

Reuniendo el final con el principio: Felisberto Hernández y el diario. ¿Una forma de escritura “primigenia”?

Laura Corona Martínez¹

Université Sorbonne-Nouvelle - Paris 3

Desde entonces el autor busca su verdadero yo (y escribe sus aventuras.

Nota: El autor persigue su yo todos los días; pero sólo escribe algunos; éstos se distinguen por números y no por fechas. La forma es de diario.)

*Diario del sinvergüenza*²

Resumen

Diario del sinvergüenza, el último texto de Felisberto, plantea un retorno a formas de escritura propias de los inicios de su producción. Algunos fenómenos presentes en pasajes de los manuscritos de *Tierras de la memoria*, y el regreso a modelos discursivos que caracterizan los diarios “estrabóticos” de las llamadas *Primeras invenciones*, muestran una sugestiva continuidad en las formas practicadas: el diario señala así

1. Doctora en Estudios Hispánicos (2014) por la Universidad de París 8 con una tesis sobre Felisberto Hernández, bajo la dirección de Julio Premat. Egresada de la Licenciatura en Letras de la Universidad de Buenos Aires (2002), colaboró en la cátedra de Teoría Literaria II, a cargo de Ana M. Zubieta. Ejerció como docente de español y de literatura latinoamericana en las universidades de Lyon 2, Lille 3, Lille 2 (Francia), en Mount Holyoke College (Estados Unidos), y actualmente en París 3 - Sorbonne Nouvelle. Desde 2003 reside en Francia, donde integra la Red de investigadores de LIRICO (Literaturas contemporáneas del Río de la Plata). Correo electrónico: laura_coronamartinez@yahoo.com.ar

2. Manuscrito de la serie A (*Diario Acl*, reproducido más adelante en *fig. 1*). Lo que aparece entre paréntesis está muy corregido y tachado. La descripción detallada de los manuscritos existentes del *Diario...* ha sido dada por J. P. Díaz (1981; ver Hernández: 1983, v. 3: 245-246) y comentada por Jean-Philippe Barnabé (1997: 433). En términos generales, corresponde a dos series principales de originales, las llamadas A y B; la primera casi integralmente manuscrita, la segunda mecanografiada. La *serie A* está constituida por tres subseries, *Aa*, *Ab* y *Ac*, que “parecen ser versiones sucesivas” del texto (Díaz: 245) y que se diferencian por la organización diversificada de sus cuartillas y los usos de tinta de color. Así, la *subserie Aa* está organizada en torno a fechas (del año 1957), entre el 17.III y el 23.III, con escritura en bolígrafo azul y a veces verde, con primeras páginas faltantes hasta la 3; la *Ab*, principalmente escrita con tinta azul y algún pasaje en verde, contiene cuartillas numeradas de 1 a 7, más una de introducción sin numerar, y con la particularidad de tener una parte mecanografiada en el centro de la página (ver nota n.º 6); la *subserie c*, en cambio, está escrita integralmente con bolígrafo verde y tiene 11 cuartillas, las dos primeras no numeradas.

La serie B, completamente distinta, se distingue por estar mecanografiada sobre tarjetones, con correcciones a mano (*cf.* nota n.º 15).

un espacio creativo singular, que llega a ser una “escena” productiva autónoma en la literatura de Felisberto.

Palabras clave: Felisberto Hernández - manuscritos - última obra - inicios de la escritura - diarios ficticios.

Abstract

Diario del sinvergüenza, the last work of Felisberto Hernández, reveals a recurrence of forms that are typical of his early production. Indeed, certain processes of writing, present in some passages of the manuscripts of *Lands of Memory*, and the return to discursive models that characterize the “bizarre” diaries of the so-called *Primeras Invenciones*, show a suggestive continuity of forms: the journal points out a unique creative space which becomes an autonomous productive “scene” in the literature of Felisberto.

Keywords: Felisberto Hernández - manuscripts - later work - beginnings of writing - fictional diaries.

Un diario, un autor que busca su “yo” y que lo hace a través del trabajo de escritura, de un esfuerzo casi persecutorio (siempre enmarañado, a veces estrafalario, a veces confuso, a menudo inquietante): tales parecen ser los elementos que nos da como pistas de su programa el *Diario del sinvergüenza*, la obra póstuma de Felisberto. Sin embargo, esa articulación específica de elementos, búsqueda del yo-escritura-en diario, bajo una forma especialmente “extrañada” (un yo, “personaje central”, que exhibe un espíritu “complicado y perdido”, como lo había definido el narrador de “Las dos historias”), señala los rasgos que distinguen una parte significativa de la primera producción de Felisberto Hernández (de las llamadas “Primeras Invenciones”, es decir, de los textos compuestos entre 1926 y 1942), y en especial de algunos textos singulares, aparecidos en los primeros libros y a lo largo de los años treinta. De hecho, esos rasgos, profundamente imbricados entre sí, constituyen toda una tipología textual susceptible de variaciones y modulaciones diversas a lo largo de la obra, y acaban emparentando al *Diario...*, compuesto a fines de los años cincuenta, con textos de esa primera etapa como “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”, “Tal vez un movimiento”, “Hace dos días”, e incluso con el ya citado “Las dos historias” (recogido más tarde en *Nadie encendía*

las lámparas, pero sin duda compuesto en la misma época³), sin contar con algunos escritos “mínimos” de los primeros libros, que exhiben, aunque bajo otra óptica, un gusto marcado por una forma absurda o un tanto “alocada” de diario (volveremos sobre este punto más adelante, que ya fue abordado por Jean-Philippe Barnabé en su tesis doctoral de 1997).

Desde la perspectiva de lo más celebrado de la obra de Felisberto, se ha señalado a menudo que pasajes de gran importancia en su literatura memorialista resultan también resonar con esos mismos motivos: tal es el caso del discurrir del narrador, desdoblado por y en la escritura, en el *excipit* de *El caballo perdido*, y de las recurrencias del tema de la inasibilidad del yo y sus disociaciones en *Tierras de la memoria*. La línea que une a estos textos es, con toda evidencia, una visión del sujeto en discordancia interna y en perpetua fuga, ya sea dentro de sí, en forma inherente, ya en sus temporalidades: niño y adulto, presente y pasado son atravesados por una escritura que teje, cuando lo hace con el motivo del recuerdo, un delicado trabajo estético no exento de melancolía y desasosiego.⁴

Se encuentra claramente establecido que el *Diario del sinvergüenza* nace como un verdadero desglose del discurrir sobre la disociación y las “ausencias” del yo, presente en la rememoración de adolescencia en *Tierras...* (Díaz, 1981; Barnabé, 1997), para acabar literalmente en hojas aparte, proponiéndose como un nuevo texto, autónomo, a la vez que semeja continuas expansiones y reformulaciones de una misma sustancia. Así como la “planta”-cuento le crece al autor en un rincón de sí, según la imagen de la “Explicación falsa...”, el *Diario del sinvergüenza* parecería el vástago inevitable, la “planta” que pidió crecer desde *Tierras de la memoria* en uno de sus rincones, quizá en su zona de sombras.

Pero si, por un lado, se encuentra efectivamente documentado ese lazo compositivo directo, por otro, también la relación entre “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” y el *Diario...* resulta evidente por la coincidencia, ya sugerida por José Pedro Díaz, del título “Almacén”, en el manuscrito titulado “El cuerpo y yo”⁵, relacionado a la vez con

3. Jean-Philippe Barnabé, quien trabajó específicamente en el dossier genético de Felisberto, ha sugerido fechar textos como “Las dos historias” y “Manos equivocadas” en los años treinta, dado que las formas de escritura presentes en ellos están claramente emparentadas con las producciones de esa época (Barnabé, 1997: 355-356).

4. Walter Mignolo (1977) y Julio Prieto (1997) han aportado claves para la comprensión del parentesco entre varios de los textos mencionados, fundándose en la recurrencia de la exploración del yo con su aparición casi maniaca en la escritura, y hallando claramente esa filiación entre ellos; más recientemente, un texto mío y otro de Diego Vecchio abordan una temática afín, aunque más centrada en las formas de transposición del pensamiento, la conciencia y las relaciones mente-cuerpo que aparecen en las ficciones de Felisberto (cf. Corona M., 2008; Vecchio, 2010).

5. Cabe señalar que si bien este es el título que aparece en el manuscrito, a menudo J. P. Díaz lo refiere como “Mi cuerpo y yo” (cf. Díaz en Hernández, 1983: 246, 285).

Tierras... y con el *Diario...* La idea de un “almacén de ideas” pertenecía significativamente al título tripartito del texto de ese “don Nadie” (Juan Méndez), escritor ficticio, en 1929; pero también era el encabezado de una serie de notas o fragmentos de escritura que Felisberto fue juntando mientras componía *Tierras...*, o del título que dio a un cuaderno, como una materia lista para ser utilizada en contextos diversos, como una materia “prima”: así, la denominación acompaña tanto a textos del final como de la primera época, señalando una escritura que tiene mucho de acumulación y reservorio –desordenado– de formas. De este modo, el nombre es también un indicio saliente de la conexión entre el universo creativo de los inicios y la producción posterior.⁶

Filiación, desplazamiento, variaciones, reescrituras: allí donde aparece un yo que escribe, y en particular un yo que se ausculta a sí mismo en su sentido, que se escribe o que va dejando testimonio de su interrogación en lo escrito, parece formarse un trabajo textual específico, una forma de texto singular, que se repite de diversas maneras bajo principios constructivos siempre idénticos.

En un ensayo aparecido en esta misma publicación, Carina Blixen (2013) sugiere que la redacción del *Diario del sinvergüenza* denota una búsqueda propulsada por un sentido de agotamiento de la escritura. Si detrás de esta creación hay una carencia, algo exhausto, observar este último texto nos lleva a visitar las exploraciones de Felisberto en otros textos, y en particular algunos lejanos y primeros como los que mencionamos, cuya forma parece culminar aquí. La “salida” simbólica a este *impasse* parecería ser una forma repetitiva de tratar algo ya hecho, pero no agotado, manifestado quizás en forma secundaria dentro de otros textos, o en la periferia con respecto a ficciones que se fueron percibiendo como centrales dentro de la producción.

En cuanto a esos retornos de motivos y modos tempranos, ¿qué podrían decirnos los documentos de trabajo de Felisberto, qué podemos hallar en ellos que ilumine las relaciones de continuidad o que nos ayude a ver por qué caminos seguir explorando sus procesos creativos?

Aquí nos basaremos en una observación de los archivos de Felisberto del *Diario del sinvergüenza* en posesión de la Biblioteca Nacional de Uruguay, y de las reproducciones parciales de esa serie de textos y de pasajes significativos de *Tierras de la memoria* y de “Metafísica del mal” –otro escrito de los últimos años de Felisberto–, provistas por J-P. Barnabé en su trabajo doctoral (1997). Se trata especialmente de archivos de la

6. Por otro lado, según atestigua J-P. Barnabé, la denominación “Almacén” servía también de título indicador para fragmentos dispersos de escritura, destinados a un mismo texto (por ejemplo, “Almacén de Lucrecia”; cf. Barnabé, 319, 389-390).

llamada serie A, una de las más importantes (junto con la B)⁷. Por otro lado, algunas descripciones y comentarios ofrecidos por José Pedro Díaz en su edición de las *Obras Completas* de Felisberto serán también objeto de algunos señalamientos y discusiones.

1. ¿El final lleva al principio?

Lo interesante es que mientras una parte de *Tierras...* constituye una escritura en proceso que trabaja en simultaneidad temporal con el *Diario...*, la referencia al “Almacén”, que se liga a los devaneos disociativos de “El cuerpo y yo”, reenvía a la época inicial y parece aludir a un cierto “estilo”: queremos decir, al ejercicio de una singular forma de diario, o simplemente al cavilar caótico o extravagante de un personaje. Por su parte, Jean-Philippe Barnabé describe así los rasgos principales de los manuscritos del *Diario...*:

Dentro de cada una de estas dos series [de *Diario...*], en general las hojas están numeradas, pero en ningún momento se desprende de ellas la imagen de un texto que se pudiera considerar “definitivo”. Por el contrario, al leer esas páginas en el orden indicado, asistimos a numerosas variaciones y reformulaciones sucesivas de una misma idea, que crean la sensación de un discurso mal construido, concéntrico y repetitivo, en absoluto lineal, ni listo para ser pasado en limpio, de modo que es muy difícil hacerse una idea, incluso aproximativa, del tono, del plan o simplemente de la envergadura material del proyecto de Felisberto. (Barnabé, 433, traducción nuestra)⁸

7. En adelante, anotaremos como *mBNU* al Manuscrito de la Biblioteca Nacional; se trata de un conjunto de 9 páginas consistente en la transcripción diplomática de manuscritos de la llamada *serie A*. De las páginas 1 a 3 aparece transcrita la subserie *Ac*, de 11 cuartillas, escritas en birome verde, cuyo comienzo es el título tachado “60 palabras sobre esta obra/trabajo”. A continuación, entre las páginas 4 y 6, se transcribe la subserie *Ab*, cuyo primer folio se encuentra sin numerar (con un texto central mecanografiado y dos textos manuscritos arriba y abajo: el superior en birome verde, el inferior en azul), y que comienza con “Hace tiempo que escribo este diario y no sé cuándo lo terminaré”. Finalmente, entre las páginas 6 y 9 se transcribe la subserie *Aa* incompleta, pues se encuentran los folios fechados entre el 17.III y el 21.III, pero no todos ellos, ni hasta el 23.III (cf. Díaz en Hernández, v. 3, p. 255-257, 262-263). El texto comienza con “Ahora estoy más tranquilo; pero hace algunos días tuve como una locura...”.

En nuestro caso, sin tener a disposición los originales, hemos trabajado de manera fragmentaria sobre algunos fenómenos de escritura visibles en la transcripción de la BNU y en las reproducciones parciales de esos manuscritos, extraídas de la tesis doctoral de J-P. Barnabé.

8. “À l’intérieur de chacune de ces deux séries, les feuillets sont en général numérotés, mais il ne ressort à aucun moment un texte que l’on pourrait considérer comme ‘définitif’. Bien au contraire, en lisant ces feuillets dans l’ordre indiqué, on assiste à de nombreuses variations et reformulations successives d’une même idée, qui créent la sensation d’un discours mal assuré, concentrique et répétitif, et non du tout linéaire, ni prêt à être mis au net, de sorte qu’il est très difficile de se faire une idée, même approximative, de la tonalité, du plan, ou simplement de l’envergure matérielle du projet de Felisberto.” (Barnabé, 433).

El problema aquí descrito no se encuentra, sin embargo, en el conjunto evidentemente heterogéneo que compone esos manuscritos ni en el estadio en el que estos se encuentran respecto de la imagen de una escritura que fuese “definitiva”. Lo que cabe ver es una forma (el “discurso mal construido, repetitivo y concéntrico”) que, más allá del proceso inacabado en el que se halla, corresponde plenamente a una tipología textual en la creación de Felisberto, como el mismo crítico, en realidad, lo sugiere:

En efecto, lo esencial aquí es la reaparición inesperada, en estos últimos esfuerzos literarios de Felisberto, de un modelo genérico que había marcado fuertemente el conjunto de sus primeras obras. Esto se hace aún más visible en tanto el material temático no es tampoco, de hecho, en absoluto novedoso. (Barnabé, 435, traducción nuestra)⁹

Un tema y una forma conocidos, entonces: por ello, antes de proponer algunas observaciones sobre los manuscritos, sería importante definir qué elementos se asocian con la forma del diario desde las primeras publicaciones de Felisberto, para observar, en una segunda instancia, qué fenómenos aparecen cuando se pone en escena, en la ficción, una forma despojada de escritura del yo, o qué pasa en su escritura cuando el objeto, el “tema” en primer plano de la composición, es propiamente el yo, la entidad del sujeto.

Indirectamente, Barnabé sugiere una pista:

Como lo ha señalado J. P. Díaz, la idea de una disociación del cuerpo y de la mente proviene directamente de *Tierras de la memoria*, y en particular de [ciertos] pasajes [...] que habían dado lugar a un intenso trabajo de escritura, produciendo diferentes desarrollos anexos descartados del texto principal, pero al mismo tiempo conservados cuidadosamente por Felisberto, sin duda por ser “aprovechables”, como él lo indica en el reverso de esas páginas; es decir, desarrollos orientados ya, como lo he intentado mostrar, *hacia otro (tipo de) texto*. De ahí que el interés de este manuscrito resida menos en el análisis conceptual –por así decir– que Felisberto hace de esta escisión del yo, que no añade nada de especialmente significativo a lo expuesto doce años antes por el narrador de *Tierras...* (y que por momentos es aquí confuso, hay que decirlo), que en la manera en que busca inscribir la temática en una forma que se relaciona a la vez con la narración y con el discurso reflexivo abstracto, a través de circunvoluciones y dilemas que únicamente una edición facsimilar permitiría realmente seguir de cerca. (Barnabé, 435, traducción y destacados nuestros)¹⁰

9. “L’essentiel est en effet ici la réapparition inattendue, dans ces ultimes efforts littéraires de Felisberto, d’un modèle générique qui avait puissamment marqué de son sceau l’ensemble de ses premières œuvres. Cela apparaît d’autant mieux que le matériau thématique n’est en fait nullement nouveau.”

10. “Comme l’a bien souligné J. P. Díaz, l’idée d’une dissociation du corps et de l’esprit provient directement de *Tierras de la memoria*, tout particulièrement de [certains] passages [...] qui avaient donné lieu à un travail d’écriture intense, produisant différents développements annexes, écartés du texte ‘principal’, mais en même temps soigneusement conservés par Felisberto, sans doute parce que “aprovechables”, comme il l’indique alors au dos de ces feuillets, c’est-à-dire déjà orientés, comme je l’ai tenté de le montrer, vers un autre (type de) texte. C’est pourquoi l’intérêt de ce manuscrit repose moins sur l’analyse conceptuelle, pour ainsi dire, que fait Felisberto de cette scission du moi, laquelle n’ajoute rien de particulièrement significatif

Sin embargo, en lo que respecta al tratamiento del “yo”, el desarrollo creciente y la complejidad del texto *in progress*, así como su diferencia formal muy marcada respecto de *Tierras...*, atestiguan una real ausencia de identidad o de pura “sinonimia”, entre el último texto de Felisberto y el relato memorialista. De hecho, el discurrir confuso, a veces agobiante y obsesivo, las “circunvoluciones y dilemas” del *Diario...* y sus formas laberínticas y repetitivas, no son producto simplemente de un texto en curso sino las características de un modelo de escritura, desde los años veinte y treinta: baste pensar en “Tal vez un movimiento” y en todas las variaciones de ficción que merodean la forma de aquello que también Barnabé describe en otros momentos como “el diario de un loco” (97-98, 431-441). Precisamente, la retórica compleja, las teorías alocadas, a mitad de camino entre la comicidad y la paranoia, las cavilaciones de un sujeto en forma de extraños e insistentes razonamientos, son rasgos de estas ficciones de Felisberto, casi siempre de la mano de un personaje estrambótico: en el extremo, sus formas más ridículas se hallan en “La piedra filosofal” y en el ya citado “Tal vez...”, aunque también en el “Prólogo” de *Fulano de tal* y en otros textos como “Historia de un cigarrillo” (*Libro sin tapas*). Pero así como esos textos juegan con un cierto humor, muchas veces rozan también una inquietante incomodidad (tal es el caso especialmente de “Las dos historias” y de los acentos “nerviosos” de otros textos como “Hace dos días”). De hecho, el tema parece tender, desde las inflexiones un tanto lúdicas y farsescas, hacia un énfasis creciente en el desasosiego.¹¹

Por eso, al confrontarse con los manuscritos, sería importante dejar claro ese nexos con una forma de creación practicada con anterioridad. Además, las características que describimos son el objeto de una construcción específica, asumida y elaborada, como veremos más adelante: se trata de una confusión y de “circunvoluciones” discursivas, a su modo, “trabajadas”.

par rapport à ce que qu'avait déjà exposé douze ans plus tôt le narrateur de *Tierras* (et qui par moments est ici plutôt confuse, il faut l'avouer), que sur la manière dont il cherche à inscrire cette thématique dans une forme qui tient à la fois de la narration et du discours réflexif abstrait, à travers des circonvolutions et des dilemmes que seule une édition fac-similaire permettrait à vrai dire de suivre de près.”

11. Hemos tratado este tema de las ficciones hernandianas (2008) en un texto específico, consagrado a la imagen que ofrecen del pensamiento y del sujeto, sobre todo en la primera época de la producción de Felisberto. Por ello, no vamos a esbozar más que ciertas líneas principales aquí, en lo que puedan esclarecer rápidamente las formas de escritura que se hallan en el *Diario...*

2. Recurrencias del ‘diario’. Perennidad de una forma

Bueno, esa mañana me di cuenta que realizar la gran obra era fácil [...] La inspiración iba acompañada de un deseo inmediato de empezar, y entonces fui al almacén de la esquina a comprar un cuaderno. “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”

Comencemos entonces por la forma diario para llegar así al último capítulo de la escritura de Felisberto: forma nada anodina, esta resulta ser llamativamente una forma primera. *Fulano de tal*, su primer libro, se abre con un texto llamado tramposamente “Prólogo”, que presenta los manuscritos –el diario– de un “consagrado como loco”; apenas después, otro “Diario” propuesto “en solfa”, no por su tono se desmiente como la parte de escritura más firme del ya muy volátil librito.

Los diferentes textos que poseemos del *Diario del sinvergüenza* presentan algunas recurrencias que reenvían muy directamente a esos viejos tiempos. En el *incipit* del texto, dos elementos aparecen indefectiblemente, por diversas vías pero siempre cercanas: en primer lugar, se enuncia el descubrimiento de una forma de ajenidad (que se expresa o no en alusión a una “enfermedad” en la que el sujeto cree que una mano que le aparece no es la propia); en seguida, llega la enunciación de un proyecto: lo que se escribe es una búsqueda del yo a través de (o en transvase) a un diario; las dos instancias se muestran imbricadas, anudadas. El diario es así una escena, un modo escriturario puesto de relieve, que inscribe a un yo ficticio en el acto de producir un texto.¹²

Este principio resuena claramente con las coordenadas de una ficción como “Juan Méndez...”:

Me llamo Juan Méndez. Un poco más adelante dire por qué escribo. Me parece que tendré originalidad.

[...] Escribo porque siento la necesidad de escribir lo que me pasa, lo mismo que ahora siento la necesidad de decir por qué lo escribo. [...] Yo me arriesgo a publicar esto aunque mañana piense que está mal, y mañana no negaré el día anterior para que sepan el proceso de mi pensamiento.

[...] Pero antes tengo que decir qué fue lo que me impulsó a escribir esto.

Un día me di cuenta de que estaba próximo a perder la razón. No me atrevía a decir si debía tener razón o si la debía perder. Entonces me decidí a vivir espontáneamente: si espontáneamente la perdía bien y si espontáneamente no la perdía también. Tampoco escribo esto para que los demás sabiendo mi caso prevean y eviten el de ellos [...] Escribo esto porque siento el deseo de escribir lo que me pasa, lo mismo que ahora siento la necesidad de decir por qué lo escribo.¹³

12. Trataremos más adelante este punto, en lo que hace a la proximidad de la voz con el yo-autor empírico y del diario como escena ficcionalizada de la escritura.

13. Hernández, v. 1: 102-103, 105.

Aparte de la presentación explícita del diario como programa (la búsqueda del yo se informa en el “trabajo” de un diario, el yo es un escritor) uno de los elementos en común del *Diario del sinvergüenza* con los primeros escritos se halla en la forma de una numeración lacunaria por días, de un trabajo errante: la secuencia cronológica no es completa o lineal, y esa “falta” del sujeto parece deliberadamente buscada o, al menos, se presenta como inevitable, y marcada de un modo u otro en cada versión que poseemos. Los días que hacen de entradas del diario no son todos; el texto, que genéricamente se ritma con la aventura subjetiva cotidiana, se basa solamente en los días en que este “autor” escribe. La fórmula aparece así bajo múltiples variaciones o reconfiguraciones de los mismos elementos, ya sea que se tachan o no (ver *fig. 1*, tachado al pie, y *fig. 2*)¹⁴:

Desde entonces el autor busca su verdadero yo y escribe sus aventuras.

Nota: el autor persigue su yo todos los días; pero solo escribe algunos;

éstos se distinguen por números y no por fechas. La forma es de diario. [*mBNU*, p. 1; *fig. 1*]¹⁵

... Escribe este diario para buscar su verdadero yo y hace toda clase de experiencias.

Cuenta los días que escribe, no los que realmente pasan.” [*mBNU*, p. 8, 18–III, 3]

Para no andar preguntando las fechas los distingue con números simples. (*Versión serie B*, tarjetón).¹⁶

Día 2.- En este diario no contaré los días que pasan. No quiero tener ninguna obligación con ellos ni con el almanaque. Contaré los días que escribo. Hoy es el segundo, aunque ya pasaron varios, no sé cuántos, desde el primero.

II. Hoy es el segundo día que escribo. Pero entre el primero y éste han pasado varios. Había resuelto buscar mi yo por la mañana; pero al otro día... (*Diario Aa17*, en Barnabé, 434, *fig. 2*)

Hace tiempo que escribo este diario y no sé cuándo lo terminaré. Pero como tengo que publicar algunos pedazos debo decir, para su comprensión, cómo lo voy realizando.

Antes de la publicación de cada pedazo de este diario debo decir, para el caso en que sea posible comprender esta situación, alguna de las cosas raras que le pasan al autor. [*mBNU*, p. 4, s.f.]

Ya sea que se suprima o no, la proposición de los días de escritura con las jornadas ausentes, es decir, la irregularidad del diario, parece necesitar ser dicha, pues se presenta de una forma u otra en todas las variantes del texto. Este rasgo particular es característico de los primeros escritos de Felisberto; en *Fulano de tal*, el texto titulado “Diario” tampoco completa

14. En este caso, para poder apreciar la totalidad de los textos con sus variaciones, reproducimos las partes tachadas y las que no lo están.

15. Para el *mBNU*, indicamos los números de folio que aparecen inscriptos a mano en el margen superior izquierdo como *p.* (página de la transcripción) 1, 2, etc., siendo 9 en total el conjunto. A continuación, agregamos la indicación por números tal como aparece mecanografiada, para separar los fragmentos de texto dentro de cada folio.

16. La llamada serie B consiste en “varios grupos de tarjetones escritos a máquina en el reverso de la invitación para las bodas de un hijo de la Sra. Reina Reyes anunciada para el 12.I.57, y en el reverso de tarjetones formados cortando fichas de contabilidad. En ellos vuelve a desarrollarse, por días, el *Diario del sinvergüenza*, con este título. Del día 1 hay tres redacciones. Otros no tienen indicación de día.” (ver Díaz en Hernández, v. 3: 245-246).

una serie cronológica continua: pasamos del 2 al 7 de agosto y luego al 12 y 13, para después seguir con el 4 y 7 de setiembre. En “Juan Méndez...”, las entradas se rigen por un principio similar y llevan los siguientes títulos: “El primer día./ Hoy es otro día. /Otro día más. /Un día de viento. /El día de la gran obra. /Al otro día.”, lo cual semeja, por otro lado, una especie de parodia de lo que es un diario... “Tal vez un movimiento” lleva separaciones por días de escritura sin especificación, como sucede aquí: Día 1, Día 2, Día 3...¹⁷

Si lo que señalamos atañe al anuncio de un proyecto, al marco del texto, cabe entenderlo como un verdadero contenido, un anclaje puro en el acto de escribir. Por otro lado, la forma enrevesada y repetitiva para presentar las ideas, que es característica de estos escritos y que mencionamos antes, también aparece aquí. Como hemos ya abordado este tema en otro trabajo, comparamos simplemente el gesto discursivo en dos fragmentos, el primero de un diario de la primera época (“Tal vez un movimiento”) y el segundo, del *Diario* “final”:

Cualquiera de los locos que hay aquí, tiene una idea fija. Pero yo soy un loco que tiene más bien, una idea movida. Pero si como dije ayer, la idea de cada instante es una idea distinta, ¿cómo reconozco que es al mismo tiempo una misma idea? ¿Tengo que imaginarme algo común en las ideas de cada instante? Sí, a esa cosa común empezaría a llamarle movimiento. ¿Entonces tendría que tener otra idea, la de movimiento? No, yo quiero tener como idea más importante, como la que más me preocupa, la idea de movimiento. Realizar esa idea sería realizar un movimiento. ¿Pero qué movimiento? ¿Un movimiento de qué? Realizar un movimiento de una idea. Pero la idea de por sí, ¿no describe un movimiento? (Hernández, v. 1: 130)

Ahora yo estoy más tranquilo; pero hace algunos días tuve como una locura de hombre que corre perdido en una selva y lo excita el roce de plantas desconocidas.

La realidad se parecía a los sueños y yo me preguntaba: ¿Pero quién es el que busca mi yo? ¿No será él, mi cuerpo? ¿O será que él huye de mi yo como un bandido que presiente la policía?

Entonces, la idea de justicia, ¿será de mi yo?

Después pensaba que esa idea estaba formada de pensamientos ajenos, que ellos me vigilaban desde la infancia y habrían empezado a invadirme, como a un continente, a una señal hecha por aquella mano y que tanto mi cuerpo como yo nos habíamos empezado a llenar de pensamientos ajenos.

Pero mi yo, mi yo más yo, ¿no estaría escondido en un rincón de este grande y misterioso continente? ¿No lo dejarán salir, alguna vez? ¿No tendrá recreos? ¿No intentará evadirse? Debe estar muy vigilado. (Hernández, v. 3: 255-256: *Diario serie Aa*, 17-III; *mBNU*: p. 6, 17-III, 3, 4, 5)

17. Por otra parte, las ficciones de los primeros libros de Felisberto se construyen internamente por cortes lánguidos entre las partes, con elipsis que exhiben lo fragmentario como marca de la subjetividad, de sus pulsiones y caprichos, y de las discontinuidades de la percepción, transferidos a la escritura de un modo natural. Los fraseos que aparecen en muchos de esos textos, para conectar las escenas disgregadas de un “continuar escribiendo” van variando, pero siempre siguen el mismo patrón: “Otra noche.../Ahora.../Al día siguiente.../ Esa misma noche...”. Al final de “La casa de Irene” (*Libro sin tapas*), el narrador expresa la intermitencia de su presencia en el texto, al igual que estos autores que cuentan los días en que escriben y no los que transcurren en verdad: “Hace muchos días que no escribo”.

Puesto aparte el desplazamiento por el cual el razonamiento extraño parece finalmente enrarecerse, enturbiarse, se ve que el “proceso del pensamiento”, la subjetividad y la acción de escribir, entrelazados, construyen el espacio ficcional que se despliega, constituyéndose en lo que el texto pone en escena. Sujeto y escritura, quién escribe, y qué es esa entidad a la que llamamos yo con sus devaneos mentales, son convocados: los textos de la escritura-en-diario son a la vez textos de exploración del yo o de su presentación en primer plano y como objeto de extrañamiento. Porque concentrarse en la escritura provoca una instantánea disyunción o duplicación del yo que escribe, que se dice a sí mismo, en estos “cuentos”. Desde el principio, en “Juan Méndez...”, un desdoblamiento parece sobrevenir como efecto del escribir el diario, ya que la observación de sí mismo multiplica al yo; el sujeto que escribe genera indefectiblemente un personaje “otro” de sí mismo. La autoobservación, el yo que escribe sobre el “yo”, hacen aparecer a un sosías que cobra presencia en el texto:

En fin, estas cosas de pensar cómo me enamoraré, son cosas del personaje que me observa. Yo viviré espontáneamente. Lo que sí que el personaje que me observa contribuye a que llene el cuaderno, y ese deseo es muy mío. [...]
Es inútil que me prevenga contra el personaje que me observa, que ya caeré cuando menos piense que me observa. (Hernández, v. I: 110, 114)

En el manuscrito de “El Teatrito” (un inédito de 1930), recientemente trabajado por María del Carmen González (2015), y que se puede leer en espejo con este texto, se resumen los mismos principios constructivos, y se da la misma aparición del doble como efecto de la escritura del yo-en-diario:

Hoy empiezo a escribir un diario. No sé qué actitud tomar frente a él. Hoy he resuelto escribir un diario porque he encontrado un cuaderno tan lindo [...] escribo esto porque tengo el deseo de escribir lo que me pasa lo mismo que ahora siento la necesidad de escribir por qué lo escribiré. Este violento deseo ha creado en mí un personaje que me observa, y entonces no me pierde de vista ni un momento. (González: 61)

Los manuscritos del *Diario del sinvergüenza*, lejanos en el tiempo, parecen reflejar las mismas coordenadas: el marco definido de la escritura como una escena anclada en el yo, descentrado, y su pensamiento – complicado. En este sentido, lo que parecen traslucir es un proceso de exasperación como búsqueda en la escritura, cuyo objetivo es señalar el espacio del sujeto en su inquietud, enfatizar su desasosiego. El yo doble ya no es un personaje, sino el propio interior desconocido o ausente, o una disociación de partes de sí mismo. Las modificaciones del texto revelan la necesidad de volver obsesiva su presencia, en una fijación que lo impulsa a “perseguirlo”, sin jamás encontrarlo:

Antes de la publicación de cada pedazo de este diario debo decir, para el caso en que sea posible comprender esta situación, algunas de las cosas raras que le pasan al autor. Una noche creyó descubrir que desde hacía muchos años sufría la enfermedad en que se piensa que una parte del cuerpo es de otra persona, y que en él, todo su cuerpo era ajeno.

Después resultó que el ~~otro~~ cuerpo de otro también pensaba y escribía ~~en su nombre y que su propio nombre parecía más aparecía como del otro~~ y que hasta el nombre tenía sentido y parecía de ese cuerpo con el que estaba

Al empezar este diario el autor creyó descubrir, una noche que tenía una enfermedad parecida a los que piensan que una parte del cuerpo no es de ellos.

~~El autor~~

Y después pasó por etapas en las que experimentó lo siguiente: Todo su cuerpo era ajeno. (mBNU, p. 4, 1)¹⁸

Cabe notar que en las repeticiones de estos textos, lo que se modifica tiende a un efecto de intensificación: la enfermedad aludida pasa de ser un mal “en que se piensa que una parte del cuerpo es de otra persona...” a “una enfermedad parecida a los que piensan que una parte del cuerpo no es de ellos”, donde el avance es de una forma impersonal (“se piensa”) a una más subjetiva y personal (“los que”/ellos). Hay así un *crescendo* en las imágenes de lo disociado o heterogéneo, hasta llegar a ocupar el lugar del yo, como lo muestra el subrayado final del fragmento: “Todo su cuerpo era ajeno”. Del mismo modo, la modificación entre “resultó que el otro cuerpo también pensaba y escribía en su nombre...” por “el cuerpo de otro también pensaba y escribía en su propio nombre” indica que la opción más enfática, aquella que tiene resonancias emocionales más fuertes, es la que se elige en la escritura inmediata. “El cuerpo de otro” –en vez de “el otro cuerpo”– subraya el sentido de alienación, tanto como el adjetivo que marca la apropiación personal: su “propio” nombre. La paradoja es que, en el fondo, la escritura busca exagerar la presencia del yo para luego despojarlo de sentido o alienarlo: el propio nombre, como lo dice el texto, en realidad ya no lo es, porque ha sido usurpado y no le pertenece al enunciador. En general, los cambios introducidos por Felisberto parecen destinados a aumentar la complejidad de los razonamientos del sujeto y a acrecentar el efecto de incomodidad, poniendo el acento en las discordancias, la disonancia perturbadora. Pareciera así que el gesto de acercamiento

18. Para la transcripción de los manuscritos, aunque adjuntamos la reproducción de casi todos los pasajes citados, hemos escogido las formas tipográficas que reflejan de manera más inmediata el aspecto visual de los originales. Para los agregados en interlínea sobre un elemento tachado, usaremos <> en el espacio superior o inferior correspondiente, pero los términos que reemplazan en una misma línea elementos tachados, aparecen de corrido como en los originales. Por otra parte, las diferencias de tamaño de letra se reproducen usando negrita y aumento de la tipografía, para dar una visión más evidente para el lector. Lo mismo sucede con subrayados y tachados (los tachados mecanografiados son transcriptos con xxx), y cuando aparecen trazas de flechas o de líneas curvas se indican con un signo {. En los pasajes mecanografiados en el original, las correcciones o añadidos manuscritos aparecen en cursiva para distinguirlos.

hacia lo íntimo e interior sirviera, en realidad, para desestabilizarlo más radicalmente. Felisberto utiliza el “método” argumentativo estrafalario de sus primeros diarios para ocuparse enteramente de los devaneos del yo, pero con tintes más angustiosos:

El “yo” ~~tiene~~ ~~tuvo~~ tenía que valerse de la cabeza y del su cuerpo para descubrirse a sí mismo. Los otros dos se ~~divierten~~ burlaban. [...]

El “yo” creía existir en instantes fugaces. (*mBNU*, p. 5, 3)

Como se ve, el cuerpo del sujeto deja de ser “suyo” (o nunca lo ha sido: tachado del posesivo “su”), y por tanto se transforma en “el” cuerpo para señalar la escisión, la no pertenencia; además, los otros “dos” (cabeza y cuerpo), en vez de simplemente “divertirse” a espaldas del yo, se “burlaban” de este último, lo cual resulta también más violento.

Resulta clara la manera en que Felisberto retrabaja los textos para agudizar ese sentimiento de perplejidad. En el manuscrito BNU se puede ver que tacha ciertas formas para reemplazarlas por aquellas que enfatizan las disociaciones y la angustia concomitante:

Empezó a buscar dentro de ~~su~~ ese cuerpo; con el que había estado complicado desde hacía muchos años (*mBNU*, p. 4, 1)

Todo ~~el cuerpo~~ ese cuerpo no era, sin embargo, de esa otra persona; la cabeza pertenecía a una tercera (*mBNU*, p. 5, 2)

Su yo, además de fantasma inaprensible era solitario. Ni el cuerpo con sus múltiples codicias, pudo hacer de él un “yo” social; ni la cabeza, con su astucia, y con una inmensa fuerza de pensamientos ajenos, pudo ~~encerrarlo~~ atraparlo. (*mBNU*, p. 6, 6)

Aún no sabe, mi yo, cómo vive con ellos y con todos. Parece que quisiera crearse ~~una~~ otra existencia ~~m-material~~ ~~que lo~~ que no sabe cómo será (*mBNU*, p. 6, 7)

La inquietud intenta expresarse en el texto a través de los desplazamientos de pronombres (yo-él, yo es otro, sujeto/objeto) y de formas asociadas (posesivos, por ejemplo), o de la elección de ciertas palabras, para dar una imagen de la conciencia –supuesto recinto de una experiencia sustancialmente privada, inaccesible para el “afuera”– que aparece como ajena o invadida, ya que lo externo posee el poder de apropiarse de lo interior y usurparlo. No ser el dueño del pensamiento, ni del cuerpo, ni de ese algo llamado “yo”, es la gran preocupación del sujeto que escribe, y la expresión de su angustia exhibe insistentes reescrituras de lo mismo, en un retorno de temas, de objetos, de fraseos:

~~El~~ Este yo, este enfermo, dividido, como un feudo que ha ido cediendo terreno a otros, no está solo en su enfermedad. Ha mirado a otros, con su condición, y desde luego, y encontró que hay muchos “divididos” sin saberlo. Hay hasta quienes tienen “sinvergüenzas” más grandes que él ~~este~~ el de él y cuyas cabezas hacen “arreglos” ~~con~~ no sólo con sus sinvergüenzas, sino hasta con los más profundos, misteriosos e inaprensibles “yos”. ~~Por último el autor realiza experiencias muy extrañas en la persecución de su yo.~~ Y a su vez con otros sinvergüenzas y cabezas y “Yos”. (*mBNU*, p. 5, 4 y 5)

Por otro lado, la observación de ciertos pasajes de los manuscritos de *Tierras de la memoria* parece revelar el mismo tipo de movimientos de corrección, sustitución y énfasis; el gesto consiste en la aproximación, en principio de apariencia emocional natural, de la incomodidad y el malestar hacia lo más íntimo del yo, lo más “interior” y, por tanto, probablemente, este sea el origen de una “llamada” a trabajarlos. Movimiento creativo que va desde una sintonía nerviosa en la escritura espontánea, hasta deslizarse y confundirse con la explotación estética consciente del mismo proceso, de la cual parece desprenderse el mismo *Diario...* como texto independiente.

3. El yo: gravitar en torno a un tema

¿Por qué un diario? Jean-Philippe Barnabé da un tratamiento extenso al tema de la angustia en Felisberto y sus caminos “literarios” (cf. Barnabé: 318-325, 446-449). De hecho, cuando el yo y sus interrogaciones aparecen en primer plano, ese tema central, cuya intensidad emocional es visible en las trazas dejadas en la escritura en *Tierras...* (pero ya presente en otros textos), es el que parece imponerse y exigir desplegarse hasta su pleno desarrollo en el *Diario...* Para comprender lo que sucede allí, resulta esencial ver cómo ciertos pasajes del texto memorialista hablan de un potencial espacio aparte para la escritura. En este sentido, la observación de algunos fragmentos de los manuscritos resulta ejemplar: cuando el “yo” comienza a convertirse en tema, ciertos fenómenos parecerían tener lugar.

Para comenzar, en una de las hojas de libreta de un conjunto de pasajes ligados a *Tierras...* (“Almacén...”), el pronombre personal parece ocupar una extraña plaza, agigantarse, ser escrito separado del resto, como encabezamiento y como título, como un añadido que domina sobre el texto. Así se manifiesta una marcada presencia emocional del yo en su proyección en la escritura; Felisberto anota:

YO

Yo soy un bobo errante; hago una vida contemplativa [...] siempre seré bobo y contemplativo. (Barnabé: 324, ver *fig. 3*)

Por lo que es visible y por aquello que Barnabé describe (323), este “YO” englobado en un círculo, aparece como título añadido *a posteriori* y en lápiz azul. ¿Sugieren acaso esas marcas una tendencia a subrayar el tema, o a reconocer los momentos donde el “yo” hace su irrupción, como un espacio específico en la propia escritura?

En estos papeles se advierten diversas marcas de intensidad en el trazo: numerosos tachados, elementos sobreescritos, cambios de tamaño de la letra que transmiten la imagen de una mayor carga anímica, o que se aceleran. Pareciera revelarse así una fuerte implicación en los pasajes en que el yo enuncia a propósito de sí mismo: por ejemplo, la imagen de un “cuarto vacío”, que se repite en *Tierras...*, en un caso se desplaza desde la distancia relativa de una metáfora, hacia una apropiación total o hacia la sustitución directa del yo, como lo deja entrever el deslizamiento “erróneo” de las formas **mi/mí** al escribir (*fig. 4*):

...al cuarto sentí por unos instantes que había perdido la idea de mí propia intimidad: ahora mi cuarto no estaba acomodado ni por mí, ni por ella¹⁹; {y lo que menos podría acomodar en él, sería la idea del amor. (*Tierras m383*, en Barnabé, 313)

En este pasaje, la metáfora avanza desde afuera hacia adentro, directamente hacia el yo, tal como se produce en los desplazamientos de *mi cuarto = mí (yo)*, *la idea de mi propia intimidad = la idea de mí*. El yo parece así impregnar el sentido, saturando la escritura: transformar el posesivo en el pronombre personal indica una proximidad máxima consigo mismo, donde el error en la cadena sintáctica, desde el objeto al sujeto, instaura la potencia de su implicación. Este gesto aparece en más de una ocasión, siempre en dirección de “acrecer” o intensificar las connotaciones de pesadumbre, alienación, o ausencia, a través de elecciones de palabras o giros que revelan tal actitud. Esto resulta bastante marcado en los pasajes donde los añadidos sobrecargan el contenido emocional, en particular con el pronombre de la primera persona o sus derivaciones; por ejemplo, al agregar adrede la expresión “*conmigo*” o el pronombre “*yo*”, claramente como un subrayado que convoca una intensificación del sentido, como sucede al hablar de la angustia (*figs. 5 y 6*):

sino que me di cuenta que la
<conmigo>
tendría{para toda la vida. (*Tierras m356a*, en Barnabé, 288, *fig. 5*)

<Yo>
...se llenaban de sustancias presentes y ~~en~~ que reconocía lo humano por
<su>
cierta angustia” (*Tierras m354*, Barnabé, 285, *fig. 6*)

Por otra parte, este “acercamiento” de la escritura al yo que escribe – *YO, mi, mí, conmigo*– también otorga, en el mismo movimiento, una plaza a esa angustia que, finalmente, llega a ser *ella* (ver *Tierras m358b*; Barnabé:

19. En esta parte del manuscrito aparecen muchos elementos tachados, pero elidimos ese material por no resultar relevante para nuestra argumentación (ver *fig. 4*).

259), pronombre de no-persona personalizado, animización posible de un fantasma que es como la propia sombra. Elementos que refuerzan la impresión de la incómoda verdad interior que se busca describir, subrayando su potencia, su manera de imponerse en la vida psíquica del sujeto (ver *fig. 7*):

que cada vez los hacía mas largos –

<el peso de>

yo sentía { mi angustia (*Tierras m389*, en Barnabé, 315)

Si aquí la intensificación consiste en agregar “el peso de” a “mi angustia”, en otro caso, el mismo efecto puede obtenerse por una vía en apariencia contraria, al suprimir los elementos adjetivales; aquí, Felisberto tacha “una cierta” angustia (lo que sin duda resulta más vago) y lo cambia por “su” angustia, haciendo equivaler lo humano frontalmente a la angustia, al “asumir” el posesivo: “Yo reconocía lo humano por *su* angustia” (*Tierras m355a*, en Barnabé: 285). En el tipo de movimiento ya descrito, lo humano también tiene “su” angustia: una angustia que le es, por tanto, inherente. Incluso, lo humano resulta así ser definido por la angustia (“reconocer” lo humano en ella, por ella). Imagen, una vez más, de aproximación y consustanciación.

En estos pasajes hay a menudo una rapidez, un “mal” escribir que parece indicar una cierta intensidad psíquica: coincidencia con el tema del yo escribiéndose. Al mismo tiempo, como hemos visto en los primeros fragmentos comentados del *Diario...*, la compenetración semeja a la vez un método para exacerbar, en realidad, dos formas de distancia de sí: las insistencias del yo se subrayan para ser finalmente reinstaladas en el contexto del vacío y la ajenidad. Ese yo omnipresente, esa primera persona, hace más potente la paradoja de ocupar un lugar hueco (el “cuarto vacío” es encontrar desierto el espacio de sí mismo –espacio sin nada) o de ser habitado por la otredad. Al variar en sus modulaciones, las imágenes profundizan este sentido para exhibir un desconsuelo:

Mi yo es como un presentimiento fugaz. En el instante en que pienso en él, es como si llegara a un lugar que él termina de abandonar (*Diario...manuscrito serie B, tarjetón*).²⁰
Me sentía como un cuarto vacío, y dentro de él ni siquiera estaba yo (*Tierras...*).²¹

20. En el mismo sentido de la ausencia, las sucesivas versiones de un fragmento que incluye el sintagma “perdido en el viento/escondido en el viento” parecen señalar la sustitución del adjetivo “escondido” por “perdido” (*cf.* Díaz en Hernández: 292), lo que redonda también en hacer la angustia más palpable, más patente: lo escondido aún puede encontrarse o descubrirse; lo perdido, más difícilmente, recobrase.

21. Hernández, v. 3: 62-63.

Aquí, las metáforas empleadas en los pasajes muy conocidos tanto de *Tierras...* como del *Diario...*, muestran cómo las reformulaciones giran en torno a esa profundización de las imágenes, para enfatizar el desasosiego que las acompaña. En todos los casos, el movimiento de la corrección consiste en llevar al límite aquello que expresa disyunción, extremar la expresión de algo que se muestra heterogéneo consigo mismo, o la imposibilidad de encontrar acuerdo (*fig. 8*):

<que yo descubriera esta coincidencia>
Y como el pelo se me erizó un poco antes { **pensé que él había recibido primero que**
yo el
{aviso
Cosas que ocurren
dentro de mí a pesar mío.
(*Tierras m429 octava versión*, en Barnabé: 333).

En *Tierras...* el “pelo” es imagen de esta discordancia esencial, porque se le eriza al protagonista sin saberlo por sí mismo: el cuerpo, la emoción inconsciente, comprende antes que el yo consciente (o que cree ser consciente de sí, controlar el pensamiento, saber las cosas...), que la “fiambarrera” es la recitadora. De este modo, las cosas no son lo que parecían ser y lo que era bello resulta temible, en una síntesis perfecta del concepto de lo siniestro según Freud... La palabra “conocida” aparece escrita a mano mucho más grande, con un trazo emocional. Así, lo inquietante es que en lo horrible reconozcamos, subyacente, el rostro de lo familiar. La disyunción aparece quebrando el discurso, con subrayados, cambios por tachado, el dibujo de una flecha que señala la comprensión súbita (“el aviso”, *fig. 8*). Al final de la hoja, el aumento del trazo muestra la voz de un yo en el acto de descubrirse desconocido (“Cosas que ocurren dentro de mí a pesar mío”).

Para aumentar la sensación de que esa perplejidad ocurre dentro de sí, y que la disociación es inherente al yo y lo perturba desde el interior, Felisberto tacha todas las expresiones que pudieran aligerar –o moderar– el peso y la presencia de “lo otro” en la sustancia del ser, en el centro mismo del yo: cambia deliberadamente ciertas palabras para aproximar lo ajeno a lo uno, para hacerlos confundirse y consustanciarse, ser de imposible distinción, identificarse únicamente en la discordancia. El yo deviene “él” en muchos pasajes y cambia o usurpa el nombre del yo y su palabra:

Una cierta conciencia del yo, como algo que me ocurre a mí y no a otro, es transferida a él, mi cuerpo, como a un animal mudo con el que estoy complicado, sin conocer de él más que ciertas costumbres exteriores, ciertas posibilidades. [...] Después descubro que él no es mudo y que no sólo habla sino que piensa en mi nombre. Tal vez mi nombre es más de él que mío.

Otras veces siento mi yo como un asombro: [...]

En este pasaje, por ejemplo, el añadir la acción (el verbo “decir”) refuerza la idea e intensifica la imagen de “posesión” por lo ajeno; el otro “habla” en su nombre: el gesto de insistencia resulta ser una marca de estos escritos.

También hay un tachado más adelante, allí donde Felisberto escribe a mano, otra vez agregando el pronombre de la primera persona; agregado voluntario que resulta redundante o –como mínimo– repetitivo si se lo ve desde la necesidad de establecer el sentido o desambiguarlo (*fig. 9*):

<yo me>

[...] Un afruta estro yo que ~~XXXX~~ trago, ~~XXXXXXXXXX~~. Mi madre era otro yo muy vago [...]

Hay algo en mí que se mueve sin yo saberlo bien ni poderlo atrapar como me atrapo un pié u otro objeto exterior. Es mi sentimiento que está en mí y va hacia las cosas. Yo veo las cosas pero no lo veo a él. (*ibid.*)

Aquí podríamos perfectamente preguntarnos: ¿ese “él” es el “yo” o el otro? Mecanismo ya señalado, de exceso y subrayado, explotando el cambio de pronombre hasta confundir o sustituir su origen (¿yo=él?), o hablar de partes del ser que no se acuerdan entre sí, ni poseen un mismo “dueño” o pensador. En la primera parte de la frase las palabras aparecen mal cortadas, precipitadamente fusionadas (“una fruta es otro yo”, debería decir), en una escritura rápida con muchos tachados mecanografiados y correcciones importantes agregadas a mano (...“en vez de *decir* yo”, “otro yo que *yo me* trago”).

Las marcas de redundancia amplifican la discordancia interna, designan materialmente un deseo de ir al extremo en mostrar lo divergente; hasta su final, completamente asumido:

“Yo me empiezo a dividir en otros yos
Y así sucesivamente.
(“Metafísica del mal”, página 6, en Barnabé: 442, *fig. 9*).²³

Podríamos pensar entonces en una tematización específica de la escritura del yo y su desasosiego, quizás como un fenómeno recurrente en Felisberto, y en forma creciente como una búsqueda estética deliberada, como la profundización consciente de algo aparecido con fuerza espontánea en su escritura, que busca trabajar en forma voluntaria. Resulta interesante confrontar esta hipótesis con la idea de trabajar el “sentido artístico” de una materia (“tengo que trabajar el sentido artístico”, escribe en las notas

23. Así declinado como proposición extrema de un discurso caótico, el texto de “Metafísica del mal”, ¿semejaría una versión “bruta” (como de *arte bruto*) del *Diario*...?

de trabajo)²⁴ o, como lo ilustra otro pasaje de una nota de los años 50: “*Artísticamente*, se podría describir, construir, el qué y el cómo...”.²⁵

El avance hacia la extenuación de este tema en un nuevo texto habla de la construcción de una fuerza estética con el “trabajo del diario”, cuya marca es el desasosiego: explotar artísticamente la escena íntima de la angustia como el objeto más cercano al yo, es a la vez exagerarlo para exponerlo como un objeto estético. Las tachaduras atestiguarían esa voluntad de “trabajar” la angustia adrede en el lenguaje, de potenciar los problemas que la lengua refleja en torno a la falta de unidad del sujeto, jugando con el límite de lo soportable.

Así, la auscultación de sí mismo despierta la conciencia dividida del sujeto que escribe, y el yo atraviesa, por naturaleza, su angustia: escribirlo es expresar, o bien trabajar, esa presencia, su “peso”, para obtener su valor artístico, erigirla en tema y en proceso ficcional, en un *in progress* de la escritura como materia.

4. Proximidades: yo ficticio-yo empírico, diario-cuento

Del laberinto que el consagrado tenía en su mesa de trabajo saqué unas cuartillas... (“Prólogo”, *Fulano de tal*, 1925)

¿Se trata entonces aquí de escenificar el diario como cuento, presentar al yo en un “otro” que no es el yo, pero cercano a él? Diario puesto en escena, explotado como un espacio propiamente ficcional, colocado en el lugar de un relato. Comienzo literario, inscripto en la identificación del narrador con los escritos desordenados de un loquillo cualquiera: el “Prólogo” de *Fulano de tal*. De eso se trata en tantos textos de Felisberto, desde los primeros libros: la simulación del diario de alguien, el discurrir de un yo ficticio. Y ese yo manifiesta diversos grados de proximidad y asociación con el “yo” hernandiano: ya sea un personaje que parece ser casi él mismo –su *alter ego*–, o el yo que se ha perdido y se reencuentra en la memoria. En una de las versiones del *Diario...*, esta última dimensión de identidad queda atestiguada cuando el narrador hace referencia al “pequeño patio de teclas blancas y negras del piano de Celina” (*serie B* de manuscritos).²⁶

En cierta forma, para Felisberto, ¿todo es la misma narración, el mismo relato, la misma escritura? Curiosamente, el diario parece relacionarse con el inicio de la escritura, es el germen, en cierta forma: el cuento. La idea

24. Anotaciones del manuscrito del *Diario...* de la *serie aA* del 20.III y 21.III; ver Díaz, en Hernández: 263).

25. Notas de los años 50, reproducidas en Barnabé: 432; destacado nuestro.

26. Reproducido en Barnabé: 440 (primeros folios de la serie B).

de que el diario tuviera un estatuto fundamentalmente diferente de otros textos parece ser extraña a Felisberto: como él mismo apunta, el diario y el cuento, son sinónimos aquí. “Lo que vaya directamente al cuento lo escribiré en verde. Lo que no en azul”: en sus anotaciones, “cuento” es su manera de denominar aquello que está escribiendo.²⁷

Así, la asociación entre diario y cuento es potente, y franquea la lógica por la cual esta forma escrituraria, escritura íntima o de lo íntimo, se alejaría del estatuto de una construcción narrativa pura, distanciada del yo autorial que usa el texto para pensarse a sí mismo. A la luz de esa noción de “cuento”, intercambiable con el diario, el último escrito de Felisberto revela mucho de los primeros, desestimados a veces por verse en ellos el subyacer del “diario”. La prueba de este carácter autónomo y generador de escritura, es el hecho de que el *Diario del sinvergüenza* reclame vida propia: que pueda independizarse de *Tierras...* señala hasta qué punto Felisberto lo considera “suficiente”.

En definitiva, el testimonio extrañado de un yo que persigue su sentido en el espacio de la escritura y que hace el texto con esa sustancia pura, es una fuerza motora en la creación de Felisberto. En el principio de su trabajo, una y otra vez escenifica esta tensión creadora, este espacio donde hacer del acto de escribir una escena. *Espacio literario* por antonomasia: tratar de quién escribe, y cuál es la sustancia de ese yo que escribe.

5. ¿Reunir el final con el principio? Metáforas del agotamiento

La complejidad propia de los diarios felisbertianos en lo que hace a disociaciones especulares, refracciones y argumentaciones tejidas con ideas –como mínimo– “extrañas”, muestra al *Diario del sinvergüenza* como su forma más acabada, su verdadera culminación. Pero tal complejidad, reflejo de la ausencia de sutura, de la unidad inexistente del yo, deja exhibir un hilo conductor que la contiene entre dos tiempos: yo y escritura quedan desnudos como lo único necesario, último y primero, para crear literatura.

Se podría hipotetizar entonces que la “crisis” en el plano creativo conlleva el retorno a ciertas formas muy definidas en Felisberto, de una impronta casi primordial, en tanto recurrentes en su producción desde los primeros tiempos: formas de un diario que tendería hacia lo estrambótico o extravagante, pero también, sobre todo progresivamente, hacia lo inquietante, en un discurrir sobre sí. Tales formas parecerían resumir

27. Citado por Díaz en Hernández, v. 3: 253 (según el autor, del manuscrito *Aa* con el encabezamiento 21.III).

un impulso creativo repetido, pues se muestran en diversas estructuras o como pasajes o fragmentos dentro de distintos tipos de texto (cuentos, *nouvelles*, ficciones breves, o en *incipits* y *excipits*). Asimismo, parecieran ser lugares donde condensar un potencial multiforme de escritura: un “almacén”. Espacios donde se acumulan cavilaciones e imágenes sobre “nada”, tan propios de Felisberto.

Los relatos con forma de diario avanzan en su textualidad hacia un despojamiento, porque lo que se enuncia al final, o al principio, es que el yo es un autor, y que su aventura consiste en escribir (“desde entonces el autor busca su verdadero yo y escribe sus aventuras”). Serpiente que se muerde la cola, si la composición del *Diario...* sugiere una búsqueda difícil, una exploración o tanteo al declinar un período de exuberancia creativa y la consiguiente necesidad de encontrar nuevas formas, ¿no podría eso mismo significar volver a las viejas, o volver a una forma primera de escribir?

Ese diario, ¿podría interpretarse como una forma, también primaria, de reflejar el acto creativo? El núcleo de un proceso básico, una escena repetida al comenzar, al ser desafiado el sujeto a escribir y a atestiguar la materia con la que compone su trabajo, de la que él surge: la subjetividad. Y experimentar “artísticamente” las posibilidades de una radical disgregación, para hacer literatura solo con el sujeto frente a sí mismo.

Para tomar prestado un muy conocido título, he ahí la paradoja del agotamiento: lo que parece ya no poder dar nada más, haberlo dado todo, hace de lo exhausto, lo acabado, una materia. Regresa a su primera matriz para hacer, quizás, de la imposibilidad, un valor. Del agotamiento se puede extraer la potencia para seguir haciendo; desde la falta, un autor se ve forzado a extraer algo, aunque sea el hecho de exponer que ya no hay nada más (como en el caso ejemplar de Scott Fitzgerald, quien, en el *Crack Up*, escribe un texto sublime sobre la imposibilidad de escribir, escribe admirablemente que ya no puede escribir). Y así, la paradoja es que el autor escribe, al erigir la imposibilidad en tema y dejar a la escritura ocupar todo el espacio que queda.

Finalmente, esta escena despojada (¿la escritura más desnuda sería un diario, serían notas, girones de escritos?) aparece así como un dispositivo facilitador para una creación en su condición de exhausta: cuando no queda nada que escribir, solo queda escribir. Y así, lógicamente, quizás se relacione con la sensación de hallarse en el extremo de un camino creativo recorrido: escena de la angustia del yo por senderos dobles. No obstante, a la vez, el escribir como acto puro (¿aquí agónico?), estaría presente desde el principio, inversamente, como el inicio de toda obra, como el salto al vacío necesario desde lo aún inexistente. Escena de la exploración artística, de la postulación de principios, de la fijación de los medios y los recursos del autor, de la creación de su voz, de su “yo”, donde Felisberto ponía en

boca de sus locos y de sus “fulanos”, de un yo siempre sin consistencia, sus posiciones literarias. La dificultad se revierte, al final, en posibilidad de escritura: la búsqueda retorna, por otros cauces, al reservorio de formas de los comienzos.

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ:

ARCHIVOS de *Diario del sinvergüenza* de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
ARCHIVOS de *Tierras de la memoria, Diario del sinvergüenza*, “Metafísica del mal” y notas de los años 50 reproducidos en BARNABÉ, Jean-Philippe, *Felisberto Hernández: une poétique de l'inachèvement*, Thèse Nouveau Doctorat, Paris: La Sorbonne Nouvelle, 1997, 473 p. [tesis doctoral].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARNABÉ, Jean-Philippe, *Felisberto Hernández: une poétique de l'inachèvement*, Thèse Nouveau Doctorat, Paris: La Sorbonne Nouvelle, 1997, 473 p. [tesis doctoral].
- BLIXEN, Carina, “Felisberto Hernández: En torno a *Diario del sinvergüenza*”, *Lo que los archivos cuentan 2*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2013, pp. 239-267, <http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/74635/1/lo-que-los-archivos-cuentan-2.pdf>
- CORONA MARTÍNEZ, Laura, “La imagen del sujeto y el pensamiento en las *Primeras Inventiones* de Felisberto Hernández”, en *Cahiers de LIRICO/Cuadernos LIRICO* n.º 4, *Quimeras. Cuando la literatura sabe, ve, piensa*, St-Denis, Université Paris 8, 2008, pp. 135-145; *Cahiers de LI.RI.CO* [En ligne], 4 | 2008, URL: <http://lirico.revues.org/459>, disponible en línea.
- DÍAZ, José Pedro, [1981], Notas a “*Diario del sinvergüenza*”, “Anotaciones de trabajo sobre *Diario del sinvergüenza*”, “Textos desprendidos de *Tierras de la memoria* y del *Diario del sinvergüenza* y afines” y “*Almacén – El cuerpo y yo*”, en HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1983, vol. 3, Edición de María Luisa Puga, pp. 245-264, 285-294.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, María del Carmen, “Por las tierras de la escritura: la escena de Felisberto Hernández (primeros textos)”, en LARRE BORGES (ed.), *Revista de la Biblioteca Nacional 10/2015: Felisberto*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2015, Cap. 10, pp. 55-71.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1983 (3 vol.). Edición de María Luisa Puga.
- *Obras completas de Felisberto Hernández, vol. 1: Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling.*
- *Obras completas de Felisberto Hernández, vol. 2: El caballo perdido. Nadie encendía las lámparas. Las Hortensias.*
- *Obras completas de Felisberto Hernández, vol. 3: Tierras de la memoria. Diario del sinvergüenza. Últimas invenciones.*
- MIGNOLO, Walter, “La instancia del yo en *Las dos historias*”, en SICARD, Alain (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas: Monte Ávila, 1977.

- [Reproduce las Actas del *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers*, Francia], pp. 169-185.
- PRIETO, Julio, “De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido*”, en DEI CAS, Norah (ed.), *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández (Nadie encendía las lámparas, 1947-1997), Nuevas variaciones críticas*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997, reproducido en Saint-Ouen (Francia), *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998 [Edición del Centro de Estudios de Literaturas y civilizaciones del Río de la Plata – CELCIRP], pp. 107-117.
- VECCHIO, Diego, “El Yo menguante”, en *Cahiers de LIRICO/Cuadernos LIRICO* n.º 5, *Raros uruguayos, nuevas miradas*, St-Denis, Université Paris 8, 2010, pp. 95-10; *Cahiers de L.I.R.I.CO* [En ligne], 5 | 2010, URL: <http://lirico.revues.org/432>, disponible en línea.

21-III

(1)

Día 2.-

En este diario no contaré los días que pasan. No quiero ^{tener} ninguna obligación con ellos ni con el almanaque. Contaré los días que escribo. Hoy es el ~~segundo~~, aunque ya pasaron varios, no se cuentan, desde el primero.

Hoy es el segundo día que escribo. Pero entre el primero y este han pasado varios, ~~días~~.

Había resuelto buscar mi yo por la mañana; ⁽¹⁾ pero ~~presento una~~ ~~al otro día~~ ~~de la noche~~ tuve la ~~idea de~~ idea de que debía buscarlo por la noche, a la hora en que salen los fantasmas. Al anochecer saqué mi cuerpo a caminar; ~~en~~ pero en el momento de cerrar

Figura 2: "Diario del sinvergüenza" (Aa17)
(reproducida de Barnabé, 434)

(YO)

Yo soy un bobo errante
hago una vida contem-
plativa; me transpor-
to levemente a
cualquier parte de
mi cuerpo o fuera
de él; hasta puedo
embarrarme en una
acción furiosa que
siempre seré bobo
y contemplativo.

Figura 3: "Tierras de la memoria" ("Yo soy un bobo errante")
(reproducida de: Bamabé, 324)

283

el cuarto sentí por unos instantes
que había perdido la idea de mi
propia intimidad: ahora mi
cuarto no estaba acomodado ni
por mí, ni por ella; ~~y ya tenía la~~
~~acomodado~~
~~haber en él la idea del amor,~~
angustia de ~~haber~~ ^{haber} ~~que~~ lo que menos podía
acomodar en él, sería la idea del amor.

Figura 4: "Tierras de la memoria" (m383)
(reproducida de Barnabé, 313)

356

Aquella noche en Mendoza yo
reconocía ~~esta~~^{la} realidad presente
por su angustia. ~~y~~ ^{ahora,} pero si tengo ganas
de decir que empecé a conocer la
vida a las nueve de la mañana
en un vagón de ferrocarril, es
porque aquel día, ~~al salir de Montevideo~~
~~frente al fondo~~
~~video~~
~~tran,~~ ~~no estaba reconociendo~~ ~~nueva~~ ~~vida~~
~~después,~~ ~~cuando~~ ^{que} ~~salía~~ de Montevideo
acompañado del Mandolín, no solo
volvi a reconocer esa angustia,
sino que me di cuenta que la
tendría ^{conmigo} ~~para~~ toda la vida. ~~Elle~~

Figura 5: "Tierras de la memoria" (m356a)

(reproducida de Barnabé, 288)

364

sin embargo, allí había encontrado
primero, las
ideas de proporciones.

Y de pasos ~~comenzaba~~ que ahora
vi o veía en el presente. Los recuer-
dos de aquellas figuras, habían llegado,
~~pero~~ ~~habían~~ ~~dejado~~ ~~por~~ ~~alguna~~ ~~esquemas~~
venido ~~por~~ ~~de~~ ~~desembarcar~~

Y después se habían ido de nuevo.
Pero el irse se habían llevado,
~~pero~~ ~~habían~~ ~~dejado~~ ~~por~~ ~~alguna~~ ~~esquemas~~ el ser

timiento claro de extrañeza y
el mismo ~~sentimiento~~ sentido.

humano difícil para mí: ~~comenzaba~~
~~pero~~ ~~habían~~ ~~dejado~~ ~~por~~ ~~alguna~~ ~~esquemas~~

365

~~pero~~ ~~habían~~ ~~dejado~~ ~~por~~ ~~alguna~~ ~~esquemas~~
figuras me habían traído, se llenan
ban de sustancias presentes y

Yo ~~comenzaba~~ reconocía lo humano, ~~pero~~
~~pero~~ ~~habían~~ ~~dejado~~ ~~por~~ ~~alguna~~ ~~esquemas~~
me ~~habían~~ ~~dejado~~ ~~por~~ ~~alguna~~ ~~esquemas~~
con ~~creativas~~ ~~imaginativas~~ ~~y~~ ~~constantes~~.
por ~~comenzaba~~ ^{su} angustia.

Figura 6:

"Tierras de la memoria" (m354a - m355 a)
(reproducida de Barnabé, 285)

389

que cada vez los hacía mas largos
yo sentía ^{el peso de} ~~me~~ angustias como si
~~viera mover a una ser boa que~~
~~despierta de un letargo;~~
~~moviéndose lentamente. Ahora,~~ ~~ya~~
~~ya no era~~ ~~vez de un cuarto vacío,~~ ~~como~~ ~~estas~~
~~repteta,~~ ~~en~~ ~~un~~ ~~fondo~~ ~~de~~ ~~paja~~ ~~que~~
~~me~~ ~~da~~ ~~en~~ ~~un~~ ~~ambiente~~ ~~cálido~~
~~y~~ ~~vizoso~~ ~~empeñara,~~ se moviera
una boa que ^{despierta} ~~despierta~~ de su
-letargo.

Figura 7: "Tierras de la memoria" (m389)

(reproducida de Barnabé, 315)

Casi onseguida descubrí
 también la coincidencia de que el sueño me
 hubiera traído una sombrilla después
 de lo que me había ocurrido con la vaci-
 tadora. Y como el jolo se me volvió
 un poco antes ^{que yo descubriera esta coincidencia} ~~que el había ve-~~
~~libido primero que yo~~
 (aviso
 'Caso' que ocurre
 dentro de mí a pesar
 mío.

Figura 8: "Tierras de la memoria" (m429, huitième version)
 (reproducida de Bamabé, 333)

El hombre primitivo, desde el instante en que ha movido su pequeña mano como una garra y ella ha tropezado con una cosa quieta, fija, diferente de ella misma, sin saberlo, ha estado asimilando ~~muchos~~ objetos que se mueven y otros que estan quietos; con sus manos, con su boca, ~~con sus oídos~~, con sus ojos, con alguna sensación de hambre, de satisfacción; ha creado tal vez, primero, alguna percepción de lo que se mueve, como primer síntoma de vivir y ha ensayado desde entonces, ~~muchas veces~~ y sabiéndolo a cada instante de una manera ~~distinta~~ diferente, la ley de causa efecto. ¿Cuándo ha sabido que una causa podía tener varios ^{efectos} ~~objetos~~ o viceversa? Pero él ha tenido razón, o una razón, como quiera llamarle, para ~~dejarle~~ pensar, de muchas maneras en una sola causa. Esta causa, como animal de mil cabezas, es el.

(Ya una de las maneras, hace que el que está escribiendo esto, diga "él" en vez de ^{decir} yo.)

Un árbol es otro yo; es un yo alto, ya cubierto de pedacitos que se mueven con el viento; el viento es otro yo invisible, pero otro yo que se debe traer sus intenciones que yo debo descubrir. Un afruta ^{yo me} esto yo que ~~es~~ trago, ~~muchas veces~~ Mi madre era otro yo muy vago, pero el seno era ~~un~~ otro yo más concreto. Mi mano era otro yo que se movía e iba tanteando muchos otros yos.

Yo me empiezo a dividir en otros yos.

Y así sucesivamente

El yo más parecido a mí es otro hombre es mi rival más fuerte, mas que un animal. El primero fué mi padre.

Pero yo empiezo a no llamar yo a otros yo. Mis relaciones sociales con los ^{ya sean objetos quietos o que se mueven} otros yo, ha estado sufriendo transformaciones que no sólo siento afectivamente, empiezo a desarrollar otras conciencias y a reunir las en la afectividad de un sólo yo. Hay algo en mí que se mueve sin yo saberlo bien ni poderlo atrapar como me atrapo un pié u otro objeto exterior. Es mi sentimiento que está en mí y que va hacia las cosas. Yo veo las cosas pero no lo veo a él.

Para comprender lo

Figura 9 (reproducida de Barnabé, 442):

:"Metafísica del mal" (page 6)

