

Tras las cartas de Felisberto Hernández a Amalia Nieto

Carina Blixen*

*Departamento de Investigaciones,
Biblioteca Nacional*

Felisberto Hernández (1902-1964) tuvo una vida itinerante y fue un asiduo escritor de cartas. En cierta medida una cosa presupone la otra, pero no alcanza a explicarla totalmente. Durante años vivió pendiente del correo, esperando una respuesta, informándose de cuándo salía para escribir hasta último momento. Esto sucedía cuando recorría el interior de Uruguay y Argentina en giras de pianista, cuando recalaba en casa de su hermano Ismael en Treinta y Tres, cuando se fue becado a París. Pero también vivió desplazándose y escribiendo cartas en Montevideo. Tal vez ningún otro escritor uruguayo plantee tal grado de afinidad entre la escritura epistolar y la literatura: por su manera de ser fragmentaria e inacabada y por colocar en el centro al sujeto que escribe. La carta puede entenderse como la representación material del desplazamiento interior de un narrador que se exhibe y se esconde, que se mira en el otro para escribirse, que reclama su presencia al mismo tiempo en que produce la distancia. Las cartas de Felisberto revelan, por momentos, una necesidad de escribir la vida afín a la del diario, en otros, un grado de exploración interior que solo la literatura —esa forma particular de intimidad con las palabras— puede dar.

Felisberto quiso ser un escritor profesional: en los años cuarenta del siglo xx deseó vivir de la literatura, llegar al reconocimiento, tener difusión. Sin embargo no quedaron cartas “profesionales”, esas que se escriben con miras a establecer contactos, intercambiar opiniones, informaciones o conocimientos literarios. Como solía delegar en sus seres queridos la tarea de establecer las conexiones con editores o figuras que consideraba importantes para lograr cierta visibilidad, las cartas a su familia, a sus amigos, a sus mujeres, están cargadas de referencias al mundo literario y artístico que fue el suyo. Era su manera de estar en el mundo: a través de alguien, familiar, amante, que diera por él los pasos que no sabía dar.

Ha quedado la correspondencia que mantuvo con Amalia Nieto,⁽¹⁾ Pau-

* Crítica literaria e investigadora. Coordinó la edición del libro *Prosas herrerianas. Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (2011).

(1) Me detengo más en dar información sobre Amalia Nieto porque son las cartas enviadas a ella las que interesan en este trabajo. Nació y murió en Montevideo (1907-2003). Pintora de larga y apreciada trayectoria. Conoció a Felisberto en 1924 cuando concurría a las tertulias literarias del matrimonio Alfredo Cáceres (psiquiatra) y Esther de Cáceres (poeta) y a las sesiones de música en la casa de Carlos Vaz Ferreira. En 1925 ingresó en el Círculo de Bellas Artes; entre 1929 y 1932

lina Medeiros⁽²⁾ y Reina Reyes,⁽³⁾ tres mujeres artistas e intelectuales con las que mantuvo lazos de amor y amistad, y que acompañaron, por tramos, su desarrollo artístico. El desamor no las llevó a devolver o destruir las cartas del momento del amor. Tal vez estuvieran más enamoradas del escritor que les escribía que del hombre, tal vez comprendieran que lo que Felisberto les había escrito era más importante que sus historias personales. El estado de las cartas que dejaron es diferente. Mi interés en este trabajo es informar sobre las cartas enviadas a Amalia Nieto.

Cuando se cumplieron diez años de su muerte, Paulina Medeiros juntó 120 cartas de Felisberto, intercambiadas desde 1943 hasta 1948 inclusive, de un total de 300.⁽⁴⁾ Es el único epistolario que recoge las cartas de los dos correspondientes. En 1994 Ricardo Pallares y Reina Reyes⁽⁵⁾ publicaron siete cartas que Felisberto enviara a esta última en 1954 (todas menos una son del mes de agosto). Norah Giraldo Dei Cas, que lo conoció, pues Felisberto fue amigo de su familia y también su fugaz profesor de piano, reunió en 1975 dieciséis cartas que Felisberto envió a los suyos (1922-1948) y diez enviadas al amigo Lorenzo Destoc entre 1939 y 1943.

Julio Cortázar eligió introducir un volumen de la obra de Felisberto Hernández con una “Carta en mano propia”.⁽⁶⁾ Me pregunto si esto no fue una manera de sugerir esta especial afinidad de la obra del uruguayo con la epístola. Tal vez Cortázar supiera que en el antiguo Egipto existía un culto

viajó a París para estudiar pintura; en 1934 asistió a las clases del maestro Joaquín Torres García que había vuelto a Uruguay en abril de ese año. En 1935 se ennovió con Felisberto, a quien había conocido en 1927. En ese momento comenzó la relación epistolar, dado que Felisberto recorría el país dando conciertos. Envía a Felisberto en las cartas una serie de dibujos en tinta y acuarela. Joaquín Torres García debió abandonar el espacio en el que daba clases y empezó a dar cursos y charlas en la casa paterna de Amalia Nieto. Entre otros, asisten a esas conferencias Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. En 1937 se casaron Felisberto y Amalia. En 1938 nació la hija de ambos: Ana María. En 1939 Amalia diseñó el afiche para el concierto de *Petruschka* de Igor Stravinsky que Felisberto daría en distintos lugares de Argentina. Ese mismo año retomaron la correspondencia. En 1940 instalaron juntos la librería El Burrito Blanco en el garaje de la casa paterna de Amalia. En 1941 Amalia pintó un retrato de Felisberto. Ya distanciada de Felisberto, participó en la colecta para la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942). Información tomada, en su mayor parte, de la cronología publicada en el catálogo de la exposición *Amalia Nieto-cartas a Felisberto* y de la “Présentation” de Gabriel Saad a su edición de *Felisberto Hernández. Oeuvres complètes. Récits, nouvelles, formes breves*. París: Seuil, 2007.

(2) Paulina Medeiros (1905-1992), narradora, poeta y dramaturga, fue una luchadora feminista y una mujer comprometida ideológicamente.

(3) Reina Reyes (1904-1993) fue periodista, legisladora, dirigente gremial y pedagoga de larga y reconocida trayectoria.

(4) Así lo cuenta en *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1974: 12.

(5) Ricardo Pallares/Reina Reyes, *¿Otro Felisberto?*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1994.

(6) Julio Cortázar, “Carta en mano propia”, en *Felisberto Hernández. Novelas y cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho n° 116, 1985. Selección, notas, cronología y bibliografía de José Pedro Díaz.

que consistía en enviar cartas a los muertos.⁽⁷⁾ El envío ritual, desprendido de una posible respuesta, vuelve evidente la importancia que tiene en la carta la expresión de la subjetividad del remitente.

La carta tiene algo de la fugacidad del habla (su gesto, su tendencia a desaparecer) y la posibilidad de permanencia de la escritura. Las cartas se escriben para un destinatario, aunque siempre pueden no llegar (Derrida). La carta es consecuencia de la distancia, de la voluntad de anularla, al mismo tiempo en que al escribirse solo puede producir una distancia interior. Necesita de la reflexión. En la raíz misma del término está la noción de reflejo. “Reflexión”, dice el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, tiene dos acepciones: acción de reflejar(se) y acción de reflexionar. La carta es intrínsecamente ambigua: ¿cómo no tener en cuenta que la dualidad de destinador y destinatario se multiplica al considerar la división del sujeto que no puede dejar de mirarse y contemplarse en la imagen del destinatario al escribir? Jacques Derrida lo ha expresado en todas sus variantes: el que escribe se borra y borra la singularidad del destinatario.

Las cartas de Felisberto tienen mucho de diario personal, por eso, para abundar en testimonios de desdoblamiento, me parece pertinente citar al diarista por excelencia, Henri Frédéric Amiel (1821-1881): “El diario íntimo me despersonaliza tanto que soy para mí mismo un otro del que debo rehacer el conocimiento biográfico y moral”.⁽⁸⁾ Y el diario de José Pedro Díaz. En la entrada del 4 de enero de 1948, Díaz cuenta que Ángel Rama le lee su diario:

Me leyó pasajes que se refieren a Bergamín. Varias páginas me parecieron admirables. Me imaginé leyéndolas como una publicación anónima con sumo interés. Sentí, además, que el diario nos permitía a los dos, en ese momento, ser más nosotros mismos: que gracias a él encontraba al mejor Rama, sin la leve corteza de nervios, que a veces lo aleja un poco [181].

En la cita aparece el doble juego de la escritura de diario: su posibilidad de ser anónima y la de revelar al sujeto “íntimo”, “interior”, “al otro”, “al mejor Rama”, dice Díaz. El diario, y muchas de las cartas de Felisberto, hacen evidente el ejercicio de exterioridad que significa la escritura, ese “sacar de sí”, hacer público lo que de otra manera no llegaría a tener presencia. La escritura del diario o de la carta puede llevar, paradójicamente, a tomar conciencia de la impersonalidad del lenguaje como un camino imprescindible para llegar a eso “más verdadero” y “escondido” que quien se pone en situación de escribir supone.

(7) Tomo esta información de Nora Esperanza Bouvet, que ha estudiado la escritura epistolar, sus características y su historia en *La escritura epistolar*.

(8) Citado por Jean Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au Journal*.

La carta es entre dos, puede ser secreta, más cuando es amorosa, pero no es ajena a la intemperie que implica el acto de escritura. Algunas de las cartas que Felisberto envió a las mujeres de las que se enamoró pusieron de manifiesto esta contradicción esencial. Hay también cartas más utilitarias, que cierran más claramente el circuito de la comunicación (te pido, te agradezco, te envío, recibo, etcétera).

Las cartas del archivo de José Pedro Díaz

Las cartas a Amalia Nieto están en el origen de la serie amorosa. Son, para los amantes de la obra de Felisberto Hernández, un tesoro tan anhelado como huidizo. Hay huellas, indicios, testimonios de su existencia y su valor, copias parciales que incentivan el apetito de los investigadores al mismo tiempo que aplazan su plena satisfacción.

En el archivo de José Pedro Díaz apareció el conjunto de cartas de Felisberto que Amalia Nieto seleccionó, transcribió, recortó, anotó y entregó a Díaz, posiblemente a su pedido, dado su interés persistente en la obra de Felisberto. Las cartas están encuadernadas con un rulo y tapa y contratapa de cartulina azul. Hojas tamaño carta (21 por 28 cm), caja de 18 cm. Están divididas en dos partes con dos portadas. En la primera portada, dice, escrito a máquina: “Cartas de Felisberto Hernández. Primera parte. Octubre de 1935 a diciembre de 1936. Numeradas del 1 al 75”. Abajo, escrito a mano: “Selección de A. Nieto”. La segunda portada dice: “Cartas de Felisberto Hernández. Segunda parte. Diciembre de 1939 a febrero de 1942. Numeradas del 76 al 155”. No hay huellas materiales gráficas de Felisberto en las cartas.

Cuando Alfredo Alzugarat me entregó este volumen que estaba en el archivo de Díaz, empecé dos búsquedas paralelas: la de los originales y la de las referencias anteriores a ese conjunto que Amalia Nieto había entregado a Díaz.

Pregunté por las cartas a Sergio Elena, músico, nieto de Felisberto y Amalia Nieto, quien me contó que él las tiene y que está trabajando en “un ensayo extenso” “con un enfoque diferente sobre Felisberto”. A la alegría de saber que no están perdidas le sumé la duda sobre la pertinencia de trabajar con una transcripción en las condiciones señaladas. Creo, sin embargo, que las cartas que están en el archivo de Díaz constituyen un aporte lo suficientemente importante como para justificar un trabajo sobre ellas, mientras continuamos a la espera.

Es difícil saber con exactitud cuántas cartas son las seleccionadas, porque los encabezamientos y las despedidas han sido sacados. Eso hace que se desdibuje la unidad de la carta. Tampoco está la firma, el gesto gráfico de

la identidad, la presencia del cuerpo en la letra, su valor legal y de garantía contractual. Casi todas tienen lugar y fecha de emisión. En algunos casos hay signos de interrogación que delatan dudas sobre el lugar o la fecha, en otros casos son evidentes los errores en la copia. Algunas cartas fueron escritas a lo largo de los días y parecen haber funcionado para Felisberto como un diario, con distintas fechas de entrada, en el que daba cuenta de sus actividades y anotaba sus reflexiones y experiencias.⁽⁹⁾ Felisberto le escribe a Amalia el jueves 21 de diciembre de 1939, desde Chivilcoy: “Escribiré todos los días aunque no te lo mande, así no me atraso de asuntos” (f. 83). Es posible también que siguiera con una misma carta aunque cambiara de lugar. Es evidente, por algunas anotaciones suyas, que la salida del correo determinaba en muchos casos el fin de una carta. Dadas estas dificultades, no tengo absoluta seguridad de cuántas son, aunque es posible afirmar que pueden ser alrededor de 77.

Las cartas del archivo de José Pedro Díaz son un hallazgo “parcial”, en relación a la totalidad que está en manos de Sergio Elena, y también por haber sido largamente anunciado por la crítica. En 1996 Pablo Rocca señalaba en la “cronología biográfica” sobre Felisberto publicada en la *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo 1* que la correspondencia con Amalia Nieto “aún continúa inédita” (62). Y el mismo año, Jean-Philippe Barnabé, en un artículo publicado en la revista *Posdata*, revelaba también conocer estas cartas. Barnabé se refiere a la actividad de pianista itinerante de Felisberto: “En sus cartas de esa época (a su esposa Amalia Nieto, o a sus amigos), los relatos de incidentes cómicos, o muchas veces en realidad patéticos, abundan, conformando una obra literaria aparte, todavía desconocida”. En una entrevista realizada a Barnabé este año contó que había leído las cartas –en el “formato” del conjunto que está en el archivo Díaz– en casa de Amalia Nieto mientras estaba haciendo la tesis doctoral sobre Felisberto, que fue terminada en 1997.⁽¹⁰⁾ Ida Vitale publicó una de estas cartas, la enviada por Felisberto desde Treinta y Tres el 20 de octubre de 1941 “y a los 39 justos”, según dice el encabezamiento, con el título “Carta del sonámbulo. Felisberto Hernández”, en *Cuadernos de Marcha*, tercera época, año XII, número 128, junio de 1997.⁽¹¹⁾ Y Gabriel Saad escribía,

(9) Entre las cartas a su familia recogidas por Norah Giraldi ocurre lo mismo en dos de ellas (89 y 96).

(10) La entrevista fue realizada por el programa *Lamaquinadepensar*, SODRE (1050AM) el 3-III-2012. El título de la tesis es “Felisberto Hernández: une poétique de l’inachèvement”.

(11) En la presentación, Vitale dice que son 155 las cartas enviadas por Felisberto a Amalia en un tiempo que coincide totalmente con el período 1935-1942 de la selección mencionada. Supongo que pudo confundir el número de folios del volumen de copias (que son 155) con el número de cartas. Le pregunté por *mail*, sabiendo que era imposible que pudiera recordar ese detalle. Me escribió que había visto las originales y que, por supuesto, ya no podía saber si se había equivocado o no.

también en 1997, en la presentación de la edición de las obras completas en francés de Felisberto, que había vuelto a ver a Amalia varias veces en 1995, en Montevideo, y que habían hablado largamente de Felisberto, de las cartas que habían intercambiado y que ella guardaba “preciosamente”.⁽¹²⁾

En la hoja inicial de *Felisberto Hernández. Su vida y su obra* (2000), José Pedro Díaz agradece a Amalia Nieto la copia de las cartas de Felisberto, sin decir cuándo se las entregó. Usa abundantemente la información que las cartas le proporcionan, y en la “Introducción” considera que “las cartas permiten seguir la importante crisis que el autor atravesó para llegar a la creación literaria y revelan cómo algunos episodios de entonces se convirtieron, diez años más tarde, en elementos clave de su obra”.

En 2008 y 2009 la galería Jorge Mara, en Buenos Aires, y el Centro Cultural de España, en Montevideo –en este orden– organizaron la exposición *Amalia Nieto-cartas a Felisberto*. En el lujoso catálogo,⁽¹³⁾ realizado a propósito, se publica, entre otros trabajos, una introducción de Sergio Elena y un escrito de Claudia Cerminatti: “Cuando nacía lo fantástico. Correspondencia Amalia Nieto-Felisberto Hernández (1935-1942)”. Los fragmentos de cartas de Felisberto a Amalia citados por Elena y Cerminatti están entre el conjunto seleccionado entregado a José Pedro Díaz.⁽¹⁴⁾ Cerminatti empieza su trabajo con una fórmula ambigua a la luz de nuestra búsqueda: “De esta correspondencia, constan por un lado las cartas que Amalia Nieto conservó (y seleccionó) de Felisberto Hernández”. Esta descripción parece caberle perfectamente al material que tenía José Pedro Díaz. Aunque en el segundo párrafo aporta un dato no exactamente coincidente: “Las cartas de Felisberto Hernández abarcan un arco vital complejo que se inicia con el estreno de *Petrouchka* y se cierra con la génesis de *Por los tiempos de Clemente Colling*” (19). Parece referirse a lo que en el conjunto que tenemos corresponde a la “Segunda parte” de las cartas.

(12) Gabriel Saad, *Felisberto Hernández. Oeuvres Complètes*. Traducción de Saad y Laure Guille Bataillon. Edición y presentación de Gabriel Saad. París: Seuil, p. 11.

(13) La tapa del catálogo es el cartel que Amalia Nieto preparó para el concierto de Stravinsky que Felisberto dio en Buenos Aires en 1939. Una banda agregada dice: “amalia nieto / cartas a felisberto”. Es una edición de Jorge Mara, La Ruche, Buenos Aires, y Centro Cultural de España, Montevideo. No tiene fecha. El catálogo reproduce los dibujos, recortados, que Amalia Nieto incluyó en las cartas.

(14) Elena cita el fragmento de una carta enviada desde Rocha el 2-V-1936 (f. 9 v: p. 10 del catálogo) y Cerminatti cita dos veces una carta de mayo de 1935 (p. 19, que corresponde al f. 14 r encabezada “Abril-mayo 1935” y en la p. 20 que corresponde al f. 14 v).

Dibujo de Radaelli que muestra a Felisberto de la mano de su empresario y protector Venus González Olaza (con barba y pipa), en La Opinión Cultural, domingo 31 de marzo de 1974, p. 4. Una de las ilustraciones del trabajo de Tomás Eloy Martínez "Para que nadie olvide a Felisberto Hernández"



Una pregunta incómoda

Pasan los días rastreando las huellas de las cartas y no puedo dejar de preguntarme qué estoy buscando: un documento fundamental para conocer a Felisberto Hernández y su literatura, o páginas que pueden ser consideradas parte de esa obra excepcional. ¿La respuesta que pueda dar variará la justificación del empeño? Me respondo que no, que lo que vale la pena es dejar planteada la situación en que están las cartas en este momento, e ir dándolas a conocer con los límites que las condiciones actuales establecen. No creo impropio pedir a lectores de Felisberto que acepten la precariedad de esto que estoy haciendo. Los imagino preparados para la incertidumbre y la inquietud, si así no fuera buscarían otras fuentes de placer en la literatura.

Consideradas como documento, las cartas aportan un conocimiento inestimable de Felisberto (miedos, dudas, deseos, alegrías, sentimientos hacia sus familiares, sus amigos, su manera de enfrentar el trabajo de músico, sus

ideas estéticas y políticas). Exhiben su interés en la psicología y las fuentes de donde provenían estos conocimientos, lo muestran angustiados por el avance del nazismo y las consecuencias del estallido de la Segunda Guerra Mundial. En algunos casos se pueden recoger anécdotas que después alimentarán sus cuentos. Así lo hizo José Pedro Díaz con el cuento “El cocodrilo” en su biografía, al rescatar una imagen de llanto involuntario y la del ciego del arpa. Constituyen una fase primera de un proceso de génesis que habrá que tener en cuenta en futuros estudios. Las cartas permiten también apreciar registros perceptivos familiares para un lector de su obra: el maquinista que enciende la luz y le molesta porque arruina el encanto del momento, la comedia de tener un hijo que realiza una pareja que conoce fugazmente (la sustitución de la figura humana por un muñeco). Lo muestran “haciendo literatura”, es decir, experimentando su potencial de narrador, su capacidad de describir y contar, y “llegando a la literatura” cuando se da cuenta de que está solo ante un nuevo desafío.

La situación de las cartas con relación a la literatura ha sido objeto de extensos estudios y su apreciación se ha ido modificando en los últimos años. En relación con estas cartas de Felisberto es evidente que existe una valoración distinta en José Pedro Díaz, que las utilizó como fuente documental, y Jean-Philippe Barnabé, que las ha declarado parte de su literatura. Ida Vitale, en el artículo citado antes, parece oscilar entre el valor informativo y algunos rasgos que son propios de la literatura de Felisberto. Dice que las cartas constituyen “una involuntaria novela autobiográfica”:

Si la expresión bastante descuidada de sus cartas, escritas a veces en el agotamiento y el desánimo en su sonambulismo que lo horroriza, no está a la altura de sus proyectos, no por ello dejan de aparecer rasgos a los que luego pondrá su sello: la búsqueda de “extrañas y misteriosas relaciones –no causas– en el arte”.

Los límites entre lo que se considera literatura y no literatura varían según las estéticas de los autores y las reflexiones y los criterios de la crítica. Han sido estudiados los altibajos en la recepción primera de la obra de Felisberto:⁽¹⁵⁾ lo que algunos críticos vieron como desaliños, imperfecciones, puerilidad, desde una perspectiva no centrada en la corrección gramatical, puede ser comprendido como parte de una estética nueva. Juan Carlos Onetti, en 1975, rescató el valor literario de lo que llamó la no-literatura felisbertiana. Contó su deslumbramiento al leer *La envenenada*:⁽¹⁶⁾ “Porque el autor no se parecía a nadie que yo conociera; porque me contaba su reac-

(15) Véanse Claudio Paolini, “Felisberto Hernández: escritor maldito o poeta de la materia”, en *Hermes Criollo*, año 2, n° 3, Montevideo, julio-octubre de 2002. María del Carmen González, *Felisberto Hernández. Si el agua hablara*, Montevideo, Rebeca Linke Editoras, 2011.

(16) El relato “La envenenada” integra el libro homónimo, uno de “los libros sin tapas”, publicado en Florida en 1931.

ción, sus sensaciones ante la muerte. Y era difícil –e inútil– encontrar allí lo que llamamos literatura, estilo o técnica”.⁽¹⁷⁾ El que opina así es más el autor de *El pozo* (1939), con su apuesta radical por la autenticidad, su escritura desmelenada, su ataque al bien decir, que el de *La vida breve* (1950), con su prosa elaborada y su precisa arquitectura. En ese mismo artículo, Onetti elogia al primer Felisberto, el que era flaco; y desconfía del último, el de *La casa inundada*, con unos cuantos kilos más encima. Como si hubiera una relación entre la delgadez y la falta de amaneramiento, la búsqueda de lo esencial más allá de todo.

Lo que pudo verse como desaliño fue visto, desde otra perspectiva, como una estética de lo incompleto. Puede pensarse que Felisberto en su concepción de la escritura, y el Onetti que emite el juicio sobre *La envenenada*, han llegado a una cultura literaria lo suficientemente sofisticada como para hacer de lo “ingenuo”, “primitivo”, “honesto”, “directo” (los adjetivos que convoquen lo no elaborado y premeditado) un valor estético. Macedonio Fernández (1874-1952) y Felisberto Hernández, en el Río de la Plata, hicieron de la conciencia de lo provisorio y sin fin de la escritura la fuente de su literatura. Julio Prieto ha estudiado la obra “excéntrica” de ambos. Macedonio Fernández es el paradigma del escritor que quiere mostrar el proceso de su escritura (“a la vista”, la llama). Prieto ha analizado “los largos años de incompletitud e interminabilidad” de la obra de Macedonio, su cuestionamiento de la “articulación pública” de la escritura, su “resistencia a osificarse como autor de libros” (53-55). El gesto de Macedonio es más deliberado y confrontativo que el de Felisberto, que buscó y necesitó la resonancia pública, con la que Macedonio juega a las escondidas.

Aunque Felisberto no haya conocido a Macedonio,⁽¹⁸⁾ el paralelismo entre el argentino y el uruguayo resulta iluminador y permite visualizar su común descentramiento y su “excentricidad” como una postura estética. Desde esta perspectiva es más fácil considerar las cartas como un momento más de un proceso de creación.

Por otra parte, el trabajo de la crítica genética, con su atención a los borradores, esbozos, materiales preparatorios y de reelaboración en general, ha tratado de iluminar los procesos de creación y ha puesto en duda, inevitablemente, el concepto cerrado de la obra. Michel Foucault, en el famoso artículo en que se pregunta por el autor, no puede dejar de plantear, al pasar, una advertencia pertinente para este trabajo. Dice que la palabra *oeuvre*⁽¹⁹⁾

(17) Juan Carlos Onetti, “Felisberto, el ‘naïf’”, en *Obras Completas III*. Edición de Hortensia Campanella, prólogo de Pablo Rocca. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009, p. 533. El artículo es de agosto de 1975.

(18) Jean-Philippe Barnabé puntualiza que Felisberto no tuvo relaciones, en los veinte, con Macedonio Fernández, 1996. p. 72.

(19) Escribo *oeuvre* sin traducirlo porque no se suele entender lo mismo cuando se dice

y la unidad que designa son tan problemáticas como la individualidad del autor (823). Se pregunta en seguida si los borradores, las citas anotadas en los cuadernos, etcétera, son o no son obra. El libro impreso no es un cerco que protege a la obra de su contexto o de su génesis. Esta comprobación general, en el caso concreto de la obra de Felisberto, plantea problemas que exigen solución urgente. La dispersión real de su obra hace imposible tener una verdadera visión del conjunto. Mientras escribo este artículo la Universidad de Potiers está digitalizando manuscritos de Felisberto que estaban en poder de José Pedro Díaz y que Jean-Philippe Barnabé entregó por indicación de Amanda Berenguer. El fin de ese trabajo y la publicación de las cartas que están en manos de Sergio Elena significarían un paso importantísimo para poder definir el corpus de la obra de un autor clave de la literatura universal, y para que lo incompleto quede solo en el nivel de la interpretación y no de su existencia material.

Ida Vitale me contó en un *mail* que Amalia presentó el volumen de las copias a dos editoriales, pero por estar recortadas o por la poca confianza en la respuesta del público, no fueron aceptadas. Son interesantes los dos argumentos: por un lado, para llegar a la publicidad, a ser propiedad de todos, las cartas deben conservar los rasgos de la intimidad (dedicatorias, despedidas) y la marca de lo contractual con la firma; por otro, se inscriben en la situación del nombre de autor, de su reconocimiento, de su posibilidad de funcionamiento en el mercado del libro.

Hay opiniones contrarias a la consideración de las cartas como literatura. Vincent Kaufmann, estudioso del tema, piensa que la importancia de la correspondencia de los escritores está en relación con la obra. Considera que tienen una “literariedad segunda”. Aunque su posición pueda ser discutible, interesa en relación con otra afirmación suya: las cartas plantean un interés más allá del valor de la pieza singular (una carta solo excepcionalmente tiene valor en sí misma, dice): en los efectos que la repetición o la insistencia provocan al ser leídas en serie. Cada correspondencia representa un gesto o un número limitado de gestos discursivos. Constituye un *ritmo* subjetivo o, más exactamente sin duda, intersubjetivo (288). Si se comparan, en la medida de lo posible, dadas las grandes diferencias de cantidad y de presencia o no de ambos corresponsales, las cartas enviadas a Amalia Nieto y las intercambiadas con Paulina Medeiros o con Reina Reyes, es evidente que cada conjunto tiene una modulación diferente.

La noción de escritura podría abolir las diferencias entre la carta y los otros escritos, pero no creo que se trate de aboliciones, sino de establecer matices, formas mezcladas y porosas tanto del lado de las cartas como del

“obra” en francés y en español. En español puede usarse tanto para referirse a un libro o al conjunto de los libros o los escritos de un autor. En francés está más referido a este último uso.

lado de los textos que escribía como literatura. Es necesario aceptar la condición híbrida de las cartas: aportan información, parecen por momentos ser utilizadas como esbozos o borradores de textos futuros (¿son literatura futura?), alcanzan una condición poética.

Jean-Philippe Barnabé señaló que “la forma de soliloquio íntimo es el verdadero marco estructural” de la obra de Felisberto (72). Está al principio en *Fulano de tal* (1925) y al final en el “Diario del sinvergüenza”. Estas cartas, que adoptan muchas veces la forma de diario, parecen un eslabón entre esos momentos límite señalados. En el mismo artículo Barnabé señala que Felisberto, hacia 1941, “después de una década exclusivamente dedicada al piano, vuelve a tratar de escribir, concibe inicialmente un proyecto de cierta envergadura, al que titula ‘Tal vez un movimiento’” (73). Barnabé considera significativo que en un momento de tanteos Felisberto vuelva a la forma de diario de un loco, como *Fulano de tal*. Al mismo tiempo está escribiendo las cartas reunidas como “Segunda parte” (1939-1942). Es evidente que prueba y experimenta en forma paralela en la escritura epistolar y en lo que empieza a escribir con fines literarios.

La carta más antigua de las conocidas, solitaria en el año 1922, es una que Felisberto envía a su madre desde Maldonado el 30 de enero. Norah Giraldi anota en ella la relación que existe entre la descripción pormenorizada que Felisberto hace de sus sentimientos y “la materia de algunos de sus cuentos de la primera época” (84). Quiero retener este enlace entre la carta y la literatura porque creo que eso se produce en las cartas “amorosas” de Felisberto, no en todas. No es casual que este lazo sea percible en una carta dirigida a la madre en la que Felisberto se refiere a María Isabel Guerra, la mujer de la que estuvo enamorado, con la que se casará en 1925 y con la que tendrá a su primera hija.

En su correspondencia con Amalia Nieto, Paulina Medeiros y Reina Reyes aparece, en distinto grado y dimensión, una reflexión sobre las emociones y los sentimientos de quien escribe. Dirigiéndose a ellas encuentra las palabras para hablar de su pasión por el arte y para explorar sus ideas y sentimientos sobre la existencia, para mirarse también en relación con el mundo. Reiteradamente le escribe a Amalia sobre “lo nuestro”, que es el compartir una misma “locura estética”, un común “sentido de la vida”.⁽²⁰⁾

(20) Las expresiones entre comillas están tomadas de una carta enviada desde Mercedes el 8-V-1936. F. 23.

Amalia, lectora

En esta selección de cartas de Felisberto la presencia de Amalia Nieto está impresa a distintos niveles. En principio, es una destinataria sagaz y culta con la que Felisberto puede establecer una verdadera camaradería intelectual. Sin duda lo valoró como artista, y el diálogo con ella le permitió crecer y decidirse a dar el paso a la escritura. En otro nivel, está presente como conciencia censora:⁽²¹⁾ es de suponer que sacó las alusiones o efusiones íntimas, como transcriptora (algunos errores son evidentes) y difusora (las seleccionó con la intención de publicarlas y para que circularan entre interesados en Felisberto).

Importa la persona a quien se envían las cartas, pero más que la destinataria concreta, hay una lectora virtual de las cartas que suscita, por su ausencia y por los sentimientos que despierta, una escritura de autoobservación que es uno de los resortes fundamentales de la creación felisbertiana. El gesto que Amalia habilita (en el sentido de Kaufmann) es el del escritor que explora su vocación y su destino, porque cuando escribe a Paulina Medeiros y, posteriormente, a Reina Reyes, más allá de la inseguridad que le es inherente, Felisberto ya es un escritor. Es notorio, sobre todo en la primera parte de las cartas, cómo ensaya técnicas narrativas; cómo prueba su capacidad para transmitir una situación, la comprensión de una personalidad, su destreza para decir lo que siente y lo que ve. Está descubriendo y desplegando, para Amalia, sus recursos: “Yo pensaba en todo lo que veía para contártelo” (Fray Bentos, Gualeguaychú, Gualeguay, 8-VI-1936: f. 37). El contar para Amalia por placer y juego predomina en la primera parte de las cartas.

Es posible percibir un cambio de tono y de actitud entre las dos partes en que está dividido este epistolario. Acontecimientos importantes de índole personal y universal sucedieron en ese intervalo. En 1937 Felisberto y Amalia se casaron, al año siguiente tuvieron una hija, uno más tarde se inició la Segunda Guerra Mundial. Pero creo que, más allá del peso o la gravedad de estos sucesos, lo que determina la diferencia de tono y actitud entre una y otra parte es la decisión de ser escritor.

Amalia no es la musa inspiradora, es la lectora por excelencia, es la conciencia capaz de evaluar, comprender, habilitar. El “gesto” de Felisberto se repite:

Estoy más tranquilo y volveré sobre Gualeguay porque tengo cosas importantes que <contarte>, pero no te asustes, son cosas buenas, muy buenas. De cualquier manera para entregarme a la necesidad y el placer de escribirte, me sirve el relato, porque es asunto largo y puedo escribirte mucho. [Fray Bentos, 8-VI-1936: f. 42.]

(21) Dejo constancia de que tienen más signos de haber sido recortadas las cartas de la primera parte.

Y desde el mismo lugar y fecha que la anterior, Fray Bentos, 8-VI-1936, “Último momento”: “Soy feliz al escribirte de nuevo, hoy, como si te viera a escondidas” (f. 46).

En la carta enviada desde Castillos/Chuy en octubre de 1935 aparece el escritor, el que “trabaja” con la comparación prolongada, como en sus largas narraciones posteriores, y el que es capaz de crear con gran economía de recursos la mirada infantil (“los pobres carozos crujen”):

Castillos/Chuy, octubre de 1935

Después de llevar al correo (en Castillos) la carta que te mandé tuvimos que esperar para salir hasta mediodía. En el atardecer del día anterior me despedí de Castillos. [...] Allí las palmeras son maravillosas y hay bosques inmensos de ellas. Mucho antes de llegar se empiezan a ver en los campos apareciendo con un extrañísimo aislamiento; se ven con la extraña inmovilidad de un animal exótico en medio de extensiones muy grandes; y ver en aquellos campos <parecidos a los demás> que de pronto aparecen tan como fuera de lugar, tan finas, elegantísimas en su dimensión, tan inmóviles las ramas de su melena, es algo a lo que uno tarda mucho en acostumbrarse; también las hace parecer a animales “el juego del reparto”⁽²²⁾ aparecen de a dos, tres y más en pequeños grupos aislados. De pronto, después de un monte de eucaliptos aparecen a las dos cuerdas, dos juntas como si hubieran salido del monte, una casi recostada a la otra en inclinación tierna; <y> sobre todo lo que las hace tan parecidas a animales es el color y el carácter tan distinto y como aislado de todos los demás árboles del campo. ¿Sabes que son milenarias? De pronto se asoman al borde del camino; se les ve las ranuras cubiertas de un musgo celeste y verdoso; las ranuras son el espacio que sirve de intervalo a dos años después de haberse caído las ramas y dejan esos tronquitos ya muy pulidos por el tiempo. Si cada cordón de tronquitos es lo que queda de un año, imagínate los que habrá en algunas que tienen ocho o diez metros de altura. En el hotel nos servían panqueques doblados como servilletas con miel de palmera por encima; los comía con mucho gusto, pero cuando supe que tenían que derribar las palmeras para sacarle la miel, me pareció un crimen comer esa miel. Desde esa colina se ve la laguna de Castillos que la encontramos a la derecha del camino, poco antes de llegar a Castillos; mirando hacia el camino que sale para el Brasil se ven a lo lejos algo así como plantaciones de cardos con ese color azul verdoso <de ellos> y eso es como un mar que llega hasta el horizonte; acercándonos por ese camino se descubre al rato que son inmensos e impresionantes bosques de palmeras. Si entramos en ellos vienen en seguida una gran cantidad de chanchos que saben que tiraremos coquitos como ya lo han hecho todos los viajeros que fueron antes; se comen la fruta y con esa trompa durísima, meten los carozos entre la tierra mientras algún pájaro se les pasea por el lomo!!!

Cuando llega el invierno se comen los carozos y uno se da cuenta del poder de esas mandíbulas en el ruido que hacen cuando los pobres carozos crujen entre sus dientes. Todos esos animales viven nada más que de eso, y es el negocio de los dueños de esos bosques [f. 3 y 4]. [Se mantienen los subrayados originales en las transcripciones de Felisberto Hernández.]

(22) “Felisberto usaba esa expresión para indicar el equilibrio plástico en un cuadro”, anota Amalia Nieto.

En la misma carta le cuenta a Amalia su dolor de muelas, la lleva al ritmo de su paso y de su molestia; la quiere preservar: “Bueno, no te canso; a mí me cansaba el camino y las muelas...” (f. 5). Ensayo recursos para contar en simultáneo, para describir una escena en tiempo presente:

Después de la playa volvimos a un hotel de allí mismo a cenar; después de cenar me empezó a molestar de nuevo la muela; fuimos al kiosco [sic] porque allí se reuniría esa noche toda la gente para ir a dar un asalto al hotel donde para Introini; empiezan los discursos y contesta Introini; me presentan al Intendente –el poeta de la ciudad, el que dijo el discurso para Introini es quien me lo presentó. El Intendente es un médico culto; tiene inspiración fácil y de pronto me enredo con él; quiere atacarme y de pronto afloja; me lo conquistó a los pocos ataques, le doy razón, aprovecha a ponerse en el lugar que le doy y estamos a grande altura...–algún día te contaré la discusión!!–. Una muchacha que entre el gentío traía cerveza empieza a tirar todos los vasos que venían en una gran bandeja y tiene la cabeza y la melena chorreando cerveza. De allí vamos al Kiosco [sic] con Introini que está muy orgulloso de ser el hombre del día. En el kiosco [sic] se arma una discusión entre él, el Intendente y yo; Introini no acierta una; el Intendente se pone de mi parte y con gran orgullo continúa mi punto de vista; Introini cambia de parecer y se pone en actitud admirativa; se nos ha reunido “lo mejor” y me miran como a Einstein. Las muelas llegan al colmo del dolor; me siento; el “poeta”, en vista de mi triunfo quiere exponer sus teorías, yo le oigo con la boca cerrada por el dolor y me doy cuenta como se puede interesar a una persona “escuchando” con la boca cerrada; tengo ganas de maldecirlo y de matarlo porque me obliga a hacer algún gesto y la muela me mata. Dejo todo y me voy al hotel donde comimos a comprar “cafis”; tomo una y voy en dirección al Kiosco [sic]; me encuentro con Olaza y el “poeta” que me llevan a la casa de un dentista “recibido en París” que está veraneando; me va a poner cocaína pero como son raíces la cocaína no queda y me dice que vuelva al otro día de mañana –hoy– que me la sacará porque trajo casualmente una pinza a propósito. Le digo si no quiere sacar en ese mismo instante; dice que no porque no tiene comodidad en ese momento para lo de la jeringa, etc. Me doy cuenta que quiere sacármela con inyección y le propongo que me la saque sin ella. ¡Y qué espectáculo! no me digas que todo esto no es interesante! Me la saqué en tres etapas porque son las raíces. Olaza y el poeta están pálidos; sienten crujir los huesos y quieren animarme; yo no he dicho ni hecho lo más mínimo; cuando salgo a la arena <a escupir sangre>, siento que los tres dicen “qué guapo”, etc. Volvemos al Chuy; cuando nos quedamos solos con Olaza, este en serio me dice que soy muy valiente, que él no se hubiera atrevido y me felicitó. Esta mañana pedí salmuera fuerte y me corté la hemorragia, pero quedé un poco débil. He pasado todo el día en la pieza [f. 7 y 8].

La escena recuerda la que después contará en *Tierras de la memoria* (52). El paralelismo es sugerente: la misma precariedad y “brutalidad” (no se puede hacer como es debido). Hay algo transitorio en los dos dentistas, ambas muelas son sacadas en etapas y tiene espectadores que aprecian su valentía. Es mucho más elaborado el relato de *Tierras de la memoria*.

Otra descripción esmerada que es excepcional en la segunda parte del epistolario se encuentra en la carta encabezada desde Buenos Aires, “diciembre de 1939”. Debe de haber un error en el mes pues en la carta Felisberto se refiere a la noche del 18 de noviembre de 1939 en que Manuel de Falla

dirigió en el teatro Colón su suite *Homenajes*. La descripción parece más deliberada que la citada antes. Parece claro el esfuerzo por desautomatizar la percepción y el deseo de transmitir su admiración.

Anoche hemos tenido emociones que para siempre jamás no se olvidarán; en el teatro más grande que había visto en mi vida, lleno, instalados en el lugar delantero de Adán y Eva, veíamos, allá abajo, sin saber bien si era el reino de los mortales o una escena del infierno, entrar en dicha escena a una cosa-hombrecillo-insecto-diablillo-genio, o misteriosa cosa humana o rasgo embrujado, que caminaba por entre los músicos con pasos nunca vistos; arrastraba pasos que enseguida se dejaba de pensar que eran de viejo enfermo: tal vez habitante de otro planeta, tal vez de brujo que utilizaba las últimas reservas, tal vez de ser extra humano que apenas recordaba los movimientos que se usaban en la tierra. Él era en cierto sentido un recuerdo humano en lo conocido y caduco de lo humano, pero en otro sentido –obligaba a inventar o a crearse otro sentido...[f. 79 y 80].

Un *leitmotiv* que las recorre es la necesidad y/o la posibilidad de contarse todo. No es posible contar toda la vida, pero el relato omite esta conciencia. Hay un desplazamiento de la capacidad de la representación del relato hacia el deseo de encuentro en el texto de quien escribe y quien lee.

En la carta enviada desde Rocha (octubre de 1935) reflexiona sobre el acto de contar y contrapone, en principio, la exigencia de selección impuesta por el arte a la necesidad amorosa de contarse “todo”. Después anota que el “análisis”, es decir la inteligencia, al seleccionar, resulta un instrumento insuficiente para lidiar con el misterio de los hechos, y en seguida agrega que son irresistibles las ganas de contar las cosas propias, “biográficas”:

[...] ¡tus dos cartitas divinas de hoy! ¡me iluminaron el corazón entero, pero todo el corazón! Bueno, entonces “insisto” en pedirte que me cuentes todo. Yo pienso que si se viviera muy directamente en relación al arte, habría que seleccionar los hechos como se relaciona en arte y entonces, pasaría mucho tiempo sin que te pudiera decir nada o te referiría nada más que algún pensamiento de lejos en lejos; pero todavía habría otro inconveniente: nosotros seleccionamos analizando y cuánto misterio hay en los hechos que no alcanza nuestro pobre análisis; además existe la necesidad de contar algunas cosas que escapan a la cotización; nadie resiste a la tentación de escribir su biografía y contar sus “hechos” que trata de exponer artísticamente con tal de ponerlos y cumplir con un placer; entonces, cuando se cumple con esa necesidad a uno le es “más descansado”, como dices tú, escribir. Si habrá misterio invisible en los hechos, que ya es la noche y me danzan sin saber por qué todas las cosas queridas que me contaste; y bien sé yo que no es eso en sí, sino lo que yo ni nadie puede decir. Claro que con este criterio se podría contar todo; pero a ti hay que encargarte al revés, que cuentes todo, para que tu escrúpulo no exagere la vigilancia y dejar escapar todas esas cosas que me llenan la vida de felicidad. Bueno, perdóname, pero si te dije todo esto es porque sé que no te lo había dicho antes o porque tiene matices que no los había percibido antes [f. 1].

Por momentos aparece el síndrome del “diarista”: “Quiero contarte mi día de ayer que me parece que no he vivido si no te cuento *todo* lo que ha

ocurrido en él” (Castillos/Chuy, octubre de 1935: f. 3). Esa necesidad un poco autista, así formulada, se transforma en la posibilidad de estar juntos en lo escrito:

Estos <tres> días que viví tan agitado y con tantas angustias he pensado más que nunca qué es eso de contarnos todo; y me encuentro siempre con que es la más elemental y fuerte necesidad; que es la necesidad urgente e imprescindible de vivir juntos en alguna forma concreta y esa forma concreta, y esa única forma es contándonos todo... [Fray Bentos, Gualeguaychú, Gualeguay, 8-VI-1936: f. 37].

La reciprocidad es una necesidad de la correspondencia que no siempre se satisface. A veces aparece la queja:

Pero lo más doloroso, Amalia, es que mientras hago el sacrificio de trabajar lejos de ti y hacerme la ilusión que mientras tanto estás conmigo, no quieras seguirme y “estar” conmigo, ni en forma epistolar! [...] Ahora, no seré yo el que te nombre nada de los ambientes donde pase y que te cuente esas ilusiones de tenerte cerca en ninguno de esos momentos que necesito que sepas como vivo, que me acompañes por lo menos leyendo lo que te cuento. [Abril 1936: f. 12-13.]

En la primera parte escribir es algo que se realiza con alegría y sin desvelo; en la segunda Felisberto empieza a dar cuenta del esfuerzo, de la angustia, de las trabas que surgen al querer escribir. Ya no es solo el escribir sino el querer ser escritor. Las cartas de 1939 a 1942, particularmente reflexivas, revelan ese peso. Empieza a contar que le cuesta escribir: “Lástima que todo hay que hacerlo por escrito y cada vez me cuesta más...” (Buenos Aires, diciembre de 1939: f. 89). Poco más de tres meses después: “Te debo una larga carta que hace muchos días trato de empezar” (Bahía Blanca, 17 de abril de 1940: f. 117).

La decisión de ser escritor implica un balance interior de posibilidades, fuerzas, pérdidas, incertidumbre. Las cartas empiezan a hacer sentir el fracaso, la angustia, la desesperación, aunque quiera dar ánimo y rechace la situación de víctima. La idea de haberse metido en una “trampa” tiene una proyección sombría. Quiere cambiar su destino, desandar lo andado y empezar de nuevo. Pero la decisión no es fácil y el medir sus condiciones y su capacidad de sostenerlas es una actividad dolorosa. Llega a escribirlo en la hermosa y extensa carta del 21 de agosto de 1940 enviada desde Las Flores:

Y ahora, en esta pieza de este pueblo dormido con sueño de bruto, me he paseado como loco, pensando, qué haría, con esta confusa cosa que me viene atacando y que lo único que me traerá de bueno es una fuerte decisión. Y ahora voy por aquí: por un lado, escribir; sea como sea [f. 138].

Es sintomático que cuando está llegando a la decisión de escribir, que para Felisberto solo puede querer decir postergar todo por la escritura, se tranque, pierda la facilidad al escribirle a Amalia. Parece corporizarse toda la dimensión trágica que tiene la escritura. Se le plantea el dilema de la

soledad de la escritura. Ya no la idea de estar juntos contándose “todo” sino la escritura que exige la soledad. Cito en fragmentos la hermosísima carta escrita desde Treinta y Tres el 9 de mayo de 1941:

Que no se <te> ocurra más pensar que me olvido de ustedes. ¡Si vieras que es todo al revés! Que nunca he pasado una época tan angustiada pensando en lo que llaman el destino de una persona, o su temperamento o como quieran llamarle; y en su actuación en la vida! Nunca he repasado tanto ni con este carácter de desesperado análisis todos los hechos o la evolución de mi vida. Pero todo esto es justamente lo que no puedo decirte en las cartas. Y sin embargo es el fundamento de mis días acá en los huecos del trabajo y hasta mientras trabajo. Me da vergüenza escribir, pues si empiezo a “meter” las ideas o pensamientos en las cartas, voy caminito a quedarme solo como cuando escribo las otras cosas [f. 144].

Dice que ha estado por romper la carta porque se hunde en sí mismo “como un loco”, que no tiene sentido contarle cosas de ahí, de donde está, porque vive “extraño a todo”. En esa imposibilidad de escribirle, sentencia lo que debe ser una carta:

En las cartas se cuentan o bien hechos –que no tengo ninguno para contar porque paso encerrado estudiando– o las cosas de adentro a las que les tengo que disparar como a lo enfermizo que deshace e inhibe para la acción. Las cosas de afuera que podría contarte, son tanto de aquí como podrían ser de cualquier lado, porque no vivo lo mío, porque todo lo siento provisorio y ajeno, hasta que no resuelva por mí mismo la vida que yo me pueda costear incluyendo a ustedes en mi propia vida [f. 144-145].

Termina:

Y no te escribo más porque el veneno no hace bien a nadie y si sigo este tren voy a hacer todo lo contrario de lo que deseo hacerte, algún bien por lo menos epistolar. Ojalá que sepas o te des cuenta que si no te escribo mucho, no es por olvidarlas, sino porque el papel de la carta es el más antipático juez ante quien no tengo más remedio que confesarme [f. 146].

Las cartas permiten abundar en las conexiones estudiadas entre Felisberto y Macedonio Fernández. El inicio de la primera carta de esta selección, enviada desde Rocha en octubre de 1935, pone en narración un proceso de lectura:

Hasta hace poco leía un libro. Cuando interrumpí la lectura y las miradas se me iban a la calle, me encontraba con las caras blancas de los adoquines; una vez las encontré oscuras; me di cuenta que lloviznaba, pero no pensé con antipatía en el tiempo malo porque en esta pieza se está muy bien, y todavía más adentro se está como hace mucho que no se estaba... [f.1].

Parece la puesta en escena de la idea de lector “salteado” o “lánguido” de Macedonio Fernández, que acompaña su noción de “literatura inseguida”. La interrupción, la distracción, el ensimismamiento y olvido de sí son en esta perspectiva ejemplos de buena lectura. En otro momento Felisberto señala cómo su proceso de lectura, y de comprensión, es abierto e imprevisto.

Aboga por la lectura “lenta”. Como escribe al acusar recibo de otra carta de Amalia: “No quiero comentar tu cartita querida, porque como cuando se dice en una clase de literatura: ‘obsérvese tal cosa’ la matan; lo único que puede hacerse es leer lento y provocar la comprensión leyendo otra cosa, y esa otra leyendo otra...” (mayo de 1936 –no está claro el año–; fragmento agregado en v. del f. 13 que corresponde al inicio f. 14).

Languidez, lentitud, como contrapartida de exigencia y libertad. Julio Prieto ha señalado que Macedonio es aficionado a “auto-representarse en sus textos como ‘dictador’” (74). El papel del narrador-destinador felisbertiano no es el del déspota, más bien es el del carenciado que pide comprensión, paciencia, atención, en grandes dosis. No es solo necesitar un lector compañía, es también la exigencia de que esté atento, de que entienda, de que sea activo, de que sea espejo de una creación en ebullición. Felisberto parece ir formando a Amalia como lectora. En el conjunto del epistolario se puede percibir el cambio de lo que Felisberto quiere de ella. Si al comienzo busca la identificación, aun la confusión, cuando se instale decididamente la voluntad de ser escritor, va a comenzar a solicitar el proceso inverso: que saltee, que entienda los silencios.

Contradiendo su ambición anterior de contarse todo, en la carta del 21 de agosto de 1940 desde Las Flores le dice que estar en todos los pensamientos de otra persona debe ser aburridísimo e imposible. Sigue con la reflexión y le pregunta de manera un poco intempestiva: “¿No sabes hacer el ejercicio de leer por arriba y saltar?” (f. 135). El final de la última carta del 1 de febrero de 1942, desde Treinta y Tres, dice: “Siempre me deja triste no encontrar la manera de decir tantas cosas serias, en ese mínimo que se dice cuando se escribe una carta. Pero si no confiara en lo que puedes suponer y comprender, la vida me sería un infierno mucho más grande aun” (f. 155).

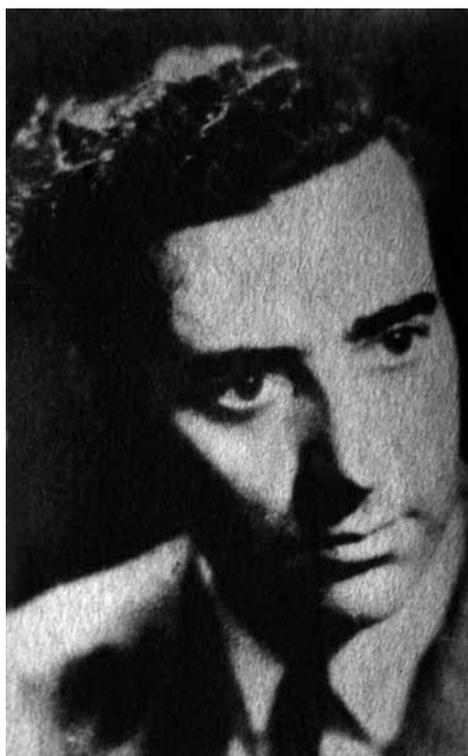
En una carta, ya citada, enviada desde Castillos/Chuy en octubre de 1935, describiendo el paisaje de Rocha dice que se ve el océano a la derecha y anota entre guiones: “¿no te compraste el mapa?”. Vuelve a repetir la pregunta en una carta del segundo período, escrita el 2 de mayo de 1940 desde General Pico. Empieza: “Ya ves donde estoy. ¿Tienes mapa? Me parece que tendrías que ir interesándote por estas tierras”. La pregunta reiterada con cinco años de diferencia es una señal del grado en que necesita que su lectora lo siga, paso a paso, recorriendo el mismo camino, proyectando sus palabras en el dibujo del mapa. O es Amalia la guía que necesita, la que le puede ir indicando si se pierde, es la que lleva la hoja de ruta, ¿es el copiloto imprescindible para que no se pierda el rumbo?

Ida Vitale reprodujo la carta enviada por Felisberto desde Treinta y Tres el 20 de octubre de 1941 “y a los 39 justos”, con el título “Carta del sonámbulo. Felisberto Hernández”. Al final de la misiva Felisberto dice:

“Escríbeme mucho, que yo también a medida que vaya ‘despertándome’ iré escribiendo” (f. 149). La literatura, “lo mío”, es un sueño, algo que lo mantiene ajeno.

No temas que deje la novela; al contrario. He tomado de nuevo lo mío de vuelta, con gran conciencia de mi destino y vocación y pelearé por él. Esto es lo mejor de todo lo nuevo, de lo mejor en lo que puede decirse evolucionar. Por desánimo, por soledad, incompreensión y desinterés, renuncié a lo mío y empecé a morirme en sensaciones que no eran mi vida, en un pesado e idiota sonambulismo que me horroriza y no sabes con qué desesperación trato de despertar; de ser sensible a la vida. Y lo haré aunque esté solo. Pelear por eso mío. Empezar como un adolescente en esa forma de arte. Eso es lo que me hará pelear mejor, para las otras cosas de la vida, porque estaré despierto y sensible. Ya no gastaré la vida inútilmente, ni tendré proyectos al azar ni tan lejanos [f. 148].

Tal vez fuera necesario que el descubrimiento de eso “suyo”, mencionado antes, se diera al mismo tiempo que el alejamiento de Amalia. Se dan juntos el descubrimiento de su vocación, de su capacidad de realizarla y la creciente irreversibilidad de la separación. Antes de llegar a ese punto, necesitó la lectura de Amalia, su conciencia, para animarse a ser escritor.



Felisberto Hernández en 1940, en Crisis, número 18. Buenos Aires, octubre de 1974, p. 10. Ilustración del artículo de Ida Vitale “Tierra de la memoria, cielo de tiempo”.

Bibliografía

- ALZUGARAT, Alfredo, edición, prólogo y notas, *Diario de José Pedro Díaz (1942-1956; 1971; 1998)*. Montevideo, Biblioteca Nacional, Ediciones de la Banda Oriental, 2011.
- BARNABÉ, Jean-Philippe, “La pequeña música nocturna de F. H.”, en *Posdata*, Montevideo, 22-III-1996.
- BOUVET, Nora Esperanza, *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- DERRIDA, Jacques, “Trace et archive, image et art”. *Dialogue. Collège iconique*. INA 25-VI-2002, http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/trace_archive.htm
- *La tarjeta postal, de Sócrates a Freud y más allá*, en www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS.
- DÍAZ, José Pedro, *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, Montevideo: Planeta, 2000.
- FERNÁNDEZ, Macedonio, *Museo de la novela de la eterna*. Selección, prólogo y cronología de César Fernández Moreno. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.
- FOUCAULT, Michel, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, número 3, año 63, julio-septiembre de 1969, recogido en *Dits et écrits I 1954-1975*. París: Gallimard, 2001.
- GIRALDI DEICAS, Norah, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Banda Oriental, 1975.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Tierras de la memoria*. Montevideo: Arca, 1965.
- KAUFMANN, Vincent, “Relations épistolaires”, en *Poétique 68*, París, noviembre de 1986.
- ROCCA, Pablo, *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I, La narrativa del medio siglo*. Dirección de Heber Raviolo y Pablo Rocca. Montevideo: Banda Oriental, 1996.
- PRIETO, Julio, *Descuadernados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime. De Balzac au Journal*. París: Librairie José Corti, 1986, p. 177.