

Lectores de un estudiante de gramática Felisberto Hernández: breve historial de corrección (1943-1946)

Ignacio Bajter¹

Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional

Resumen

En este artículo se comparan las variantes textuales de algunos cuentos de Felisberto Hernández publicados en revistas y diarios, entre abril de 1943 y febrero de 1947, con la edición del libro *Nadie encendía las lámparas* (Sudamericana, 1947). Para ello se establece una historia breve de la composición de los textos, que comprende sus despliegues, y se identifican las claves del rigor de estilo que fundamenta la corrección, realizada por los editores, de una escritura genuina y excepcional, desplazada de la norma, de la idea de “estilo perfecto”.

Palabras clave: Felisberto Hernández - estilo - corrección - *Nadie encendía las lámparas*.

Abstract

This article compares textual variants among short stories Felisberto Hernández published in magazines between April 1943 and February 1947 with their subsequent versions in the book *Nadie encendía las lámparas* (*No One Turned On the Lamps*) (Sudamericana, 1947). The article presents a brief history of Hernández’s writing which emphasizes its development, and thereby identifies the central tenets of the rigorous style that supports the proofreading and edition of a genuine writing, outside the norms and the idea of a “perfect style”.

Keywords: Felisberto Hernández - style - proofreading - *No One Turned On the Lamps*.

1. Investigador y crítico literario. Una selección comentada de las cartas recibidas por Felisberto Hernández (1940-1963) y la recuperación de “Máximas para mínimos”, junto a otras piezas de archivo, se cuentan entre sus contribuciones recientes al conocimiento del escritor, publicadas en el número 10 de la *Revista de la Biblioteca Nacional* (2015). En 2014 se encargó del facsímil de *El cocodrilo* con xilografías de Glauco Capozzoli (1962), y en 2016 realizó una edición de la correspondencia reunida de Felisberto Hernández (en prensa). Correo electrónico: ibajter@bibna.gub.uy.

El estilo es una lucha por huir de los registros estratigráficos y gestuales, sin embargo más tarde se convierte en una huida, en una extraña y resignada sentencia: *al fin y al cabo, pese a todo el trabajo, no pude hacerlo de otra manera.*

L. V. Brown

Ese error no era de mi estilo: yo tenía otros
FH, *Por los tiempos de Clemente Colling*

La naturaleza de este trabajo fue prevista, hace más de veinte años, en el “Estudio filológico preliminar” que forma parte del volumen naufragado e inédito de Felisberto Hernández para la colección Archives. Allí José Pedro Díaz ordena y enumera las fuentes impresas de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* y coteja las variantes que existen entre las publicaciones en revistas y diarios y los textos tal como se establecen en la primera edición (Sudamericana, 1947), que sirve de base a las sucesivas reediciones de los textos. Era el propio Díaz, ante la suma de escritos de Felisberto Hernández, quien estaba en ventaja para descifrar el significado de las variantes que comprometen –en todos los casos– modificaciones verbales y adverbiales y desplazamientos de partículas del lenguaje, tanto de signos de puntuación como espaciado del texto, que afectan la forma de las frases y la espontaneidad del estilo. Como editor riguroso y metódico, declarativo, había vigilado los detalles de composición de un texto y dio a la vista del lector (1974) las dificultades de leer a Felisberto en sus “papeles de trabajo”, en letra manuscrita, *script* o a máquina, en textos limpios o tachados, de diferentes épocas. Desde entonces solo un largo cuesta arriba técnico e intelectual, genético, también previsto por Díaz, podría aproximarse a su papel de hacedor de las “Obras completas” de Felisberto Hernández.

En aquel “Estudio filológico preliminar”² Díaz indica, para una futura comparación, las diferencias entre “Las dos historias”, “El balcón”, “El acomodador”, “Menos Julia” y “Mi primer concierto” editados en revistas y diarios con respecto al libro *Nadie encendía las lámparas*, que reúne estos cuentos junto a otros. Aunque Felisberto Hernández fecha en *París, febrero de 1947*, “Mi primer concierto”, publicado en *Alfar* 86, en mes y año que coinciden con la salida de imprenta del libro en Buenos Aires, habría que limitar el tiempo de este trabajo entre abril de 1943 y octubre de 1946, entre la publicación, pues, de “Las dos historias” en la revista *Sur*

2. Conservado en la Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo Literario, colección JPD, 14B FH, D.270N, 23 folios.

y el comienzo del viaje transatlántico (4 de octubre) que el autor emprende lleno de esperanzas y de hojas en blanco, de cuadernos que comienza a escribir –con apuntes– en los salones del barco o en su camarote.

Vayamos a la referencia de los textos, y luego a lo que puede observarse entre la primera edición de los cuentos y el libro *Nadie encendía las lámparas*. El siguiente cuadro aísla las piezas e indica el número de variantes.

- I. “Las dos historias” (15): *Sur* 103, Buenos Aires, abril de 1943.
- II. “El balcón” (72): *La Nación*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1945.
- III. “Nadie encendía las lámparas” (14): *Cultura* 9, Montevideo, mayo de 1946.
- IV. “El acomodador” (26): *Los Anales de Buenos Aires* 6, Buenos Aires, junio de 1946.
- V. “Menos Julia” (193): *Sur* 143, Buenos Aires, setiembre de 1946.
- VI. “Mi primer concierto” (35): *Alfar* 86, Montevideo, 1947.

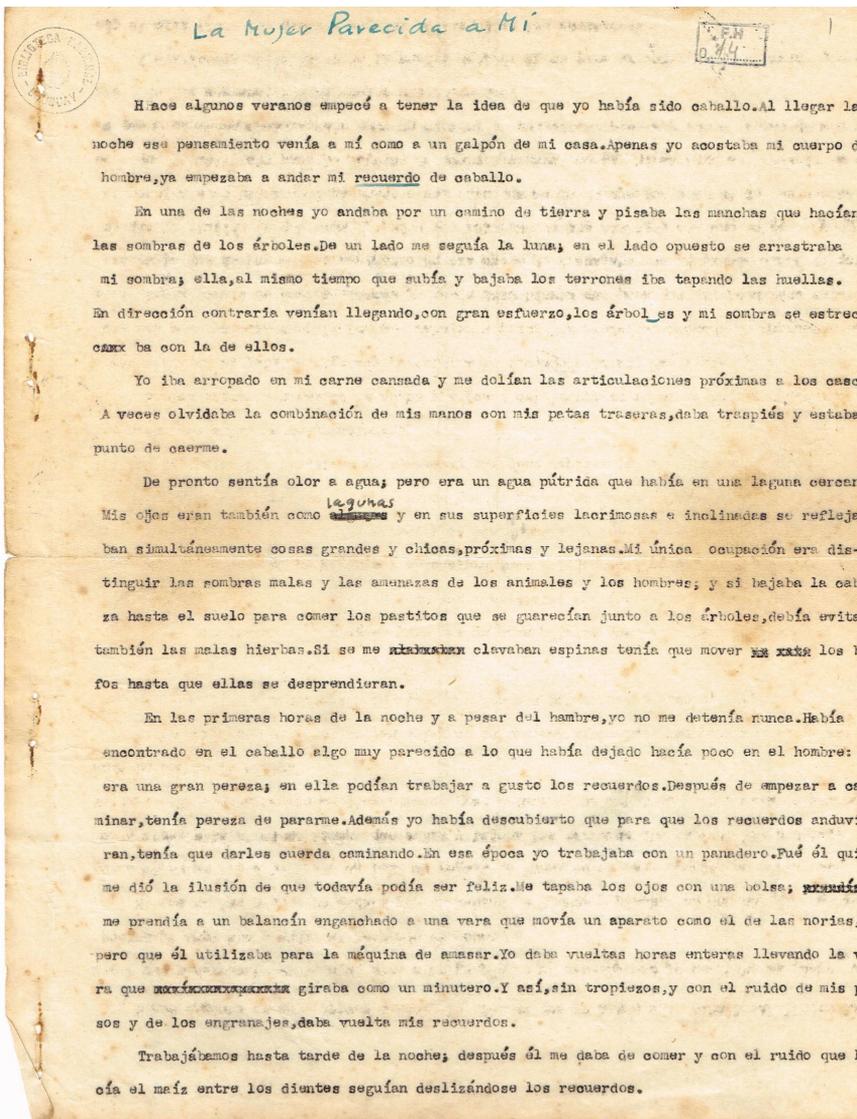
Pese a tener otras características, se puede agregar a la lista la versión mecanografiada, corregida por el autor, con diferencias textuales respecto al libro de:

- VII. “La mujer parecida a mí” (36), s/d, 11 folios. Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo Literario, colección FH.³

Este último texto debe ser la versión previa al texto pasado en limpio que Felisberto remite a Sudamericana en 1946, antes del viaje a Europa, como parte de *Nadie encendía las lámparas*.

Cuando José Pedro Díaz coteja los cuentos publicados en revistas y diarios con el libro, deja planteado el problema: existen varios procesos de revisión antes de que los textos entren en la oficina del editor catalán Antoni López Llausàs, radicado en Buenos Aires, cabeza de Sudamericana. Pese a su comprobada atención, escrupulosa, Díaz es errático cuando registra el número de variantes entre los textos. Hay que decir que la tarea de comparar ediciones es abrumadora y tediosa y que solo puede hacerse en compañía. En este caso fue emprendida junto a Virginia Friedman, en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, y todo resultó –por las cualidades del autor– divertido y difícil de olvidar, algo así como asistir un teatro imaginario en el que estaba permitido detenerse para tomar notas y comentar los movimientos de la acción.

3. C.I. D.14.-11. 12 folios. Originales mecanografiados con correcciones manuscritas.



Versión de "La mujer parecida a mí" (11 folios mecanografiados, s/d, con algunas correcciones manuscritas), previa a la que Felisberto Hernández remite a Sudamericana entre los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* (1947). Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo Literario, colección FH.

Para ordenar la trama de escritura de Felisberto Hernández entre 1943-1946, tan proliferante, habría que establecer un punto medio. Puede ser abril de 1945, cuando Felisberto le envía una carta a Roger Caillois⁴ en la que tímidamente, en pocas líneas, asumida ya una carrera literaria que despliega en Buenos Aires desde abril de 1943, le entrega cuentos pese a que este había sido rotundo en su repuesta a Jules Supervielle⁵, y refiere por primera vez a “la oportunidad de editar mis cosas en la Sudamericana”, no los “trabajos de antes” (1925-1942), dice, sino lo nuevo, que en ese momento es la novela “El Comedor Oscuro” (que escribe a la inglesa, con mayúsculas) y los cuentos “que Ud. conoce y el que salió en *Sur*”. Este es el plan, “un proyecto que pongo a su juicio”. Y luego: “Para cambiar ideas habrá tiempo; el que transcurra mientras realizo la novela”.

En la escritura que se articula como obra, esta proposición abre un tiempo nuevo, de enormes consecuencias. Lo que está en camino parece ser –y creo que lo es, por el “motivo musical”– un derivado de “la novela del concierto” a la que Felisberto refiere en carta del 7 de noviembre de 1943 (Medeiros: 84). Hay que tener en cuenta esta fecha pues marca, aproximadamente, la entrada de la escritura de Felisberto Hernández en el campo de ficción de *Nadie encendía las lámparas*. Ya en materia literaria, la salida de *El caballo perdido* a fines de 1943 despeja el tiempo para trabajar con otras ambiciones. El final de un libro es el principio de otro, literalmente, pues el último párrafo de *El caballo perdido* define la metáfora de la lámpara encendida, con la que ordenará los cuentos. Díaz lo señala en el “Estudio filológico preliminar”, de cierta manera, al referir el punto que produce “una flexión que reorienta al autor en una dirección nueva, hacia la introspección profunda y hacia un nuevo uso del lenguaje. Es desde ese momento [cuando escribe la segunda parte de *El caballo perdido*, durante 1943, acaso cuando encuentra el final] que comienzan a gestarse otras formas de invención, las que determinarán la aparición de posteriores ‘cuentos’” (1997: 2). Por este motivo Díaz decidió incluir junto a *Nadie encendía las lámparas*, dentro del campo genético de la edición de Archives, *El caballo perdido*. Estos textos entrelazados por operaciones de la imaginación, seguidos de otros, póstumos, que Díaz como editor había armado o que presentaba por primera vez, conformaban la matriz del plan de aquel volumen finalmente fracasado por decisiones ajenas a la crítica.

En este punto quiero defender las intuiciones y las razones que sostienen una división elemental, y hasta ahora práctica y segura, que

4. Fechado en Montevideo, 24 de abril de 1945. Conservada en Médiathèque Valéry-Larbaud, fondo Roger Caillois (Vichy, Francia).

5. Le dice que *Lettres Françaises* está fuera de comercio. La carta del 14 de abril de 1945, de Caillois a Supervielle, reenviada por este a Felisberto, fue publicada en *Revista de la Biblioteca Nacional* 10, Felisberto, 2015: 428.

establece Díaz en la suma de escritura de Felisberto Hernández. Lo hago porque encuentro validez en la clasificación de la escritura en *etapas* y porque tiene sentido oponerse al avance relativista, carente de argumentos y ajeno a la observación de los textos, en que se basan algunos estudios recientes.⁶ Aunque desde luego “pueden ser discutibles” los principios de Díaz, sobre todo el de *evolución*, que da lugar a la anacrónica categoría de “pre-original” con que quiere estabilizar varios textos, y también el de *perfección* de una obra, nociones que se desprenden de una formación disciplinaria, científica, en los años 40 en el Río de la Plata, no es discutible su rigor para tratar con las cosas ni mucho menos la precisión que demuestra ante la materialidad de la escritura. En cuanto a los instrumentos, Díaz configura una aproximación positiva a los textos que, pasadas las décadas, es más fructífera que la especulación libre basada en inventos retóricos, en entelequias que prescinden del conocimiento elemental de los textos de Felisberto Hernández. Con su toque evolucionista no lineal, la *etapa* es una división legítima y útil que ordena una trama entreverada y difícil de esclarecer,⁷ en la que sobrevive y se arrastra –dentro de las interpretaciones– una pesada capa de malentendidos.

Habría que polemizar con la idea de “continuidad del proyecto estético” de Felisberto Hernández. Tal “continuidad” no existe sino como una tendencia a lo discontinuo, empezando por la identidad y siguiendo por la imaginación, de la que se desprende la propia identidad –el yo, el otro, el recuerdo de sí mismo. No es difícil desmontar un discurso crítico que se basa en falacias de intención, que insisten en “el proyecto estético”, el “programa”, lo “adrede”, la “propuesta”, sin evaluar lo efímero que hay en ello. Estos términos son una creación conceptual “finalista” aplicada a la obra, una interpretación que repara en los resultados, azarosos, y no en los menos azarosos procesos, necesarios para aproximarse a la comprensión de un fenómeno. Por su tendencia a la fuga, Felisberto Hernández exige una aproximación estable a la línea de tiempo, como si la narrativa fuese, en algún nivel, como una partitura.

Con respecto a sus cuentos, el propio Felisberto admite lo blando y mudable de la forma: “haga Ud. de ellos lo que crea conveniente. Yo le estaré muy agradecido”, le escribe a Caillois en la carta de abril de 1945, que envía a París. Si de agregar suposiciones se trata, hay que oír a José Pedro Díaz: con *El caballo perdido*, Felisberto “comienza a ser consciente de que se está nutriendo de los brotes que nacen de sus propias ‘tierras de la memoria’” (1997: 2). Y agrega algo fundante, que sí cabría subrayar como “proyecto estético”, como una proyección de la mente: “durante la

6. Los resume, haciéndose parte, Laura Corona Martínez (2015: 22).

7. Díaz la establece para corregir a J. Andreu (1977).

creación de este libro aparece por primera vez con nitidez en su obra el tema del doble (al que allí llama su ‘socio’) que alcanzará más tarde, y en particular con su póstumo ‘Diario del sinvergüenza’, una presencia obsesiva y dramática” (1997: 2). Ya en abril de 1943 los lectores de *Sur* habían podido entrever, en “Las dos historias”, una figuración del doble, en este caso como efecto de la escritura, una “duplicación de la realidad” (en los términos que usaba Felisberto). Un personaje sale de la imaginación de un escritor, de los textos que este lee, para habitar el mundo. A su vez ese personaje llamado “el joven de la historia” es un escritor dividido.⁸ Tal “división interior” es espontánea, natural, y su raíz es la angustia ante un movimiento inquietante (la memoria, la figuración del otro) y el fracaso ante la imposibilidad de decir lo que fue, de eternizar el pasado. Fuera del marco de las ficciones montadas a partir de libretas y apuntes, de lecturas de los papeles propios, Felisberto realiza una operación que define la génesis de *Nadie encendía las lámparas*: recoge sus propios fragmentos, sus folios sueltos, y los reescribe, los trasplanta, según la metáfora de Díaz (1974), los proyecta con otra luz. Se puede conjeturar que comienza con ello a fines de 1940, cuando regresa a Montevideo tras su fracasada gira en la provincia de Buenos Aires, y se dispara frenéticamente al tratar con Jules Supervielle, en enero de 1943, cuando la carrera literaria está abierta con un recomenzar inmejorable.

Supervielle le sugiere “que le mande los libros que contengan relatos fantásticos o fuera de lo real, a un señor Borjes” (carta a Lorenzo Destoc, 15 de enero de 1943, Giraldi: 123) y Felisberto apresura la búsqueda en su reserva, toma “Las dos historias”, que luego recordó haber escrito en 1931, y realiza una serie narrativa, un relato cuya secuencia está dada por la superposición de figuras de diferentes épocas. Si existieran los originales se constataría en ellos el pasaje, en ese mismo momento, de la letra manuscrita a la *script*, que Felisberto Hernández usa desde entonces para componer. Tres meses después del pedido de Supervielle, probablemente en su casa, en una conversación de verano, Felisberto Hernández circula en la revista *Sur* con “Las dos historias”. Esto produce un discreto fenómeno, fundamental para los despliegues de Felisberto Hernández, no para el género fantástico, que se expandía en el Río de la Plata a través de la revista de Victoria Ocampo.

8. “Sentí que otro personaje, que también se había desprendido de mí, había quedado mirando en la misma dirección...”, escribe en “La calle”, “trozo” narrativo colocado a la vista del lector, mediante montaje, por el narrador de “Las dos historias” que asume la voz en presente. En su análisis del relato Gustavo Lespada llama a este último “narrador-marco” (260 y ss.).

Y En el año 1932, Hernández
hizo con Y. Rodríguez una
 gira de 50 conciertos por
 todo el país.
 Son muy amigos y heán
 muchas otras en este sen-
 tido. También entre ellos
 ocurrieron de los anedotas
 que a mi se me ocurren
 cosas.
 En uno de nuestros más
 antiguos club sociales

“En el año 1932...” (9 folios manuscritos, s/d). Apuntes a tinta, escritos sobre la marcha, c. 1932, a los que Felisberto vuelve y reescribe después de 1943, como parte de “Tierras de la memoria”. José Pedro Díaz lo publica, póstumo, con el título conjetural de “En gira con Yamandú Rodríguez”. Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo Literario, colección FH.

En poco tiempo y con un movimiento rápido Felisberto encuentra la fórmula que aplicará a otros textos, así el caso (documentado⁹) del que Díaz publica con el título conjetural de “En gira con Yamandú Rodríguez” (Hernández 1983: 139) a partir de los folios posteriores a 1943.¹⁰ Este no es el único ejemplo en que Felisberto deja a la vista el procedimiento: toma de su reserva de escritos inéditos (c. 1926-1934), por ejemplo “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”, de 1929, publicado por primera vez en *Hiperión* 57 (c. 1941) y vuelve a ellos.¹¹ El caso ejemplar,

9. 9 folios manuscritos, a tinta, escritos sobre la marcha, en ¿1932-33? Comienza “1) En el año 1932...”. Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo Literario, colección FH, C.2 D.47-48.

10. Descritos por Díaz en Hernández 1983: 227.

11. “El mundo vivido iba hilándose en materia de arte luego de haber sido previamente conservado en diversos rincones de su memoria o en viejos papeles que luego revisaba hasta que su memoria reconocía en ellos la semilla de una planta ‘que daría hojas de poesía’”, escribe Díaz (1974: 12).

por el motivo literario y por el accidente biográfico, fundante, es el escrito breve que en las *Obras completas* se titula “La noche que di mi primer concierto...”, experiencia directa que se publicó tal como fue hallada por el editor, en hojas arrancadas de un ejemplar de la primera edición de *Fulano de tal*, de 1925.¹² Allí está escrito el nacimiento del “joven de la historia”, que se nombró más arriba, “El primer momento que sentí que nacía ese otro”, escribe el recién estrenado Felisberto. El párrafo anterior a esta frase establece nítidamente la figura:

Lo más inesperado y extraño de todo esto era que yo me contemplaba, que yo contemplaba a ese otro personaje, y que lo observaba más secretamente que nadie. (Hernández 1982: 208)

Una década después de este hallazgo, cuando comienza a sufrir por no escribir y prepara el terreno narrativo a la manera de un fantasmal autor de cartas (1935-36),¹³ Felisberto sigue siendo su observador secreto, un testigo de otro al que habrá de recordar en los pasajes dispersos de “Tierras de la memoria”¹⁴ y en las ficciones de *Nadie encendía las lámparas*. Tal vez aquellos apuntes esenciales sobre el nacimiento del pianista y del escritor que se observa a sí mismo como personaje, junto al recuerdo de la gira primitiva con Yamandú Rodríguez, acabaran formando parte de “Tierras de la memoria”, que concibe bajo ese título (la progresión autobiográfica es anterior) recién en 1944.¹⁵ Tanto “La noche que di mi primer concierto...”, escrito probablemente en setiembre de 1926, como “En gira con Yamandú Rodríguez”, de 1932 o 1933, pudieron seguir la serie de escenas (en la imaginación el proyecto parece existir) posteriores a la secuencia del viaje a Mendoza, previo al cruce de los Andes a pie, que se evoca en *Tierras de la memoria* a partir del recuerdo libre y de la “investigación” –el término es paródico– que toma como base al cuaderno “Mi viaje a Chile”, escrito en 1917, que existe y

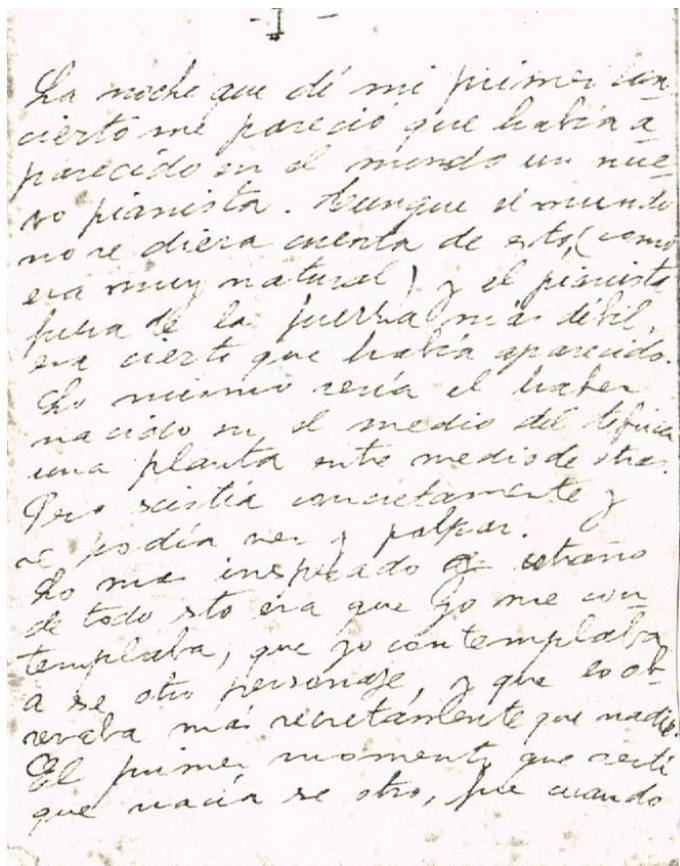
12. Todo parece indicar que Felisberto escribió este fragmento después del primer concierto, en Mercedes, 1926. Las copias del manuscrito que Díaz tuvo a la vista se encuentran en la Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo Literario, colección FH, C.2. D.43.-2. 3 folios.

13. En octubre de 1935 le escribe a su novia, Amalia Nieto, que “nadie resiste a la tentación de escribir su biografía y contar sus ‘hechos’”.

14. Las veces que aquí se refiere al plan interrumpido, inacabado de “Tierras de la memoria”, a lo que puede entenderse como proyecto narrativo-conceptual, sea el manuscrito o lo que se interpreta como parte del mismo (aquello que pudo ser concebido, a partir de 1940, bajo una idea de arte entendido como derivación autofigurativa), el título aparece entre comillas. *Tierras de la memoria* se verá en cursiva las veces que se refiere al texto que José Pedro Díaz publica en 1965, presentándolo como novela, “libro que Felisberto Hernández dejó inédito a su muerte”.

15. Se publica como “folletín” en *El Plata, Papeles de Buenos Aires y Contrapunto* (entre junio y diciembre de 1944). José Pedro Díaz realiza una edición póstuma en 1965.

es mencionado de paso en la novela como factor de la memoria.¹⁶ Este es un caso extremo del encuentro, en los papeles, de un escritor virtual (el otro es el mismo fuera del tiempo), alguien que prepara con notas y apuntes –*out of joint*– la escena futura.



La noche que di mi primer con-
cierto me pareció que había a-
parecido en el mundo un nue-
vo pianista. Aunque el mundo
no le diera cuenta de esto (como
era muy natural) y el pianista
fuera de la joroba, más débil,
era cierto que había aparecido.
Lo mismo veía el haber
nacido en el medio del tepic
una planta entre medio de otros.
Pero sentía con claridad y
se podía ver y palpar.
Lo más inexplicable de esto
de todo esto era que yo me con-
templaba, que yo contemplaba
a un otro personaje, y que lo ob-
servaba más retrospectivamente que nada.
El primer momento que creí
que nada se otro, fue cuando

“La noche que di mi primer concierto...” (3 folios manuscritos, s/d) es una primitiva fabricación de un recuerdo. Escrito después de la actuación en Mercedes, setiembre de 1926, en hojas arrancadas de un ejemplar de la primera edición de *Fulano de tal* (1925), es retomado por Felisberto como referencia de algunos relatos posteriores a 1943. José Pedro Díaz lo transcribe y lo agrega a las *Obras completas*. Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo Literario, colección

16. “Me levanté para sacar de mi valija unos cuadernos que había escrito cuando hacía el viaje a Chile, pues no recordaba si algunas cosas habían ocurrido en Mendoza, a la ida o a la vuelta. [...] Del Viaje a Chile tenía dos cuadernos: uno era chico y contenía el relato escueto y en forma de diario; –así lo había ordenado nuestro jefe–; [...] El otro cuaderno era grande, íntimo, escrito en días saltados, y lleno de inexplicables tonterías.” (75)

En abril de 1943, entonces, con “Las dos historias”, Felisberto Hernández amplía el número de lectores y admiradores, como se ve en las cartas que recibe de sus colegas argentinos,¹⁷ luego de un duro ritual de pasaje: la experiencia de ser editado en Buenos Aires, de ser leído por los grandes estilistas de su tiempo, reunidos en Sur.

Volvamos a la carta enviada al editor Roger Caillois, que acaba siendo fundamental en la historia de *Nadie encendía las lámparas*. Felisberto se compromete con dos proyectos: la novela “El comedor oscuro”, a la que refiere indistintamente con este nombre y como “El comedor”, y por otro lado algunos cuentos que comienza a escribir a partir de 1943.¹⁸ Dos meses después de ofrecerle un plan a Caillois y unos días después de ver que podían corregirlo, que debía –así las cosas– revisar sus materiales, consulta a Supervielle por “El comedor”, relato que este aconseja ajustar, no sintáctica (aquí está la novedad) sino estructuralmente, lo cual crea en Felisberto un problema nuevo, un pequeño quebranto en la confianza en su arte, pues era sensible y aprensivo desde los años de pianista, pues parece entender muy temprano que la obra es un artefacto social, intervenido por mediaciones ajenas al creador, “un intercambio de ideas”. Ese diálogo con Supervielle le da forma –Díaz hace la historia con acierto, a partir de la correspondencia con Paulina Medeiros– a los cuentos “El comedor oscuro” y “Mi primer concierto”, que integran *Nadie encendía las lámparas*. Los comentarios de Supervielle, son tan conmovedores que Felisberto le aclara a la mujer con quien en ese momento intima: “quedará todo lo mío ‘autobiográfico’ y lo del piano y lo del concierto en Montevideo” (Medeiros: 111).¹⁹

En paralelo a la escritura de *El caballo perdido*, Felisberto mantiene otros planes narrativos que configura a partir de relatos breves y de cuya materialidad hay muestras recién en octubre de 1943, inmediatamente después de llevar el libro a la imprenta.²⁰ Hernández comienza a escribir *Tierras de la memoria* orientado por una metáfora que se revela en la

17. “Cartas a Felisberto Hernández” en *Revista de la Biblioteca Nacional* 10, Felisberto, 2015: 367-385.

18. Junto a “Las dos historias” y “El balcón”, otros, acaso “El corazón verde” (ficción envuelta en la memoria de la infancia, c. 1943), “Muebles ‘El Canario’” (cuya idea de “meter avisos en la sangre”, ligada a la aguja hipodérmica aplicada en guerras y totalitarismos, ya se encuentra en “Viaje a Farmi”, de c. fines de 1940) y “La mujer parecida a mí” (que parece configurarse en 1943, en la correspondencia con Paulina Medeiros). A la altura de la carta a Caillois, Felisberto Hernández envía inéditos a Ramón Gómez de la Serna, que contesta en junio de 1945 (*Revista de la Biblioteca Nacional* 10, 2015: 384).

19. Donde dice “autobiográfico” cabe “autoficción”. Jean-Philippe Barnabé examina las diferencias conceptuales aplicadas a Hernández (2015: 130 y ss.).

20. Esta fecha consignada por Díaz se lee en el encabezado de una libreta. Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo Literario, colección FH, Originales, carpeta 4, D.89-90.

segunda parte de *El caballo perdido*. Desde luego no comienza de cero, sino que absorbe –la práctica está bien definida– sus propias tentativas y elucubraciones, como había hecho con *El caballo perdido*. Paulina Medeiros está segura, cuando anota su edición de *Felisberto Hernández y yo*, que *Tierras de la memoria* se titulaba “Buenos Días” (nota 50: 98), novela de la que Felisberto Hernández habla en cartas de abril y mayo de 1943, cuando ella está en Buenos Aires. Díaz es terminante cuando afirma que “Buenos días” no tiene que ver con *Tierras de la memoria*, “es un error”, escribe (1997: 8).

Desde que Óscar Brando en *Obra incompleta* divide el prólogo de “Buenos días” del cuento “Viaje a Farmi”, incompleto, que Díaz dio juntos, en secuencia, tal como lo encontró en los papeles, las confusas relaciones de los títulos y los proyectos parecen comenzar a esclarecerse. De “Buenos días”, texto de clave autorreferencial y autoparódica, en el estilo de “Filosofía del ganster” [sic], de 1939, deriva la fantasía: el escritor se representa a sí mismo, monologando, y abre una ficción, un cuento que en este caso Díaz titula “Viaje a Farmi”.²¹ Existe, por un lado, un relato escrito probablemente a fines de 1940, una tecno-utopía con toques de ciencia ficción rusa que acaso se desprende de la admiración de H. G. Wells²² y que puede leerse con autonomía, y por otro lado (aunque se dan juntos, uno depende de otro), una novela que, hasta donde se puede ver, juega a establecer la situación del escritor en “tiempo real”, de la que nacen fantasías sujetas a la espontaneidad de la escritura y al tono del relato, no al orden de un argumento.²³ Cuando comienzan a definirse los límites de la “imaginación razonada”, a partir del prólogo de Borges a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares (1940), y de la trama de sus cuentos “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula” (1941 y 1942), Felisberto se mueve en la dirección contraria.

En 1943 abandona lo intrépido de “Filosofía del ganster” [sic], al que “Buenos días” se liga, y reformula (con el estilo que se impone con *Por los tiempos de Clemente Colling*, la novela, como la llama) la escritura de sí

21. La reciente publicación entre los inéditos de *Narrativa completa* del extraordinario “Eutilodia” le da una luz renovada a “Viaje a Farmi”. “El 46 de Farmi, del período 8 post guerra planetaria, los aparatos que llegaban a la ciudad tropical de Fruicia actualizaban en el estanque Norte”, se lee en el primer párrafo del cuento. María del Carmen González encontró este fragmento en una serie de escritos desconocidos y anota en *Narrativa completa* (621) que “El presente texto corresponde a un proyecto narrativo de ciencia ficción en clave humorística, que tiene varias versiones, una de ellas titulada ‘Buenos días [Viaje a Farmi]’”. Este punto problemático acaso se despeja así: “Eutilodia” (llamado por Díaz “Viaje a Farmi”, con un título artificial) es un relato abandonado, incompleto, de “Buenos días”.

22. “Wells es ‘divino’”, dice Felisberto en carta a Amalia Nieto del 1 de junio de 1940.

23. Cfr. Barnabé 2011: 182. Analiza aspectos internos de textos de este período, en el que identifica un “sistema de ventriloquia” (188-192).

mismo que acaba en “Tierras de la memoria”. De modo que el trabajo que Hernández comienza a articular a partir de octubre de 1943, inmediatamente después de llevar *El caballo perdido* al impresor, viene, como otros textos, de un período anterior, que puede fecharse a su regreso a Montevideo, en setiembre de 1940, acabado como pianista, cuando comienza a inventarse a través de los recuerdos. Si bien en las temporadas de las que solo quedan cartas (entre 1934-1937 mantiene su entrega a la música) Felisberto hace su camino de escritura en varias direcciones, tomando notas en cuartos de hotel, de paraje en paraje, solo después de la gira por la provincia de Buenos Aires cuando comienza a retratarse de otra manera, como alguien que ya no puede evitar estar ante su propia estampa. Tras la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling*, que sale de imprenta en los primeros días de noviembre de 1942, divide el tiempo entre sus nuevos planes de sobrevivencia y la época que abren tanto *El caballo perdido*, que comienza a escribir por entonces, su relación con Paulina Medeiros y el trato –desde el verano de 1943– con Supervielle. Con “Las dos historias”, cuya base toma de sus papeles, Felisberto vuelve a “Buenos días”, basada en la vida de un pianista con inclinación filosófica, un plan de autoficción nacido de “fantasías musicales” que se dispersan en *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, en los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* y en textos de publicación póstuma como el citado “En gira con Yamandú Rodríguez” y el que Díaz titula “Mi primer concierto en Montevideo”, descrito como “un excelente documento que ilustra los procedimientos de trabajo de F. H.” (1974: 8).²⁴ La dispersión en la que Felisberto trabaja se entrevé cuando interrumpe el relato de *El caballo perdido* y lo retoma en una segunda parte especulativa, muy diferente a la primera.

Desde fines de 1940 hasta principios de 1947, cuando su idea de carrera literaria, instalado en París, comienza a resquebrajarse, Hernández lleva adelante una acumulación narrativa –una suma de cuentos– que brota del mismo punto, algo que no está en duda, y en la que cada fragmento sobrevive de acuerdo a su propia fuerza, ajeno a las intenciones del autor y a las disposiciones de sus editores. Habría que aplicar a la escritura “Explicación falsa de mis cuentos” (Hernández 1983: 67), el siguiente principio declarado: “no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento”, cada cuento “tiene su vida extraña y propia”. La forma es la cualidad interna, “natural”, y también, como un guante, algo que viene de afuera.²⁵ El diálogo con Supervielle, los elogios y

24. Véase la nota 28 del artículo de J. P. Barnabé (2015: 142), que remite al capítulo “Le démembrément de ‘El comedor’” de la tesis inédita, que algunos investigadores lograron consultar, “Felisberto Hernández: une poétique de l’inachèvement” (París III, 1997).

25. “La forma nuestra nos penetra, nos aprisiona tanto desde el interior como desde afuera”, dice *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz en la célebre y plural traducción al castellano (1947).

regaños de Paulina Medeiros, la ronda de los amigos y lo que llamaríamos *mercado*, en el que Felisberto colocaba sus expectativas, definen la naturaleza de la escritura, la vida de las plantas. Ante todo Felisberto parece dócil, lo cual no quiere decir que fuera dócil al escribir. Ya lo había aprendido como músico: si el concierto lo paga la Sociedad Italiana, hay que tocar una pieza de Scarlatti.²⁶ Así define su lugar y su papel de artista, más ligado a los intercambios contemporáneos, nuestros, que a los de su época, en la que volvía a imponerse la rebeldía de vanguardia (Joaquín Torres García era un caso cercano) y los modelos éticos eran Kafka, Joyce, Faulkner, artistas en su propia ley, portadores de una autonomía intransigente que Felisberto, cuando siente la presión del “compromiso político”, también reclama.

Antes que perseguir un ideal, hace pruebas de estilo y trata de colocar sus piezas en revistas y diarios. A medida que avanza en la escritura se define el “proyecto estético”, discontinuo, en el que se puede observar el movimiento constante, el ensayo, la improvisación, el azar. La tan reiterada cualidad fragmentaria de la escritura de Hernández es más involuntaria que propositiva (toca hasta donde puede ser oído). Para cerrar el problema de “Buenos días”, que se ve como un pilar de la “poética del inacabamiento”,²⁷ hay que insistir en que José Pedro Díaz carece de razones para negar el vínculo entre “Buenos días” y “Tierras de la memoria”, y que su perspectiva ha dificultado la comprensión del devenir de la literatura de Felisberto Hernández tras el desencanto con el piano en la última gira por la provincia de Buenos Aires, entre diciembre de 1939 y agosto de 1940. El propio Díaz, que trabajó privilegiadamente con las fuentes del archivo, luego dispersas, tenía ante sí algo confuso que luego fue cerrado y oscuro para otros.

26. Carta a Amalia Nieto desde Chuy, 17 de febrero de 1936.

27. Aunque tengo distancias con lo que el autor dice entender por “obra acabada” (2011: 192), en la que presumiblemente ocurre “la clausura y la totalización del sentido” (algo imposible en la práctica de leer un texto literario), cito la idea central de J. P. Barnabé para persistir en teoría con la figura de lo inacabado, ligada a la forma, porque resulta más apropiada y sugerente que la idea lógico-cientificista, racional, de lo “inconcluso”, que se usa con regularidad, y desde luego la de “forma incompleta y vacilante” que describe Emir Rodríguez Monegal en *Marcha*, 1945. Hay que considerar que el valor dominante, bajo el paradigma de la mitad de siglo XX, es el del *arte acabado*, idea que está entre los creadores: “los bocetos no despertaron el interés del público que, como no deja de ser lógico, prefiere la obra acabada, es decir, la visión real, a la simple sugestión, por artística y fuerte que sea esta”, dice Roberto J. Payró, en 1913, acerca de J. Torres-García (R. J. Payró y Guillermo de Torre, *Torres-García*. Madrid, 1934). Tres décadas más tarde, en los 40, esto tiene vigencia y acaso perdura hasta que avanzan las tesis del *fin del arte* y lo “inacabado” se eleva de manera decisiva. En la carencia de un estado actual que conecte con las tradiciones, la ambición interpretativa pretende hurgar hasta el folio más insignificante de la herencia del pasado para reconocer entre sus retazos y desperdicios, donde sea, los enigmas del “arte inacabado”.

En una carta a Paulina Medeiros, fuente sobrestimada por Díaz, del 22 de febrero de 1944, Felisberto anuncia: “Esta noche leeré mi nueva novela a algunos muchachos y a Fingerit” (Medeiros: 92). Pocos meses después es el propio Marcos Fingerit quien le presenta a Adolfo de Obieta, uno de los hijos de Macedonio Fernández, la literatura de Felisberto. Obieta le escribe una carta al autor y le pide otros trabajos. Felisberto le envía “Tierras de la memoria”, que publica en *El Plata* (Montevideo, 23 de junio de 1944), y extrae “Historia de un cigarrillo” de *Libro sin tapas* (1929), texto que el año anterior, en octubre de 1943, les había enviado a sus amigos argentinos de La Plata, donde estaban Marcos Fingerit y Elena Duncan. Los pedidos desde Argentina, el interés por intercambiar, obliga a Felisberto a proveerse de su reserva más bien pequeña, primitiva (1925 y 1931), a la que mira con distancia. Tuvo que olvidar los “libros sin tapas”, en los que no confiaba,²⁸ de manera que cuando prepara *El caballo perdido* pone en la última página la carta elogiosa de Supervielle a *Por los tiempos de Clemente Colling* y la noticia de que era autor de “‘Las Dos Historias’, novela corta publicada en la Revista ‘Sur’” (1943).

Cuando cruza la orilla y entra en Buenos Aires por el centro, deja ver muy poco de lo que había hecho antes de *Colling*. No puede soslayarse este punto pues Felisberto Hernández era, y en esto los documentos sobre sus peripecias de pianista es implacable, extremadamente cuidadoso con la construcción (ya autoficticia, exagerada, ilusoria) de sí mismo como artista. Podía percibir que la emoción, el gusto, la felicidad, se dan tanto en el envoltorio como en lo que viene dentro, que “materia y forma”, en los términos de Amado Alonso y de los lectores más disciplinados de la década de 1940, no son entidades que puedan sobrevivir separadas. A diferencia de varios amigos suyos, entre ellos Roberto Ibáñez, Felisberto no es un purista del estilo.

Hechas las aclaraciones precedentes, digresivas, se puede volver a la primera línea. La naturaleza de este trabajo fue prevista por José Pedro Díaz, y la lectura es deudora de la inteligencia de sus aciertos y la nobleza de sus errores, o, como él mismo decía del estilo de Felisberto, de sus “imperfecciones”. Ya fue sugerido más arriba que la entrada de Felisberto en la literatura, en el templo del “texto perfecto”, apolíneo y brillante, no es sencilla ni fluye como el agua. Felisberto se queja de la edición hecha por *Sur* de “Las dos historias”: “He rabiado mucho por las modificaciones que se permitió hacer quien *la corrigió*”, le escribe con este énfasis a su amigo Lorenzo Destoc (8 de junio de 1943, Giraldi: 125), y supone a Guillermo

28. La memoria de Juan Carlos Onetti, en 1975, es incontestable: “Lo sentí tan descen-
trado, tan sinceramente inseguro de los pequeños libros que había publicado. Me dijo que le
faltaban temas, que no podía inventarlos o perseguirlos” (530).

de Torre, seguramente ajeno a la trama del texto, como encargado de la edición. Ángel Rama supuso en ese papel de obrero a la propia Victoria Ocampo y, creo que más apropiadamente, a José Bianco.²⁹

Hay algo nuevo para Felisberto Hernández más allá de las luces de la ciudad: la entrada en relaciones editoriales, en un sistema que tiene sus reglas y en el que se impone el peso y el poder de la lengua, que no permite la tiranía del autor sino que confía en la revisión, secreta y monasterial, del texto, cuya otra autoría, la más sutil, permanece en silencio. Esta es la edición dura a la que Hernández acaba por acostumbrarse pues no era (a diferencia de sus intérpretes) un fundamentalista del *escribir mal*, fuera de normas que quería aprender y digerir. El pasaje a *Sur* lo deja a la vista de los maestros de la lengua castellana y delante de sus propias carencias, que no podía ver en su obra autoeditada. En el comité de colaboración de *Sur* del año 1943 figuran, entre otros, Amado Alonso, Jorge Luis Borges, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo Mallea, Silvina Ocampo, Alfonso Reyes. Un tribunal inapelable y comprensivo.³⁰ Si bien Felisberto se niega a las maneras de quien corrige “Las dos historias”, no regresa a la versión que entrega a *Sur*, o al menos no establece modificaciones importantes entre 1943 y 1946, cuando remite a Sudamericana los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*. A diferencia de Borges, que es el lector modelo, Felisberto no mantiene un proceso de corrección constante. El texto de *Sur* sirve de base para componer la primera edición en libro, que registra 15 variantes de acuerdo al texto en la revista. La tendencia de Sudamericana es tratar de eliminar o matizar toda marca del habla (por ejemplo la repetición de vocablos, “pizarrita” y “pizarra” a línea seguida), economizar las expresiones eliminando pronombres ya indicados por el verbo, y, sobre todo, modificar adverbios. Sudamericana se dedica a corregir, salvar erratas, pulir un texto al que no altera en la arborescencia de la imaginación ni en la forma del relato. Con términos de Cesare Segre, puede decirse que la edición no desvía las “figuras de pensamiento” aunque sí las “figuras de palabra”.³¹ La operación poética mayor en “Las dos historias”, en la que el autor debe haber intervenido, es cambiar la frase “es posible que

29. Felisberto estaba muy lejos de “un cuadrulado culto y convencional”, escribe Rama. “Sus cuentos comenzaron a publicarse en las revistas que dirigían algunas damas exquisitas. En *Sur* lo editó Victoria Ocampo (¿o acaso fue, como con tantos descubrimientos de esos años, José Bianco?) aunque enmendándole levemente el estilo” (Rama: 13).

30. Roger Caillois le comenta a Supervielle, en abril de 1945, que los cuentos de Felisberto Hernández causan buena impresión “en Victoria [Ocampo], [José] Bianco y otros” miembros de *Sur*, que es recibido “con una viva y en ocasiones entusiasta aprobación, sobre todo por el fondo (la forma parece a veces torpe)”. Ver carta del 14 de abril de 1945, de Caillois a Supervielle, en *Revista de la Biblioteca Nacional* 10, Felisberto, 2015: 428.

31. “Inversión, repetición, pleonismo, enálage, elipsis, zeugma”, en las que Felisberto recae.

él haya sentido una de esas impresiones que no llegan a convertirse en pensamiento” (*Sur*) por la más felisbertiana “es posible que él haya sentido como el aliento de una desgracia que lo seguía de cerca”.

Felisberto cede a la edición y esa posibilidad del criterio “extranjero” le produce desconfianza y temor. En carta a Paulina Medeiros, desde París, 30 de noviembre de 1946, refiere al libro como “Las Lámparas” (no es la única vez), y en carta del 22 de abril de 1947, con la obra salida de imprenta: “tiemblo de que hayan puesto ‘La lámpara’ en vez de ‘Las lámparas’”. Felisberto admite a los correctores mientras agudiza la conciencia de sus limitaciones, que desde luego no son las virtudes de quien decide equivocarse para producir disonancia, para actuar desde la estética de la molestia, sino de quien no conoce a fondo todas las cuerdas del propio instrumento. Para remediarlo se hace de un ejemplar de *Gramática castellana*, de Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, publicado en 1943.³² Otros cambios que lo afectan acaban en anécdotas. Norah Giraldi (125) y Rama (13), entre otros, recogen el fastidio que le produjo que “césped” pasara a “pastito”, variante restituida en la edición de “Menos Julia” en *Nadie encendía las lámparas*.

Entrado un año clave, 1945, Felisberto prueba con la novela “El comedor oscuro”, agrega episodios a “Tierras de la memoria” que había publicado en partes el año anterior, pasajes que mantiene autónomos,³³ e introduce formas breves en las que trabaja desde sus inicios, solo que en 1943 y 1944, como señala Díaz, abre otra dimensión de su experiencia literaria. En los primeros meses de 1945 le envía a Ramón Gómez de la Serna una serie de cuentos, algunos inéditos como “El balcón”, que el escritor español prefiere a otros. El estímulo que le produce a Felisberto Hernández la carta de Gómez de la Serna³⁴ debió apagarse con la crítica paralizante de Emir Rodríguez Monegal en *Marcha* (1945), en la que este asume un papel de reformador y punitivo. Entre descripciones precisas, el crítico señala la “descuidada sintaxis”, algo que hasta entonces se decía en privado, y luego, más punzante: “las ambigüedades en la exposición lógica y la imprecisión en la sintaxis –un estilo pleno de incorrecciones

32. A. Pau muestra (183) una página, subrayada por Felisberto, en que el libro trata de proposiciones en el complemento directo y de proposiciones como complemento circunstancial. Seguramente por una confusión pasajera, a pie de página Felisberto hace una lista de las *preposiciones* de la lengua, palabras que no podía dominar.

33. “La pelota” (publicado en la prensa, 1945), probablemente, quizá “El corazón verde” (*Nadie encendía las lámparas*), recuerdo transfigurado por la ficción. “Mi primera maestra” (prensa, 1950) y “La casa nueva” (prensa, 1959) también parecen venir de allí, al igual que los póstumos “En gira con Yamandú Rodríguez”, “Mi cuarto en el hotel”, “Una mañana de viento” y acaso “La casa amarilla”, entre otros escritos que habría que reordenar a partir de la edición de Díaz.

34. Véase *Revista de la Biblioteca Nacional* 10, Felisberto, 2015: 384 y ss.

y coloquialismos”. Aunque clausura sus observaciones diciendo que “nuestra literatura actual proporciona pocos textos tan interesantes, tan vivos” como *Por los tiempos de Clemente Colling*, “Las dos historias” y *El caballo perdido*, es un despropósito de Rodríguez Monegal afirmar que “los defectos [de sintaxis, de estilo, de cohesión lógica] son necesarios para lograr una identidad de fondo y forma”. Esta confrontación debe tomarse como una crítica en sentido estricto, fuera de la toda cortesía periodística a la que Felisberto era afín, y forma parte de la entrada en la literatura. Se escucha, en este caso, las razones de quien, en la misma página de *Marcha*, debajo de la reseña evaluatoria de Felisberto Hernández da noticias de un premio de honor de la Sociedad Argentina de Escritores a *Ficciones*, de Borges, “el mayor prosista americano”, junto a una cita, con el título de “De James Joyce”, traducida del *Ulysses* (el pasaje es electrizante) por Borges.

Antes que nadie, Felisberto estaba atento a lo que sucedía alrededor de su nombre. La continuidad de la historia de “El balcón”, que no deja de tener efectos desde que lo lee Gómez de la Serna, lo debe haber recompuesto del golpe de *Marcha*. Jules Supervielle presenta a Felisberto Hernández en Amigos del Arte, en Montevideo, el 9 de octubre de 1945. La historia del cuento, editado a fin de año con un gran tiraje en Buenos Aires, tiene varios protagonistas: Paulina Medeiros (que hace sus apuestas), reservadamente el periodista uruguayo Augusto Mario Delfino, y también Supervielle, quien no parece interesado en el poco elegante propósito de abrirle camino a Felisberto en una trama de relaciones sociales. El papel de Supervielle siempre es otro, apegado al sonido de la lengua y a la observación aguda de los textos. En todo caso sugiere e inicia vínculos, pero no se dedica a las mediaciones editoriales. Paulina Medeiros se ajusta con naturalidad a la figura de agente y llega a actuar con impertinencia: “Ayer saludamos a Supervielle. Hablamos de ti. Le dije cuánto había hecho Delfino por mover tus cuentos” (julio de 1945, Medeiros: 114). Supervielle hace lo que corresponde a un poeta de su talla: comparte con el público un texto breve y contundente, en francés, que Felisberto guarda entre sus papeles, y da paso un gran impulso al autor, que lee “El balcón”. Al mes siguiente, el 16 de diciembre de 1945, el cuento se publica en el suplemento literario de *La Nación*, que dirige Eduardo Mallea.

Comparado con la edición de *Nadie encendía las lámparas*, presenta 72 variantes. Los editores españoles y argentinos bajan el número de incorrecciones, tropiezos que *La Nación* había permitido, y continúan la pauta editorial que mantienen en el libro: economizar la lengua, matizar las marcas de oralidad y corregir los usos del tiempo verbal, a los que

se afina como indicadores, señales diegéticas de la narración.³⁵ Baja el número de pronombres, entre ellos “yo”, y se interviene el léxico (“vereda” pasa al castizo “acera”). Sudamericana simplifica la forma y cubre las carencias, los vacíos gramaticales de Felisberto Hernández. Donde decía “Yo miraba al anciano y me había pasado la lengua por el labio inferior”, se lee “Yo miraba al anciano y al hacerlo me había pasado la lengua por el labio inferior”. A esta altura Felisberto Hernández no pudo haber tomado la edición como un ultraje a la voluntad del autor, según se entiende a veces, sino como un instrumento para evitar la confusión, la anfibología.³⁶ Los textos (la literatura) no son construcciones personales sino una interpretación, en clave secreta, de un grupo humano, de un órgano que abduce y multiplica el sentido.

Con “El balcón” acaban de configurarse dos problemas que “Las dos historias” pusieron en relieve: el *escribir mal* y la originalidad, ambos enraizados en la cultura rioplatense desde los años 20 como consecuencia de las vanguardias. El primero, fácil de advertir en la escritura de Felisberto, toma otra dimensión cuando es leído por los estilistas de *Sur*. En los extremos de la crisis del *escribir bien* están Roberto Arlt, por sus maneras de escribir mal, y Borges, por sus discusiones de vanguardia y su tendencia (lo formulo así aunque sea vago) a lo clásico. Por el expresionismo visceral del contenido y por el rigor de la forma, Onetti se hace parte del asunto y permanece como una tercera vía entre Borges y Arlt.³⁷ En Montevideo Eduardo Dieste propuso la discusión, “el problema de la expresión literaria”, del estilo, al comentar *La sonrisa de Xunú (Leyendas de Zululand)*, del artista Mario Radaelli, de 1936, uno de los primeros memorables caricaturistas de Felisberto Hernández. Dieste traslada la naturaleza lingüística del problema (Radaelli “atribuye sinceramente [el escribir mal] a falta de dominio del idioma”) a una tensión plástica.

35. El pretérito pluscuamperfecto, por caso, al que Felisberto tendía, se cambia por pretérito perfecto simple.

36. Pese a todo, en 1952 se muestra afectado por el trato que recibió de los puristas. Véase “He decidido leer un cuento mío” (Hernández 1983: 213-214), en el que asume su “mal castellano del principio” y el “natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias”. Cfr. “Una carta” (Hernández 1983: 217-218), texto en el que se dirige a un destinatario desconocido (la carta está acéfala, sin nombre ni fecha) diciendo: “no conozco bien los clásicos, ni el idioma, ni medios gramaticales o de formas (sé bien que esto último podría despreciarse después de conocerlo)”, y propone “trabajar literariamente –favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos– contra la literatura y las formas hechas” (1983: 218).

37. A Julio Payró, en carta del 21 de abril de 1938: “me está dando náuseas el ‘escribir bien’” (60). En la introducción (18 y ss.) de *Cartas de un joven escritor*, y en algunas notas, Hugo Verani comenta que el “escribir bien”, la “literatura entre comillas”, es un aspecto clave (tenso) en la narrativa de Onetti.

A poco de mirar su objeto, el pintor y el poeta quedan aturridos bajo el clamor de su encanto, y no atinan a meter en acorde los cientos de imágenes que acuden diabólicamente en auxilio; si cede a la tentación de un lujo expresivo, verá desaparecer el objeto; si equipara números de real y de léxico, la aparición del espejo hace obvio su arte; conoce, al fin, como unas líneas esenciales parten de la esfera rumorosa del objeto y recaban también palabras esenciales, y aquí empieza el gran riesgo de la pobreza académica. (Dieste: 62)

Si se tomara esta perspectiva visual, no retórica, no habrían sido necesarias tantas excusas ante la condición impura, “contaminada”, del estilo de Felisberto Hernández. La originalidad que Felisberto pretendía, como lo pretendió la vanguardia, en cierto punto se cruza con el problema normativo y estilístico de *escribir bien* (se puede ser original a causa de escribir mal), solo que a primera vista tiene mayor amplitud. Aunque ambos problemas corresponden a las poéticas de la enunciación y a los registros del estilo,³⁸ la originalidad es un asunto clave en la literatura de Felisberto, un tema borgeano desde “Las versiones homéricas” (1932), expandido en *Sur* con “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939): qué corresponde, entre una fuente y otra, *entre versiones*, al original. Aunque el fondo oscuro corresponde a la estética, en el nivel de esta investigación el asunto se mantiene en superficie, sobre los principios más elementales de la filología: cómo se transmiten los textos, qué significan las mediaciones, cómo se establece una edición. La pregunta por el original carece de importancia si se admite que el sentido (fugaz, transitorio) es el efecto de la copia, que puede ser una falsificación. Onetti entra en el juego en 1939, con su Picasso en la tapa de *El pozo*, y Felisberto con “el gansterismo” de la misma época, al que define como “la trampa para dominar esa realidad objetiva”.

Los originales mecanografiados que remite a Sudamericana deben haber sorprendido y extrañado a quienes hacían la edición. Si bien el número de variantes con respecto a la versión de periódico es alto (72), “El balcón” no tiene modificaciones sustanciales en el texto que se conoce a partir de *Nadie encendía las lámparas*. Hay una errata que introduce el libro: la mujer que sale al “corredor” (*La Nación*) va al “comedor”, desde entonces, en un error común del linotipista (la doble r es m). También hay casos de correcciones dudosas y de hipercorrección (“Cuando venía de vuelta pasó frente al balcón” cambia a “Cuando iba de vuelta...”), que alteran el punto de vista y dan lugar a frases curiosas: donde se lee que el anciano vino “a pedirme disculpas por la araña” (Sudamericana) debió decir “por lo de la araña”, que refiere al caso de la aparición de la misma, asunto del que el anciano (y no la araña) se siente responsable. Como el narrador de *Por los tiempos de Clemente Colling*, Felisberto podría decir: “esto no coincidía con mi estilo de equivocarme”.

38. Entran en lo que Ricardo Piglia llama “formas de apropiación” de los textos, de la literatura (30), al igual que lo que sigue.

Al evitar la literalidad que representa un gag, propio del cine mudo cómico,³⁹ por ejemplo, al introducir polisemias,⁴⁰ algunos giros de español peninsular y al cortar frases consideradas superfluas, la edición resiente el estilo. Donde se leía el común, directo y popular “levantó las cobijas”, que para Felisberto debía tener valor afectivo, el libro fija el más literario “echó a un lado las cobijas”. En otros casos es difícil decidir si intervino el propio Felisberto, tras la publicación del cuento en la prensa, o si las variantes son obra de un editor o un corrector.⁴¹ Donde la primera versión se muestra ligeramente retorizada (“No recuerda”), en el libro se aliviana (“No se acuerda”). La segunda lectura interfiere, con fineza, en los mecanismos de la acción narrativa. En ese tránsito algo se mueve sin quebrarse, y la lectura comparada deja la repetida idea de la fragilidad de un texto, de la resistencia a cualquier traslado, incluso dentro de la misma lengua.

En su reseña de *Nadie encendía las lámparas en Clinamen* (1947), Rodríguez Monegal vuelve a atacar las “incorrecciones estilísticas” de Felisberto Hernández, solo que esta vez hace una adenda de 30 líneas, al final del texto, para señalar errores gramaticales. Esas lecciones de escritura y la agresividad con la que trata al autor hicieron de un simple comentario un texto histórico.⁴² Parece haber tomado el consejo de Leo Spitzer: “lo primero que debe hacer un crítico es captar estas desviaciones del uso lingüístico normal... como un espía del estado de ánimo del escritor” (Segre: 234), solo que no era un investigador de los efectos estéticos en las formas del idioma, como aquel, sino un joven que estaba organizando, en Montevideo, con instinto, la reconstrucción de un sistema literario. Para empezar, hay que insistir en que Rodríguez Monegal funcionaba fuera de la retórica en la que Felisberto esperaba tener suerte, era agudo y no le importaba dar estímulos, tendía al análisis así se equivocara, y en este caso no simpatizaba con el autor, a quien violenta descargando vulgares “perspectivas psicoanalíticas” contra el “niño crecido”, el narrador que ostenta “una soltería infeliz e impotente”.

A diferencia de Rodríguez Monegal, Borges es permisivo. Publica “El acomodador” en *Los Anales de Buenos Aires* 6, junio de 1946, sin dejar ninguna marca en el texto. El Felisberto de Borges es un sujeto en estado

39. “El anciano había salido en puntas de pie” cambia a “el anciano salió casi en puntas de pie”.

40. La fuente y las estatuillas que ve el narrador, cuando llega a la casa del anciano y la muchacha del balcón, “se descubrían entre los yuyos”. Por el contrario, en *Nadie encendía las lámparas* la fuente y las estatuillas “se escondían entre los yuyos”.

41. Dados los usos vacilantes y dudosos de los adverbios (en lo que Felisberto era regular deficiente), de los verbos y los complementos en las cartas desde París, escritas después de entregar los cuentos a Sudamericana, se puede afirmar que sí pasa por la mirada de un experto.

42. Claudio Paolini ordena el caso Rodríguez Monegal/Felisberto Hernández en términos de revisión crítica (2002).

sintáctico puro, ajustado a la escritura directa, solo que, en un error burdo triplicado, que parece a propósito, figura todas las veces como Herisberto Hernández. No hay constancias de que Felisberto leyera a Borges –de quien oye hablar recién en 1943, por Supervielle–, si algunas de sus traducciones, por ejemplo “Bartleby” de Melville,⁴³ que lo había cautivado, en cambio Borges lee a Felisberto, a quien en privado condena según los apuntes nocturnos de Adolfo Bioy Casares.⁴⁴ *Los Anales de Buenos Aires* marcan, acaso más que *Sur*, el horizonte estilístico de la mitad del siglo XX en lengua española. El número 6 presenta traducciones de Kafka y Thomas De Quincey seguidas de los escritos breves del “museo” de B. Lynch Davis, nombre con el que trabajan Borges y Bioy Casares espigando y traduciendo fragmentos de otros. Con una prosa exquisita Borges responde a la pregunta qué es escribir bien; con las traducciones, qué es el original. En medio de un paseo por la destreza de la forma, por la propiedad del uso de la lengua, Felisberto es (involuntariamente) anárquico, desposeído, experimental. Quien impuso el paradigma del gusto y del juicio, el ideologema desde el que Emir Rodríguez Monegal sostiene sus lecturas, Borges, permite a Felisberto Hernández –a diferencia del editor de Sudamericana– cualquier licencia entre lo popular y plebeyo (“me acostaba con la cabeza para los pies”), y le habría permitido el vulgarismo uruguayo “Tengo que hacerle un encargo” (“Nadie encendía las lámparas”), usado no en el sentido de “embarazo” que acepta la Real Academia sino en el de pedido, como se corrige. “El acomodador” en la edición de *Los Anales de Buenos Aires* dice “su pie descalzo se apoyó en mi garganta. Y después perdí el sentido de lo que ocurría; de la más delicada manera pasó por mi cara toda la cola de su peinador perfumado”. En el cuento recogido en *Nadie encendía las lámparas*, se lee: “su pie descalzo se apoyó en mi garganta. Y después perdí el sentido de lo que ocurría de la más delicada manera: pasó por mi cara toda la cola de su peinador perfumado”.

La edición de Borges, así se basara en una probable no-lectura, permite ver, como en el caso anterior, que en el silencio que las pausas producen Felisberto crea estados de conciencia de los que acaso no tenía control. Hay algo liberado, “inconciente”, en lo extraño del uso de los signos, levemente desplazados de la norma. Bajo perspectivas puristas sería, solo por esto, un infractor que debe ser castigado, aunque la pincelada rústica, fuera del cuadro, puede expresar más que lo correcto y puntilloso, pues al saltar la norma revela las limitaciones de esta. Queda al descubierto la relación lenguaje/literatura, lengua/pensamiento, sonido/silencio, los medios que Felisberto usa para denotar una inmensidad que no deja de

43. Buenos Aires, Emecé, Cuadernos de la Quimera, 1943 y reediciones.

44. *Borges*. Edición de Daniel Martino. Barcelona, Destino, 2006: 1366 y 1496.

expandirse, algo que, por decir algo, llamaba “misterio”, revelado por el oído, por la música, y por el color más que por la propia figura. La tensión no está en las palabras ni en el decir correcto *per se*, sino en la búsqueda de la expresión de aquello que en la época era dominio de un saber oculto. Felisberto Hernández no era tímido cuando trataba de acceder a las figuraciones mentales que no preocupan a la mayoría de los doctos, de los “hombres de letras”, los que hacen cumplir las reglas elementales en el tránsito de los signos.

La noticia de la Galería Müller en *Los Anales de Buenos Aires* 6, sobre una exposición de doscientos grabados de los siglos xvii, xviii y xix deja ver lo que significa la trama de Buenos Aires, que Felisberto había conocido en 1933, en el final de su gira con Yamandú Rodríguez. Retomando lo anterior, hay que decir que Borges es el más libertario de los lectores. Le permite al pianista tocar la lengua con su repertorio de expresiones (“No tenía ni pelo...”) y temores personales, por ejemplo el dequeísmo que trata de evitar omitiendo, no siempre con propiedad, “de” y “que”. Después de Borges la libertad se acaba. En *Sur* 143, publicado en setiembre de 1946, pocos días antes del viaje de Felisberto a Francia, “Menos Julia” está intervenido con 192 variantes aplicadas con la misma lógica de “Las dos historias”, de modo que detrás del texto es posible que esté el mismo lector, que no puede ser otro que José Bianco, cuya oficina era “una especie de aduana literaria” (Piglia: 95 y 96). Ajustado, preciso, culto, somete el texto de Felisberto a un número muy alto de variaciones. Aquí está el caso de “pastitos desteñidos” que mudan a “césped desteñado” (*Nadie encendía las lámparas* mantiene el término de Felisberto).

José Pedro Díaz supuso (1997) que Felisberto Hernández entrega una versión del cuento a *Sur* y sigue trabajando el texto hasta enviarlo a Sudamericana. Aunque es posible, no hay manera de confirmarlo, y el hecho de conocer ese detalle no cambia lo que puede probarse: el trabajo de dos editores diferentes. Cuando Felisberto se deshace de un cuento y comienza a circular, cierra la relación con el texto y se olvida, así fuera corregido. Esto, por lo menos, desde 1943, a partir de *Sur*. La escritura está ligada a la imprenta y a la economía que se impone. Si bien muchas veces queda la duda, al comparar los textos, de qué es lo que Felisberto dio por acabado, son preponderantes los casos que evidencian la distancia, fría, que mantiene con la mesa de los editores, a quienes se entrega en suerte. Es probable que el mismo mecanografiado de “Menos Julia” haya tenido dos destinos, los de *Sur* y Sudamericana. Pese a la cantidad de variantes contradictorias con las maneras de Felisberto, en *Sur*, paradójicamente, la escritura está más cerca de las cualidades de sus manuscritos. Sudamericana practica el ahorro de referencias (elimina varios “yo”, a los que considera sobreentendidos) y da su toque de pulido

y correcto (no hay erratas), ajustado a las convenciones de la escritura, pese a que permiten “me paré” (en *Sur* se lee “me puse de pie”), expresión que Rodríguez Monegal señala entre las “incorrecciones” de su lista al pie de la reseña en *Clinamen* (1947). José Bianco, arriesgando que es él, es más permisivo que la editorial Sudamericana, aunque con sus variantes “plásticas” (que retocan las frases), propias del gran estilista que fue, amaneraron la escritura de Hernández. El sentido de fineza de Bianco, pues, es disonante en Felisberto, que no hablaba de “brazo en cabestrillo” sino de “brazo colgado”, como se lee en *Nadie encendía las lámparas*, con el humor que puede tener la expresión al ser dicha y con la referencia, visual, a una técnica de descanso de pianistas.

Felisberto esperaba de la edición otros resultados. Le era más obsesionante la idea de conseguir dinero para vivir que la alteración del ritmo de las frases, la corrección leve a través del movimiento de los personajes dentro del cuadro de su imaginación, la poda de los énfasis, los cambios de adverbio. Tal vez no llegara a notar que donde había escrito “¿Usted habla en serio?”, *Sur* mueve el sujeto de posición y marca distancia con la espontaneidad, oral y personal, que lleva el texto a la zona de un diálogo de novela policial traducida del inglés por *Sur* o Emecé: “¿Habla usted en serio?”. “Sufro aburrimientos”, se lee en la edición de “Menos Julia” en Sudamericana; “me aburro”, dice *Sur*, pues el editor supone –con manía de intelectual– que *aburrirse es sufrir*, a ese lector el *spleen* de Baudelaire, el dolor del arte moderno, le atraviesa el pensamiento en el momento de aplicarle el buril de Felisberto. Una sensibilidad extradelicada se pone por delante de la modulación paródica y entrañable, nacida del oído y del español vulgar, expresivo en su rusticidad.

Nada de lo anterior está a la vista cuando Felisberto llega a París a observar la vida literaria francesa, a escribir a tiempo completo y a estimular, que es lo que hace, la circulación de sus cuentos. Yvette Caillois tradujo al francés entre 1946 y 1947, con la colaboración de Jules Supervielle, casi por completo *Nadie encendía las lámparas*, aunque apenas publicó “Le balcon”. La correspondencia de Felisberto Hernández desde que aborda el *Formose*, en el puerto de Montevideo, y la suma de “anotaciones varias, ideas para un cuento, páginas de diario”, etc. (1974: 17) que Díaz reúne bajo el título de “Estoy inventando algo que todavía no sé lo que es...” permite ver que pierde de vista, en altamar, lo que había entregado a Sudamericana.⁴⁵ No obstante en el tiempo difícil, mudo

45. “Almacén”, primera parte del texto que arma Díaz (“Estoy inventando algo que todavía no sé lo que es...”), se publica recién en *Obras completas III* (Hernández 1983: 169), a partir de un manuscrito que Reina Reyes entrega al editor, y no en el volumen *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones* (1974) ni últimamente en *Narrativa completa* (2015). “Almacén” fue escrito, por lo menos en parte, en la travesía del *Formose*. En sus entradas, se lee: “Alguien me dijo: ‘Ud.

y misterioso que pasa entre el fin del trabajo y la inquietante maquinación de la imprenta, no deja de esperar la respuesta comercial de sus editores, a los que induce a satisfacer sus plazos. Ya en el plano de la psicología de escritor es convertido, mientras tanto, con el libro de Alonso y Ureña bajo el brazo, en un “estudiante de gramática”, como se llama a sí mismo en una carta a Supervielle.⁴⁶ *Nadie encendía las lámparas* se publica en febrero de 1947. En carta a Paulina Medeiros del 21 de marzo siguiente, Felisberto escribe: “Ya tengo la contestación de la Sudamericana. Me mandarán 25 a París y los 20 que me corresponden, a lo de Olaza” (Medeiros: 130). Tres días antes, en carta a su familia, daba la noticia de haber empezado una novela, un texto que será –existe consenso– “Las Hortensias”. No están separados la publicación del libro de Sudamericana y el inicio de un trabajo nuevo, el principio del fin, la última escalada de una vida entregada al arte desde 1926, cuando tiene el primer enfrentamiento con el público en un piano de la ciudad de Mercedes y comienza a contemplar “a ese otro personaje”.

Julio J. Casal publica “Mi primer concierto” en *Alfar* 86 con una referencia al pie: “París. Febrero 1947”. Sudamericana salva errores (“salían del piano buscando la salida”, se lee en *Alfar*), aplica su criterio de edición pudorosa al eliminar el enfático “yo” y desplaza sentidos. Por ejemplo donde Felisberto escribe “Empecé a contraerme como un gusano, a desconfiar de mis dedos y a entorpecerlos”, el editor o el corrector de Sudamericana cambia “dedos” por “medios”, eliminando –a través de una generalidad– la tensión entre pensamiento y acción, conciencia y cuerpo, arte y ejecución, aspectos centrales en la experiencia mental del escritor pianista. Es en la punta de los dedos donde comienza la creación, es por las extremidades donde el sujeto se conecta con el más allá, como en las películas de horror. Si al escribir “dedos” Felisberto le hace un homenaje a dos clásicos del cine mudo alemán, *El gabinete del doctor Caligari* (1920) y *Las manos de Orlac* (1924), ambas de Robert Wiene, al introducir “medios” la referencia visual se pierde y el sentido se distorsiona, negándole al texto la dimensión cinematográfica, expresionista, finalmente freudiana. Es muy poco probable que el propio Felisberto haya introducido la variante al revisar el texto antes de enviárselo a Casal, desde París, bajo el supuesto de que la historia del cuento (quizá entregado en mano antes de octubre de 1946) fuese así. Una modificación inmediata que establece el editor de Sudamericana anula los matices de la mirada del pianista: “En

no sabe escribir bien’. Entonces empecé a estudiar gramática. Quise comprender el verbo. Parecía que fuera nada más que acción; pero uno hace el verbo aunque esté quieto y aunque esté muerto. Yo soy un sustantivo...”.

46. París, 16 de diciembre de 1946. En la carta del 9 de diciembre de ese año decía que estaba estudiando. Ver *Revista de la Biblioteca Nacional* 10, 2015: 420-422.

un pasaje relativamente fácil vi de soslayo que la sombra movía un largo brazo. Entonces miré con decisión pero ya no estaba más”, se lee en *Alfar*. Sudamericana elimina “de soslayo” y “con decisión”, con lo cual borra los énfasis del movimiento de la mirada en la acción paralela de la música, aunque el contexto sea el narrador que se recuerda percibiendo una sombra al tocar el piano. Aquí cabe la hipótesis de que no es Sudamericana quien tacha estas expresiones, sino Felisberto quien las agrega, en París, como intervención de última hora. El mismo caso para la palabra “plástica”, en el mismo párrafo, en una idea clave en la poética de Felisberto Hernández: “Metía las manos en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara con una materia plástica y caliente”.⁴⁷

La edición como proceso autónomo busca, con sentido técnico, afinar la lengua de Felisberto Hernández. Por otro lado, y como consecuencia de las intervenciones, activa puntos en la propia significación y esos puntos, copias de copias, se transmiten como “original”. Las fuentes primarias (bosquejos, borradores, versiones previas a la imprenta) son escasas y elusivas, y cuando existen remiten a una fuente perdida, tal como plantea la revisión y el ajuste que hace Felisberto en “Las dos historias”. En los casos en que la fuente primitiva existe, como en “En gira con Yamandú Rodríguez” y, en el extremo del tiempo, el diario de adolescente en el que Felisberto anota la aventura andina (“Mi viaje a Chile”), luego retomado en *Tierras de la memoria*, como se dijo algunas páginas atrás, el texto lejano que marca *el origen* es tan delicado y elemental que acaba defraudando a quien instintivamente va hacia él con la esperanza puesta en descifrar lo inalcanzable: la codificación genética de una semilla de la que –para seguir con la imaginaria botánica– la fantasía germina. Todo, pues, está en el presente continuo y en un lugar sin límites, oculto en claves de misterio, dado a la luz de “ciertos ojos” en los que la obra de Hernández perdura.

“La mujer parecida a mí” es de los pocos cuentos de *Nadie encendía las lámparas* de los que existe una versión mecanografiada y revisada por el autor, corregida a mano, anterior a los folios pasados en limpio que remite a Sudamericana. La mayor parte de las 35 variantes inciden en la gramática con rigor y precisión, otras (mínimas) entran en la imaginación y en la poética de Felisberto. La más evidente, sobre esto último, es que en lugar de la metáfora de cultivo “daba vuelta mis recuerdos” (en la “tierra de la memoria”) se lee la más consciente “iba pasando mis recuerdos”, como

47. Esta frase, con la “plástica” como clave conceptual, orienta investigaciones recientes, las de Enea Zaramella en su tesis “Textualidades tímbricas. Mário de Andrade, Felisberto Hernández, Alejo Carpentier” (Princeton University, 2015), y los artículos “Los alrededores de los silencios felisbertianos. Una introducción”, en *Landa* vol. 3, 2, Santa Catarina, 2015, y “Felisberteando: notas sobre la improvisación”, en *Revista de la Biblioteca Nacional* 10, Felisberto, Montevideo, 2015.

si la imaginación fuera un deslizar de fotografías sueltas y en secuencia, como un cine a manivela, como un teatro mecánico. La corrección también crea erratas, como es de costumbre, por caso “cuando estuviera descansando”, según dice el caballo que fue hombre en el cuento, en lugar de “cuando estuviera descansado” (como futuro, como posibilidad). Y la edición crea vicios, marcas personales y de región, para el caso llevar a Felisberto del diminutivo aceptable “manito” a otro, del mismo registro pero anticuado y lejano: “manita”.⁴⁸

De todo lo anterior nada tiene que ver Caillois, que está en el principio de *Nadie encendía las lámparas* y continúa, mucho más tarde, dando estímulos que parecen verdaderos desenlaces. Caillois es un impulsor de Felisberto en Buenos Aires y en París. A fines de 1954 lo reencuentra en Montevideo y le pide que escriba cómo hace sus cuentos, que conocía bien, en español y francés. A esa altura debió hablar en pasado: cómo escribió (con los años poco había de nuevo) aquellos cuentos con los que llegó lejos, a lugares insólitos para su condición, por ejemplo al comedor de los Caillois en París, transitado por talentos filosóficos de ese tiempo. En 1955 Hernández sale de unas temporadas de sequía y comienza, acaso por este impulso, al amparo de su esposa Reina Reyes, que estaba a su lado, a tomar notas, a escribir algunas líneas y a rehacer planes de escritura.⁴⁹ Vuelve a lo que José Pedro Díaz llama “Diario del sinvergüenza”, un clásico póstumo, y hace intervenciones artísticas e intelectuales que ya no dan luz a sus tierras de la memoria ni a la zona de los sueños. Por el contrario, Felisberto es un cuerpo oscuro, una voz contrariada y dramática. El centro de su imaginación, organizado rápidamente a pedido de Supervielle en enero de 1943 y a través de la carta a Caillois de abril de 1945, estaba lejos.

“Explicación falsa de mis cuentos” se publica en 1955 y puede entenderse como un movimiento culminante. Las plantas de Felisberto, las imágenes que están en la superficie de sus procesos, tienen como raíz la biografía evocada, imaginada ficticia, una vida que se distingue de la leyenda en la que otros hacen (hicieron) del escritor alguien no siempre interesante, torpe y desastrado, un poco ridículo. Ida Vitale lo dice a su manera: “Felisberto Hernández está, como pocos escritores en el Uruguay, disminuido por la empecinada labor de muchos testigos de su vida”. Todo esto comienza a quedar atrás y la biografía –si se separa la paja del trigo– es rica en bifurcaciones y cortes abruptos que le dan forma a la obra. Los cuentos se limitan a crecer en un ciclo breve e intenso, de gran concentración (1943-1946), dentro de un espacio imaginario familiar-burgués, *el*

48. “Sustancia sacaroidea que se encuentra en el maná”, dice el Diccionario de la Real Academia. Del diminutivo de mano, indica, y da la segunda acepción: “Mano de una res de carnicería que se consume como alimento”. (DRAE).

49. “Notas de 1955” en esta revista.

comedor, donde tiene lugar un episodio único y continuo, una ceremonia: *el concierto* (privado, íntimo) del pianista. De este núcleo acotado en el tiempo y el espacio, y por supuesto de la conciencia del artista, hecha de sobresaltos y divisiones, deriva *Nadie encendía las lámparas*. Los cuentos no son “completamente naturales” porque interviene la conciencia, que a su vez tiene su lado “natural”, fluido, no regulado por la lógica. Entre un punto y otro entran, mediados por la escritura, los “extranjeros” que la conciencia recomienda, en este caso los estilistas de Buenos Aires, que podaron la planta sin tocar, hay que decirlo, las “hojas de poesía”, sin limitar la libertad de un jardín no racional, irregular, “exuberante y descuidado”, según la frase que oyó Milton Glaser, “que no para de crecer y de producir semillas, regenerándose continuamente”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALAT, Antoine, *La Formation du Style par l'Assimilation des Auteurs*. Seizième édition. Paris, Librairie Armand Colin, 1948.
- ANDREU, Jean L., “Para una bibliografía de Felisberto Hernández”, en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 405-419.
- BARNABÉ, Jean-Philippe, “Felisberto, *in fine*”, en *Revista de la Biblioteca Nacional* 10, Felisberto, 2015, pp. 125-149.
- “La invención de una fórmula. El yo novelesco de Felisberto Hernández”, en *Revista de la Biblioteca Nacional* 4-5, Escrituras del yo, 2011, pp. 178-193.
- BLIXEN, Carina, “Felisberto Hernández: en torno al *Diario del sinvergüenza*”, en *Lo que los archivos cuentan* 2, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2013, pp. 239-267.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, “Familiaridad y extrañeza: la repetición-fragmentación narrativa de Felisberto Hernández”, en *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México, Siglo XXI, 1984, pp. 147-163.
- “Los límites del narrador. Un estudio sobre Felisberto Hernández”, en *Studi di Letteratura Ispano Americana*, 13-14, Roma, 1983, pp. 15-44. http://www.analisis.edu.uy/_media/materiales:lbb_-_los_limites_del_narrador.pdf
- BRANDO, Óscar. Edición, prólogo y notas de *Felisberto Hernández. Obra incompleta*. Montevideo, Ediciones del caballo perdido, 2015.
- CORONA MARTÍNEZ, Laura, “*Beginnings* de Felisberto Hernández: los primeros libros bajo otra perspectiva”, en *Revista de la Biblioteca Nacional* 10, Felisberto, 2015, pp. 13-43.

- DÍAZ, José Pedro, “Estudio filológico preliminar”, en edición inédita de Felisberto Hernández para Archives, c. 1997. Biblioteca Nacional de Uruguay, Archivo Literario, colección JPD.
- “Prólogo” [abril de 1974], en Felisberto Hernández, *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*. Montevideo, Arca, 1974, pp. 5-21.
- DIESTE, Eduardo (Dr. Syntax), “Estilo”, en *Teseo. Los problemas literarios*. 2.^a ed. Buenos Aires, Editorial Nova, s/f, pp. 61-70.
- GIRALDI DE DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*. Montevideo, Banda Oriental, 1975.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*. Montevideo, Arca, 1974.
- *El caballo perdido*. Montevideo, González Panizza Hnos., 1943. 2.^a edición. Montevideo, Ediciones Río de la Plata, 1963.
- *Obras completas* 1, 2 y 3. Edición de José Pedro Díaz. Montevideo, Arca, vol. 1 1981, vol. 2 1982, vol. 3 1983.
- *Nadie encendías las lámparas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1947.
- *Narrativa completa*. Estudio crítico de Jorge Monteleone. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015.
- *Tierras de la memoria*. Montevideo, Arca, 1965.
- LESPADA, Gustavo, “Escritura de la carencia: el procedimiento narrativo de Felisberto Hernández”. Tesis doctoral, 2010. Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/xmlui/handle/filodigital/1601>
- MEDEIROS, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*. 2.^a edición. Montevideo, Libros del Astillero, 1982.
- MONTELEONE, Jorge, “El otro yo del pianista”, en Felisberto Hernández, *Narrativa completa*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015, pp. 7-68.
- NADLER, Josef, “El problema de la historia del estilo”, en *Filosofía de la ciencia literaria*, de varios autores. Traducción de Carlos Silva. México, Fondo de Cultural Económica, 1946, p. 401-425.
- ONETTI, Juan Carlos, *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*. Edición de Hugo J. Verani. Montevideo, Trilce, 2009.
- “Felisberto, el ‘naïf’”, en J. C. Onetti, *Obras completas III. Cuentos, artículos y miscelánea*. Edición de Hortensia Campanella. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.
- PAOLINI, Claudio, “Felisberto Hernández: escritor maldito o poeta de la materia”, en *Hermes Criollo* 3, año 2, Montevideo, Julio-octubre 2002, pp. 47-58. Reeditado en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. [HTTP://WWW.UCM.ES/INFO/ESPECULO/NUMERO23/PAOLINI.HTML](http://www.ucm.es/INFO/ESPECULO/NUMERO23/PAOLINI.HTML) [Accedido por última vez 19 de julio de 2016]
- PAU, Antonio, *Felisberto Hernández. El tejido del recuerdo*. Madrid, Trotta, 2005.
- PIGLIA, Ricardo, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*. Edición de Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2015.
- RAMA, Ángel, “La magia de la materia”, en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXI, n.º 6, febrero de 1967, pp. 13-15.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “Nota sobre Felisberto Hernández”, en “Marcha n.º 286”, *Publicaciones Periódicas del Uruguay*, accedida julio 12, 2016, <http://biblioteca.periodicas.edu.uy/items/show/483>
- “‘Nadie encendía las lámparas’. Felisberto Hernández”, en *Clinamen* 5, Montevideo, 1947, pp. 51-52.

- SEGRE, Cesare. “Estilo”, en *Principios de análisis del texto literario*. Traducción de María Pardo de Santayana. Barcelona, Editorial Crítica, 1985, pp. 225-246.
- VITALE, Ida, “Las mujeres de Felisberto”, en *Letras Libres* 54, México, junio de 2003, <http://www.letraslibres.com/mexico/las-mujeres-felisberto>
- WELLEK, René, y WARREN, Austin. “Estilo y estilística”, en *Teoría literaria*. Traducción de José M. Gimeno Capella. Madrid, Gredos, 1953, pp. 297-317.