



El Susurro de Harpócrates: Silencio y Postura Literaria de Felisberto Hernández

Carlos Andrés Murillo Mora
Trabajo de Grado para Obtener el título de Licenciado en Filosofía y Lengua Castellana

Universidad Santo Tomás | 2018

**EL SUSURRO DE HARPÓCRATES: SILENCIO Y POSTURA LITERARIA DE
FELISBERTO HERNÁNDEZ**

CARLOS ANDRÉS MURILLO MORA

**UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LIC. EN FILOSOFÍA Y LENGUA CASTELLANA
BOGOTÁ D.C**

2018

**EL SUSURRO DE HARPÓCRATES: SILENCIO Y POSTURA LITERARIA DE
FELISBERTO HERNÁNDEZ**

CARLOS ANDRÉS MURILLO MORA

**TRABAJO DE GRADO PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN FILOSOFÍA Y LENGUA
CASTELLANA**

**ASESORA: Claudia Patricia Giraldo A.
Magister En Estudios Culturales**

**UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LIC. EN FILOSOFÍA Y LENGUA CASTELLANA
BOGOTÁ D.C**

2018

Contenido

Agradecimientos	6
Introducción.....	6
I. Espectadores y expectativas de un triste pianista.....	20
Los sonidos y las letras de un Fulano errante	21
Un conejo en manos de un Gigante	25
Los Acomodadores postmortem	36
II. Felisberto interrumpido o la invasión del silencio	45
Las (im)posibilidades de la escritura	46
Ecos de un concertista	56
III. El susurro de Harpócrates.....	65
Epifanías prístinas	66
Una voz ex nihilo tempore	72
En la marea del misterio	80
Conclusión	87
Tabla de Imágenes.....	93
Bibliografía	94

A veces nos interesa mucho saber los caminos
que tomó un autor para llegar a tal lugar
y que él por vanidad se los guarda.

Felisberto Hernández.
Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días

Agradecimientos

Lo que el lector está por leer no habría podido llegar a cabo seguro y con los resultados que aquí se exponen sin la compañía, soporte, comentarios y complicidades de un grupo de personas que, como yo, optamos por hacer de la literatura uno de los centros por los que nuestra existencia orbite.

Gracias a Claudia Giraldo, testigo de todo este periplo y el viraje que ha tenido el mismo, por contribuir con las observaciones, por su excelente labor como docente y sobre todo por cultivar en mí el gusto por la investigación. Tampoco me hubiera sido posible desarrollar este trabajo sin los comentarios de Paula Marín, agradezco por la agudeza y lucidez de los mismos, por tomarse el tiempo de hacerlos cuando la vida y su curso apremian, pero en especial por haber inculcado en mí el compromiso y madurez que se debe tener como investigador y con la literatura.

También gracias a los integrantes del archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay por su gentileza, por permitirme acceder a documentos inéditos de Felisberto y por la labor de conservación de los mismos. A Polifonías, especialmente a Carlos Vega y a Daniel Zapata, por ser nicho de conversaciones y de formación, por creer en el trabajo en grupo, por ser desde el principio generadores de cuestiones y temas que aún me atraviesan.

Por último, gracias a mi familia y mis amigos por la constante compañía y aliento emocional, por seguirme aun cuando no tengan muy claro o no les interese de qué va esto, por confiar en los proyectos que me vengo trazando y que con su colaboración he alcanzado. Infinitas gracias a mi madre por no haber claudicado ante lo inevitable y a Natalia, mi Amor, por hacerme liviana toda esta angustia de estar en el mundo

Introducción

A inicios del año 2014, se conmemoraron 50 años del fallecimiento de Felisberto Hernández, escritor y pianista uruguayo nacido a principios del siglo pasado, de modo que empezaron a realizarse análisis, publicaciones y artículos que gravitan como satélites alrededor de sus cuentos y nouvelles. Uno de los tópicos más estudiados en la prosa del escritor y que en un principio fue el foco de este trabajo, es el título de literatura fantástica que a su obra se le ha atribuido, ya sea únicamente desde la teoría literaria, como los trabajos de Walker, Valcárcel, Corona, Lameiro, Rubio, Premat, Pollman y Chiara, o apoyándose en otras ciencias, como el psicoanálisis para el caso de Prieto. Haber estado rondando por este cuestionamiento respecto a la literatura fantástica me llevó a darme cuenta que en gran parte de dichos estudios se encasillaba al autor en grandes anaqueles, con el fin de comprender su obra e insertarla en el universo literario. En estas investigaciones sobre Hernández logré identificar una constante, a saber, que tienen un notorio interés en lecturas que no se ocupan sino de las obras.

Estos análisis, en mi opinión, no se preocupan por dar cuenta de la particularidad del autor uruguayo dentro del panorama literario, sino por ubicarlo en el género de la literatura fantástica acudiendo fundamentalmente al texto, de ahí que no pueda realizarse el vínculo entre la triada autor-obra-lector, capital para comprender el fenómeno literario: el autor y su obra están en constante interacción con el mundo editorial, con los medios de comunicación y con sus lectores por lo que es necesario enlazar en el análisis el aspecto individual con el social. De modo que el problema pasó de ser por qué puede considerarse a Felisberto un escritor de literatura fantástica a cuáles fueron las dinámicas y estrategias usadas por el nacido en

Montevideo para erigirse como un autor en el mundo literario, pues allí parece comprenderse mucho mejor por qué se le añaden dichas etiquetas al escritor.

Según Todorov, se pueden leer en la historia de la crítica literaria, dos actitudes respecto al análisis literario: en «la primera, el texto literario mismo es un objeto de conocimiento suficiente; de acuerdo con la segunda, cada texto particular es considerado como la manifestación de una estructura abstracta» (23). Esta preferencia a ultranza por el texto dentro de los estudios literarios tiene su origen en la década de los sesenta cuando Barthes publica “La muerte del autor” y en 1969 Foucault «reduce la construcción del autor a ciertas operaciones textuales» (Zapata 18), reducción que ya había sido manifestada por Proust en *Contra Saint-Beuve*. Con esta cuestión sobre la mesa, se han dado diversas respuestas a estos postulados, fundamentalmente desde la sociología de la literatura y el análisis del discurso. Fruto de estas reflexiones es la noción de *postura literaria*, desarrollada por Jérôme Meizoz¹, con al cual pude tener contacto gracias a la profesora Paula Marín y de la cual resultó una reseña que fue publicada en la revista *Lingüística y Literatura*; esta será la brújula de este trabajo por las posibilidades de exploración que da a este trabajo y lo sugerente de la misma. De modo que a lo largo de esta introducción me ocuparé de exponer el marco conceptual y teórico de esta investigación, fundamental para entender a qué apunta cada uno de los acápites que lo conforman y a comprender quién es Felisberto Hernández en la tradición literaria desde otro ángulo.

La postura es definida por el suizo como la forma particular en que el autor se hace a una posición dentro del campo literario (Meizoz 18), la cual es leída por su público y llega a ellos a través de los medios de comunicación. La noción de *postura* gravita entonces en la de *campo* formulada por Bourdieu en *Las reglas del arte*. Me

¹ Jérôme Meizoz es director de la Escuela Doctoral Interdisciplinaria de la Facultad de Letras de la Universidad de Lausana de Suiza. Está a cargo de las materias Literatura del Siglo XX y de Sociología de la Literatura. Es Doctor en Letras por esta Universidad y Doctor en Sociología de la Cultura por la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales de París. En el año 2005 se le otorgó el premio Alker-Pawelke de la Academia Suiza de Ciencias Humanas. Ha sido profesor invitado en la Universidad de Metz y en la Escuela Normal superior de París.

detendré un poco en esto. Meizoz recurre a Bourdieu para mostrar que en el plano sociológico hay una serie de dinámicas que explicarían algunos acontecimientos del hecho literario que con el estudio textual no llegan a explicarse, como lo es precisamente la enrevesada noción de autor. El crítico, teniendo presente la creciente incidencia de los medios de comunicación en el reconocimiento del estatuto autoral, retoma a Bourdieu en la noción de *campo* y da un paso más allá al conectar lo textual con lo contextual, es decir, al incluir dentro del estudio de la *posición* de un autor en el *campo* los discursos —aquí también entra la obra— que sobre él se emiten y que se ven involucrados en su consagración como artista.

El sociólogo entiende por *campo* un lugar de luchas simbólicas entre diversos agentes, los cuales están en busca de determinado tipo de capital —económico, cultural o simbólico—, así como de la instauración de un modelo de *consagración* (320). Bourdieu apunta que los *campos de producción cultural* son dominados por los *campos de poder* y allí se encuentran dos principios de jerarquización: uno autónomo y otro heterónomo. Resultan entonces dos *subcampos* en la pugna, el *subcampo de producción restringida*, en donde se da una dinámica de validación entre productores y el fracaso en un principio es signo de éxito, y un *subcampo de gran producción* que hace concesiones al “gran público” y por lo tanto posee mayor éxito comercial.

El interés de un candidato a autor por ganarse ese título lo lleva a enfrentarse a otros autores en potencia, el escritor es un Espartaco en el Coliseo, en donde sus movimientos, en este caso sus elecciones discursivas y estéticas, son las que lo consagran como autor. La *postura literaria* es así la adopción de una figura en función de las ventajas o desventajas que estas pueden tener respecto al estado del *campo* en determinado momento (Meizoz 14). Me interesa entonces poder ver cómo las apuestas de Felisberto Hernández fueron perfilándolo dentro de la tradición literaria

de su país y analizar cómo enfrentó el charrúa las reglas de funcionamiento del *campo* del momento.

Las características luchas simbólicas para alcanzar ese *capital simbólico* que en este espacio se obtiene, se dan entre agentes que tienen o deben hacerse a un lugar dentro de la dinámica del campo, esto es, a una *posición*. Al hacerse a una *posición*, los escritores u otro tipo de agente o institución —editoriales, críticos, docentes de literatura, traductores, etc.— también asumen *tomas de posición*: acciones, producciones y actitudes en función de la *posición* ocupada. Sin las *tomas de posición* no habría tensión en el *campo literario*, pues es la disputa la que fundamenta este sistema (Bourdieu 345). Todas estas prácticas están dirigidas a hacer notar la existencia y legitimar públicamente a quienes las llevan a cabo. No es solo el escritor sino las editoriales, las imprentas, los docentes, los lectores, las librerías y especialmente los críticos quienes movilizan las *posturas literarias*, por lo que concebirse fuera de la fluctuación del *campo* y encerrarse en el estudio del texto es ilusorio. De hecho, aventuro que en realidad desde el lector hasta el librero son poseedores de una *postura literaria*, los cuales tendrían un espacio de participación distinto al del autor y con una lógica determinada la cual estaría relacionada con el *campo literario*.

Volver la mirada a los estudios autoriales implica no solo realizar una revisión de determinado estado del *campo literario* al que perteneció el escritor, sino que hay que contemplar la singularidad del mismo, por lo que para analizar una *postura*, son relevantes las nociones de *habitus*, *trayectoria* e *illusio*, las cuales están interrelacionadas y permiten enlazar el aspecto social con el individual. El *habitus*, ha de ser comprendido como un conjunto de estructuras de pensamiento y acción que definen al sujeto por su origen social, geográfico, educativo, o también por su género,

gustos, etc., y que configuran las prácticas y estrategias por las cuales apuesta en el envite. Las actitudes y obrar público de los participantes tales como modos y lugares de socialización, usos del lenguaje y códigos de vestimenta, entre otros, son índices de las apuestas que el autor hace. La *postura* se encuentra así constituida por un conjunto de hechos y valores que forman algo así como una fábula biográfica, la cual el escritor pone ante su público generando una empatía que le permita afianzar su *posición*.

Pero dicha identificación no puede realizarse si no se hace una reconstrucción de la *trayectoria* del autor. En este punto Meizoz concuerda con Bourdieu: el francés entiende la *trayectoria* como una serie de *posiciones* que el agente ocupa a lo largo de su vida y que son el modo de recorrer el espacio social, donde se manifiestan las disposiciones del *habitus*: «Es respecto a los estados correspondientes de la estructura del campo como se determinan en cada momento el *sentido* y el *valor social* de los acontecimientos biográficos, en los estados sucesivos de la estructura de la distribución de las diferentes especies de capital» (Bourdieu 384). Es así como el estudio biográfico desde esta perspectiva no resulta ser mero cotilleo sobre una serie de datos recogidos por el analista, sino que el estudio de la *trayectoria* permite leer la valoración positiva o negativa de las *posiciones* del autor, las cuales le confieren un determinado número de posibles legítimos e inciden en la conversión o no de su proyecto creador.

El espacio de intervenciones “pendientes” en el *campo* según la *toma de posición*, o en otras palabras, el *espacio de posibles* de un autor, no solo está mediado por el *habitus* o su *posición*, sino fundamentalmente por la *illusio*, puesto que conecta los dos términos antes mencionados. La *illusio* consiste en el conjunto de creencias o expectativas que un agente tiene respecto al *campo* y que se exige para poder participar

en él; las respuestas que se den a preguntas tales como qué es literatura, quién quiere ser como escritor y como persona o qué poética va a aparecer en su producción artística conforman la *illusio*.

Es de allí y de los conceptos de *disposición y toma de posición* que parte la noción de *postura* empleada por Meizoz para analizar las estrategias de posicionamiento dentro del campo literario. Al ser contempladas como estrategias, pensar en *posturas* permite estudiar el proyecto autorial en relación con el *espacio de los posibles*. Se trata entonces de revisar críticamente si dichas estrategias son practicadas deliberadamente por el autor —lo que daría cuenta de cierto saber sobre las reglas que sigue el *campo*— o si se llevan a cabo inconscientemente, producto del *habitus* del escritor. Conscientes o no, dichas acciones permiten visualizar la capacidad del sujeto para acomodar su *posición* a los *espacios de los posibles*.

La *postura literaria* es entonces un cúmulo de discursos que orbitan alrededor de un escritor y que están en gran medida basados en su *habitus* e *illusio*, generando una representación del mismo, pues la opción literaria influye en su comportamiento social. Dicha representación y el *capital simbólico* que esta le otorga, solo se carga de sentido cuando se vincula con la *trayectoria*, la *posición* o *posiciones* que se ocupen, con la historia misma del *campo literario* y con el público que el candidato esté persiguiendo. A causa de estos dos últimos elementos es que Meizoz ve que el hecho literario como la *postura literaria* se encuentran en medio de lo singular y lo colectivo, pues «la postura se incorpora a un repertorio que se encuentra presente en la memoria de las prácticas literarias [...] la postura de un autor se despliega por lo general con relación a, por no decir en contra de, otras posturas sobresalientes en las obras mismas» (Meizoz 19).

El análisis que Pierre Bourdieu hizo de Flaubert, exponía la fragilidad de la identificación de un sujeto como autor por lo que «afirmaba que el verdadero agente de la creación es el campo intelectual con su dinámica y *espacio de posibles*» (Meizoz 26). Meizoz no admite con Bourdieu que sea este —el *campo*— el generador de la producción artística sino que realmente hay un sujeto al cual atribuírsele la creación literaria. La *postura literaria* vuelve a poner como tema de discusión la existencia de un autor en el *campo*, el cual está conformado por varios participantes. Por esta razón es que a continuación me ocupo de la vertiente discursiva de la fundamentación de la *postura literaria*, de la cual surgen herramientas de análisis como el *ethos* y la *imagen de autor*. Volviendo a la raíz etimológica del término, el suizo ve en la noción de *persona* el equivalente a la *postura literaria* respecto a su dimensión discursiva: el escritor comparte con el actor de teatro griego la necesidad de hacer resonar (*personare*) su voz con el fin de llegar a la audiencia, por lo que el escritor se sirve no de una máscara sino de una *postura* para entrar en la dinámica social de la literatura; en otras palabras «una persona solo existe como escritor a través del prisma de una postura, históricamente construida y referida al conjunto de posiciones del campo literario» (Meizoz 86). Veamos entonces cómo se vincula la *persona* con ese gran escenario que es el *campo*, con el rumor del mundo.

Producto de todos estos elementos y de la identificación del *régimen de singularidad*², Meizoz comprende el fenómeno literario como una serie de discursos

² La importancia del autor en la historia del arte ha sido intermitente, razón por la cual Natalie Heinich propone la existencia de dos regímenes artísticos: de la Edad Media hasta los últimos días del clasicismo existía un *régimen de comunidad*, en el que el creador era concebido como una suerte de artesano, quien se acoplaba a un canon y un modelo en que las reglas colectivas eran el referente para atribuirle valor artístico. Esta valoración es llamada por la autora como operacionista. La contraparte de esto es el *régimen de singularidad*, que data del siglo XVIII. Aquí sucede todo lo contrario pues la creación es un trabajo propio e individual. Caracterizado por un punto de vista personalista, «el discurso biográfico, las vidas de los artistas, las anécdotas acerca de las desgracias los grandes

enmarcados dentro de un espacio sociológico en continua interacción, en el que los actos enunciativos complejos y los actos enunciativos de las instituciones otorgan a una figura un reconocimiento en el campo literario. Lo escrito brinda una imagen del enunciador a su público que no se limita a un mecanismo de publicidad o artificio. De hecho, con el crecimiento de los medios de comunicación los actores adquieren mayor conciencia de las dinámicas en las que se encuentran envueltos y las ejecutan. La *postura* desde la perspectiva del suizo es algo común a todo productor o agente artístico y la adopción de esta cobra significado en relación con el estado del *campo literario* y el lugar que su *posición* ocupe respecto a las demás.

Los últimos desarrollos en esta propuesta que entienden la literatura como discurso, proponen un estudio del mismo desde un prisma sociológico. Tras una reevaluación de la teoría de los campos de Bourdieu surge la noción de *campo discursivo*, lugar en el que unas formaciones discursivas «se encuentran en relación de competencia, en su sentido más amplio, que las delimita recíprocamente» (Meizoz 5). Ambos modos de estudio —el lingüístico como el sociológico— comparten el presupuesto de que la literatura en tanto discurso no emana de la interioridad pura y sagrada del escritor, sino que presenta la injerencia de las instituciones y las relaciones sociales. De igual forma, a ambas se les critica que no se centren en el estudio del texto y más bien den cuenta del funcionamiento y movimientos que hay en ciertos contextos comunicacionales. Ante este reproche se propone el término del que hemos venido hablando: la *postura literaria*, pues con esta se podrá describir mejor la articulación entre lo colectivo y singular que se da en el discurso literario sin dejar a un lado el texto.

hombres y, más adelante, las sagas de los escritores o pintores malditos, ilustran esta tendencia que se concentran en la persona» (Meizoz 33).

Los alcances que han tenido las investigaciones de Dominique Maingueneau en torno al *ethos discursivo* y Ruth Amossy con el desarrollo de la *imagen de autor*, complementan la noción de *postura* de Jérôme Meizoz, pues estas propuestas están ligadas por inclusión, en donde el concepto de *postura*, como él mismo reconoce, es el más englobante (93). Maingueneau³ propone un modo de estudiar el discurso literario contrario al del Romanticismo, en el cual el escritor y su producción eran resultado de su fuero interior y el contexto era relegado a un segundo plano; en cambio, para los analistas del discurso el enunciador se va erigiendo en sus actos lingüísticos. Se proponen entonces tres escenarios de estudio: la *escena englobante* (grandes tipos de discurso); *escena genérica* (descripción de los géneros del discurso y de los géneros literarios) y la *escenografía* (*ethos* verbal como índice de la postura).

Para Maingueneau el *Ethos*, término proveniente de la retórica, consiste en la imagen que el enunciador proyecta de sí en estos tres escenarios por medio de su discurso y posibilita que este tenga un impacto sobre los oyentes. Pero en cuanto al problema del autor, por su inestabilidad la cuestión se hace más enrevesada, razón por la cual divide la noción de autor en tres instancias conectadas entre sí: un *Esriptor*, esto es, quien enuncia el texto; el *autor*, principio de clasificación o función-autor en el campo literario, y la *persona*, entidad civil a cargo de la novela. Maingueneau afirma que para el caso del discurso literario debe existir una emergencia particular de lo que puede definirse como autor, pues el término es usado en distintos ámbitos, como por ejemplo el contexto judicial; de allí que se consideren

³ Dominique Maingueneau ejerce como docente de lingüística en la Universidad de La Sorbona y forma parte del grupo de investigación STIH (Sentido, Texto, Informática, Historia). Sus principales áreas de investigación son la lingüística francesa y el análisis del discurso, en donde privilegia además de los avances de la pragmática y de las teorías de enunciación lingüística, los aportes en este campo realizados por Michel Foucault.

diferentes etapas en la construcción de la figura autorial, en la cual resulta necesario hacerse a un *Opus*.

Existen en general autorialidades puntuales, productores que aparecen como responsables de un texto que están en determinado soporte pero que en sí mismos no conforman un *Opus*, una obra. Si el productor de dichos escritos quisiera que se le denominara *autoritas* —es decir como sujeto al cual se le puede atribuir una imagen de autor—, debe producir un texto que lo presente como tal: una novela, un volumen de poemas o ensayos, etcétera; o bien podría dedicarse a reunir un conjunto de escritos y presentarlos como un *opus*⁴. Hecho esto, es pertinente distinguir al *autoritas* en potencia del *autoritas* reconocido, pues «es el único que entra en interacción con otras instancias exteriores a él mismo» (Maingueneau 57). Ahí entran en juego las *posiciones* que los comentaristas posean, debido a que ellos también movilizan el prestigio que el autor reconocido pueda tener. En caso de que se acceda a la *consagración* o estatuto de gran autor, puede que se publiquen textos que no fueron destinados nunca a publicación y contribuirían, en este tipo de estudios, a forjar la imagen de autor con nuevos elementos.

Al abordar la *postura* es necesario concatenar las tres instancias que conviven en aquello que denominamos autor siguiendo a Maingueneau, sin perder de vista el recorrido que este debe hacer. Hasta aquí pareciera que ambas propuestas, *postura* y *ethos*, son equivalentes, sin embargo, Meizoz aclara que

El *ethos* designaría esa imagen que el *escriptor* da de sí mismo en un texto singular y que se limita únicamente a este [...] la *postura*, por el contrario, se referiría a la imagen que el escritor construye a lo largo de una serie de obras firmadas con su nombre (89).

⁴Esta compilación, recalca Maingueneau, puede también ser realizada por terceros y para el caso del productor que ya ha muerto, resulta aún mucho más relevante, pues puede hacer emerger al autor o configurar la imagen de autor que este procuró hacer notoria mientras estaba en vida (Maingueneau 56).

Para Meizoz, si bien Maingueneau se enfoca en el estudio de la producción y la recepción de la apuesta del autor para ingresar al campo literario, la propuesta teórica de Ruth Amossy⁵ respecto a la *imagen de autor* contribuye a vincular el *ethos* de cada una de las obras y el modo en que estas son recibidas, no solo por los medios, sino también en el íntimo diálogo con el lector. Existe una serie de discursos que están dirigidos a esbozar una figura imaginaria del autor al que se le asignan unas cualidades y que están vinculadas a una corporalidad, lo que lleva a comprender la imagen en una doble dirección: en sentido literal y en sentido figurado. La creación de esta imagen se da debido a la dinámica del campo literario, en la que esta puede ser utilizada con motivos promocionales, culturales u otros.

Existen dos tipos de creación de esta *imagen de autor*, en la primera puede el autor hacerse cargo de su discurso y de cómo quiere ser leído y otra en la que un tercero interviene. Cuando los escritores se hacen cargo de su discurso y su imagen «se prestan, voluntariamente o con cierta reticencia, a un ejercicio en el que la imagen que desean proyectar de sí mismos debe negociarse permanentemente con un tercero» (Amossy 70)⁶. Ambas modalidades de la *imagen de autor* deben analizarse individualmente para entender las dinámicas intrínsecas de cada discurso. De lo anterior se deriva que el *ethos* proyectado no siempre tendrá el efecto esperado en el público, lo que lleva al autor a estar o no en constante negociación de su *imagen* con

⁵ Ruth Amossy es profesora emérita de la Universidad de Tel Aviv, en donde dirige el grupo de investigación ADARR (Análisis del Discurso, Argumentación y Retórica). Allí también ejerció como directora del Departamento de Literatura Francesa y actualmente es la encargada del programa de Retórica en el Departamento de Estudios Generales de la Facultad de Letras de la misma universidad. Además de estudiar el análisis del discurso y la retórica, también sus investigaciones se ocupan de la Literatura Francesa de los siglos XIX y XX y de la Teoría Literaria.

⁶ Además de ser un actor cultural y una instancia que legitima la propiedad de una creación, el autor mismo se convierte en el producto de su obra y de los discursos que en ella aparecen: «En efecto, el autor entrega en la obra una imagen de sí mismo que se difundirá en el público [...] siempre será, para su público, la suma de los discursos que se congregan o que circulan en torno a él tanto en el circuito intelectual y académico como en el circuito de la prensa y la difusión masiva» (Meizoz 37).

las otras lecturas que de él se realizan en paratextos tales como las autobiografías, correspondencias o prefacios. Esta negociación es posible a la existencia de las *escenografías autoriales*, pues legitiman los convenios, la legibilidad y la identificación de la imagen autorial ejecutada y su posible consagración. Estas instancias son reproducidas por los cobijados por estos mecanismos.

En cuanto a la creación de esta imagen tejida en el proceso de la lectura de las obras, Amossy dice que el lector al querer establecer un diálogo con el escritor, proyecta un grupo de imágenes o conocimientos sobre él, pero a su vez el locutor del texto ofrece posibles representaciones a través de las modalidades del discurso (Amossy 73). A pesar de que Amossy no se refiere directamente a Eco, estas representaciones y el modo en que se producen ya habían sido tratadas por el italiano en *Lector in Fabula*: puesto que en el discurso hay algunos códigos que pueden o no ser compartidos con el emisor, el escritor tiene que figurarse a ese *Lector Modelo* que coopere con él en el recorrido de ese bosque de palabras que es el texto. A la par, el lector con los índices que el *escriptor* le propone se figura a un *Autor Modelo*: con estas marcas lo dota de un estilo, de un tono o un corpus axiológico y puede desarrollar una empatía con él o no. Con todo, Eco al considerar la cooperación textual como «un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales» (91) y considerar equívoca o innecesaria la inclusión de los datos sobre el autor externos a la obra para la interpretación, de tajo elimina una de las cabezas de Cerbero, consideración en la que Amossy no reincide.

Si bien la *imagen de autor* brinda elementos para el estudio del discurso y del aspecto institucional del campo literario en el que se crea el texto, Amossy no se ocupa de la *trayectoria*, que es en donde, como ya dijimos, se puede leer la identidad particular del autor dentro de la dinámica del campo.

Entonces, Meizoz articula las tres nociones de la siguiente manera: el *ethos*, resultado de los análisis internos del texto, se ocupa de los discursos concernientes al *escriptor*, discursos que tendrán que cotejarse con las informaciones que posee el lector respecto al *autor* para lograr tener un acercamiento a la *imagen de autor*. Pero como lo que se busca es enlazar el análisis retórico con el sociológico, la noción de *postura* tiene en cuenta estas dos instancias del autor y añade los actos de la *persona*, siempre teniendo presente cómo se relacionan estos en el posicionamiento del autor en la historia del campo literario, es decir, con su *trayectoria*.

Todos estos elementos, con la cautela que se requiere, aparecerán a lo largo de los tres capítulos en los que este trabajo se divide. El primer capítulo, consistirá en trazar la *imagen de autor* de Felisberto Hernández generada por terceros: empezaré refiriéndome al *Habitus* del pianista y su *trayectoria* en el *campo literario*, en la que como iremos viendo hay un estrecho vínculo, pues la vida de Hernández, su labor como pianista y ese inusitado deseo de dedicarse a la literatura conforman una amalgama difícil de disociar, pues permiten que se haga a cierta *posición*. El segundo capítulo consistirá en el proyecto estético del autor, nos detendremos en los textos o apariciones en las que él hable de su visión de la literatura, es decir, de su *illusio*. Este se hará sobre todo con base en los textos inéditos publicados recientemente por la editorial bonaerense El Cuenco de la Plata, textos que dejan ver la influencia de la música y la filosofía en su obra.

He decidido ocuparme en el último capítulo del análisis algunas obras pertenecientes a la primera etapa literaria de Felisberto, de *Tierras de la memoria* y de *La Casa Inundada* a la luz de lo que descubra y trate en los anteriores apartados. Así veremos toda la *trayectoria* de Felisberto ya no en sus apariciones públicas o en sus discursos metaficcionales sino en lo que se encuentra entre líneas en su obra, se podrá

tener una aproximación a la carrera literaria de Hernández y ver si el proyecto estético del autor sufrió cambios importantes o se mantuvo fiel a una concepción de la literatura. Para evitar un estudio meramente desde lo sociológico y con ello caer en el reduccionismo al que me referí en párrafos anteriores, los criterios a revisar aquí son *autor modelo - lector modelo* siguiendo nuevamente a Eco y a Todorov en cuanto al aspecto verbal (modo, tiempo, visión, voz) y aspecto sintáctico (orden lógico), los cuales propone en *Poética*.

Finalmente, en la conclusión, basándome en aquello que encuentre y presente en cada uno de los apartados, me ocuparé de establecer cuál sería la *postura literaria* de Felisberto Hernández, de un escritor para el cual el arte nunca dejó de ser una experiencia vital, que no solo tenía que inundar sino rebasar esa exigencia de sentido inherente a todos los humanos, razón por la cual trató de encausar su existencia a dicha convicción en cada dimensión de su vida, incluyendo su *postura*. También me dedicaré a hablar de las ventajas y límites del método usado y alrededor de una proyección del análisis a otras etapas de la obra del autor u otros tipos de lecturas.

La importancia académica de este trabajo radica en que pone en marcha una revisión de la literatura latinoamericana desde categorías que son producto de las más recientes reflexiones en cuanto a teoría y crítica literaria y por otra parte, porque contribuye a repensar la figura de Felisberto Hernández, frecuentemente limitada como dije en un principio, al ámbito de la literatura fantástica. A su vez, a nivel personal la realización de este trabajo de investigación me permite aplicar una serie de saberes que adquirí a lo largo de mi paso en la universidad, particularmente en la materia de Estética y Teoría Literaria como de toda la línea investigativa de la carrera, pues contribuyeron a que tuviese en cuenta elementos que generalmente se dejan de lado en la investigación, a empezar a generar juicios propios en el ejercicio de la crítica, y a dar inicio a un trabajo de mayor envergadura.

I. Espectadores y expectativas de un triste pianista

En una de las líneas del número que dedica la revista *Capítulo Oriental* a Felisberto Hernández tras cuatro años de su muerte, se lee: «Cuando se produjo aquella irrupción del ultraísmo en América, no sólo cambió el estilo y los temas de la literatura, sino también la actitud o la ‘pose’ del escritor, como hubiera gustado decir Hernández [sic].» (Rama 450). Precisamente es de los intentos de Felisberto por configurar su *postura autorial* o pose de la que aquí me ocuparé, la cual en la gran mayoría de casos, deja ver la incidencia de la vida del autor en sus elecciones creativas y literarias. Con todo, para que se ejecute dicha pose, el autor necesita de un escenario propicio en el que pueda darse a su actuación. Hay una serie de sujetos tras bambalinas que contribuyeron a que Hernández pudiera al final consagrarse como un escritor relevante en la historia literaria del oriente rioplatense, figuras que en cierto modo dirigieron o configuraron las perspectivas desde las que debía leerse la producción literaria de Felisberto.

En este capítulo me ocuparé de analizar dichas intervenciones de terceros a lo largo de la *trayectoria* literaria de Felisberto Hernández, viendo así cómo estos procuraron generar amistades, espacios y discursos que visibilizaran al pianista dentro del mundo literario tanto en su país como en el exterior. Como iremos notando, a pesar de haber adquirido cierto grado de conciencia sobre el funcionamiento del *campo literario*, Felisberto Hernández vio que buena parte de estos escenarios posibilitados por su círculo de amistades no le generarían un alto grado de *consagración* o no al menos a la escala que él deseaba. Esto a causa de que existían autores con una posición más notoria que la del charrúa, quienes se ajustaban más a las condiciones del *campo literario* del momento y también debido al *habitus* del

escritor, el cual Antonio Pau y José Pedro Díaz recorren en sus trabajos biográficos y que revisaremos en este apartado.

Los sonidos y las letras de un Fulano errante

Felisberto fue el primer hijo de Prudencio Hernández, dueño de una pequeña empresa de construcción, y Juana Hortensia Silva, quien se desempeñaba como criada para su tía. Desde joven, Feliciano Félix Verti, como quedaría nombrado en la notaría, empezó a hacerse próximo al campo artístico, moviéndose entre letras y partituras, fundamental para que el uruguayo lograra posicionarse dentro del campo de producción literaria. A los nueve años empezó a tomar clases de piano con Cecilia Moulié, quien sería uno de los personajes de *El Caballo perdido*. Tres años más tarde ingresa a la Escuela Artigas en donde Felisberto cursando tercer grado conoce a José Pedro Bellán, escritor uruguayo, con quien forjaría una amistad entrañable hasta su muerte.

Bellán y Carlos Vaz Ferreira serían las primeras figuras notables del campo intelectual de Montevideo en conocer la producción literaria del pianista y en valorarla. Bellán, quien ya contaba con una posición dentro de la literatura de su país especialmente como dramaturgo, incita a Felisberto a la escritura. A sus 18 años, habiendo pasado tres de haber dejado la escuela, crea el “Conservatorio Hernández” en el que dio clases de piano y que además de ser fuente de ingresos económicos, le permitió conocer a quien sería su primera esposa: María Isabel Guerra.

Por esta época es notorio que el principal interés de Felisberto era musical, adquirir mayor habilidad frente a las teclas, razón por la que toma clases personalizadas con Clemente Colling. Sin embargo, la literatura se convertía en un mundo cada vez más atractivo. Es en esta década, ya siendo cercano a Vaz Ferreira, el pianista-escritor empieza a ganar capital simbólico dentro de sus círculos más

próximos y la música desemboca en escritura. En 1925, en medio de la larga tradición literaria criollista de ambas orillas del Plata, de un casi inexistente número de críticos literarios y la modernización de Montevideo producto de la impronta batllista (Rocca 18), se da la primera aparición de Hernández en el mundo literario con la publicación de *Fulano de Tal*, auspiciada por José Rodríguez Riet, uno de sus compañeros en “Vanguardias de la patria”, una suerte de grupo de boy scouts que recorría la región rioplatense. Por esa época el reciente matrimonio se muda a una casa en la calle Francisco Bicudo, próxima a la de Vaz Ferreira para asistir más fácilmente a las tertulias del filósofo. Desde aquí vemos que para Felisberto siempre fue una preocupación poseer capital cultural, pues concebía al escritor como un sujeto letrado. Carecer de una formación que le diera este talante intelectual no le daría el estatuto de escritor. Esta angustia se le presentaría hasta sus últimos días.

Algunos de los cuentos que contiene esta publicación están dedicados a su esposa cuando la relación iba en declive: en 1927, luego de un contrato incumplido por los propietarios del café “La Giralda” y de participar en el estreno de la obra *Blancanieves* de Bellán en calidad de músico (Díaz 25), Felisberto se ve obligado a recorrer el territorio uruguayo para poder cubrir los gastos del nacimiento de su primera hija, Mabel, a quien solo puede conocer tras cuatro meses de su nacimiento.



A pesar de las vicisitudes monetarias y emocionales, Felisberto continuó dando conciertos, estudiando y componiendo canciones y cuentos. Podría

considerarse 1929 el año en que se formaliza y se hace notorio el ingreso del pianista en el circuito literario de su país mas no como un escritor en sentido estricto, pues dicho estatuto solo lo alcanza “oficialmente” cuando se publica una nota en la que se informa el salto de Hernández de la música a la literatura (Pau 170). Ese año se realiza en Neptuno Bar un homenaje a Hernández por su labor como pianista; esto, por parte de los artistas e intelectuales que frecuentaban la casa de Vaz Ferreira, quienes en su mayoría eran ya escritores o se movían en el campo intelectual montevideano. Además de Bellán era frecuente ver en las tertulias a Juvenal Ortiz Saralegui, Juan Carlos Welker, Giselda Zani, Esther de Cáceres, Alfredo Cáceres, Manuel de Castro, quienes ya tenían asegurada una posición en el campo literario de su país, ya fuese como literatos o como colaboradores del periodismo emergente. Tras el homenaje, Felisberto con ayuda de Venus Gómez Olaza se instala en Rocha, trabajando como pianista en la confitería "El Globo". Allí se encuentra con Carlos Rocha, director del periódico *La Palabra*, quien contribuyó a la publicación de los primeros textos de *Libro sin tapas* y algunos de *Fulano de tal*.

Según Esther de Cáceres, “¡Yo quiero ser escritor!” era la respuesta que daba Felisberto al recibir elogios por su desempeño musical. Esa constante insistencia en una posible migración de labor ocasiona que para 1931 ya hubiese publicado consecutivamente tres libros sin tapas, literalmente. Esta triada está conformada por *Libro sin tapas* (1929), *La Cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931) — todos impresos fuera de la capital— en donde en las dos primeras publicaciones ya no será únicamente el nombre de su esposa el que aparezca en las dedicatorias. En *Libro sin tapas*, la dedicatoria que el libro tiene es para Carlos Vaz Ferreira, luego nos encontramos con los nombres de José Pedro Bellán, Vicente Baso, Luis Alberto Fayol, Venus González Olaza, etcétera. El uso de esta estratagema muestra cierto

grado de conciencia por parte de Hernández sobre la lógica del campo literario, pues hacerse próximo a ciertos agentes aseguraba su validación dentro del subcampo de producción restringida.

Este reconocimiento parece empeñarse en no salir de ese círculo de amigos. En el mismo año de la publicación de *Libro sin tapas* aparece en el periódico *El Ideal* una entrevista a modo de artículo que lleva como título “A través del temperamento de un gran músico: Felisberto Hernández visto por él mismo y Carlos Vaz Ferreira”. En ella, Alfredo Cáceres le pregunta al autor qué tipo de “admiradores” prefiere, a lo que Felisberto responde con un estilo similar al del filósofo:

Antes que nada preferiría que los que me conocen fuesen amigos o enemigos decididos. Me disgustan los que en seguida piensan en mostrar su obra de análisis haciéndome el balance, aunque se quedaran con lo que sobra a favor. He conocido algunos admiradores de muy poca cultura que me encantan aunque no les podría llamar ‘entendidos’ como se les llama generalmente a los que profesan un arte determinado. De éstos me encanta la espontaneidad con que reciben mi transmisión y los tengo muy en cuenta. He conocido a otros de una gran cultura pero que no tienen especialidad en ser ‘entendidos’. Éstos me enorgullecen y me encanta su libertad. De éstos diría que son más ‘entendidos’ de espíritu que de un arte determinado. Saben que el Arte es medio para plantear estados de espíritu y podrían establecer más jerarquía en los estados de espíritu que en los que les sirvió de medio, o sea el arte determinado (Cit. en Díaz 30).

Felisberto, consciente de su falta de formación, procura protegerse ante la crítica de los ‘entendidos’: al ser un novicio en la escenografía literaria cualquier abucheo podría ir en detrimento de su proyecto autorial. De ahí que haga constancia de su *postura* autónoma dentro del campo literario y de su intención de permanecer en el subcampo de producción restringida; el capital cultural con el que sus lectores se aproximen a su obra pasa a un segundo plano para darle cabida al proyecto estético, como ocurre con el capital simbólico que los lectores le adjudiquen a su obra. Influido por Vaz Ferreira y la publicación de *Lógica Viva*, el hecho literario en

Hernández se vuelve también en una suerte de herramienta de estudio filosófico.

Sobre esto volveré más adelante.

A pesar de las apariciones públicas en diversos medios, la situación económica de Felisberto no mejoraba. De 1932 a 1934 el músico inició una gira al interior del país y algunas regiones de la Argentina, junto al poeta Yamandú Rodríguez. Mientras Felisberto se ocupaba de dar conciertos de piano, el escritor recitaba poemas. Terminado este recorrido se hace oficial el auspicio por parte de González Olaza, lo que le lleva a realizar otro recorrido por su país y por Argentina desde 1935 a 1942, luego de haber recibido un homenaje de carácter público en el Ateneo de Montevideo. Sumado nuevamente al abandono de su nueva hija y segunda esposa, Amalia Nieto, durante sus viajes se da cuenta de que su conocimiento musical a pesar de ser alto no es el suficiente para ser un concertista relevante. Toda esta situación lo lleva a moverse en los suburbios rioplatenses en donde la crisis monetaria, creativa y anímica no dejaba de pesarle, escenarios concurridos en sus cuentos. Uno de los conciertos más notorios tuvo lugar en Chivilcoy para 1939, en donde se tocaron las piezas de Stravinski con el “Terceto Hernández”.

Un conejo en manos de un Gigante

Según Esther Cáceres, Felisberto desde que tenía en mente convertirse en escritor había empezado a interesarse por la taquigrafía. Para 1940 le parece más productivo hacer de este hobby su trabajo, como lo expresa en las cartas de ese año que envía a Nieto. Se hace la publicación de “Retoques a los problemas de la libertad” de Carlos Vaz Ferreira taquigrafiado por FH en una de las clases dadas por el filósofo. Si bien Felisberto no publicaría nuevamente sino hasta 1942, no se distancia del campo de las letras; buscaba tener ese carácter de agente cultural

participando de otras formas en el ámbito intelectual y ganarse el título de hombre letrado.

Evidencia de su creciente deseo de ser escritor y tal vez producto de aquella gira con Rodríguez, es su actuación como conferencista en algunos de sus conciertos, en donde uno de los temas de conversación fue el estudio de las relaciones que pueden establecerse entre los creadores y su producción, y sin dejar de ser punzante con la crítica «destacó la ingenuidad de aquellos que creen que podrán con facilidad teniendo elementos de la vida del autor explicar las particularidades de sus obras» (Díaz 56). Esta idea que empieza a realizarle con más insistencia luego de una conferencia sobre principios de psicología dada a médicos en 1940 se convierte en un nuevo mecanismo para su ingreso en el campo cultural: realizar este tipo de charlas representaba para él la ostentación de una cultura, su carácter de hombre letrado. También estando en Trenque Lauquen, inauguró un Instituto Cultural, lo que le da “Gran fama”. Este carácter oral se hace más importante para Felisberto si bien ya se hacía evidente, pues algunos de sus amigos al leer *Por los tiempos de Clemente Colling* reconocen pasajes que ya él mismo les había relatado.

El comienzo de la década de los cuarenta resulta decisivo para F.H. debido a que decide convertirse en escritor: mientras continúa con su periplo lee con ahínco novelas, textos de ciencias y psicología, retoma “la taquí” y le propone a Amalia hacer exposiciones-conferencia: «he pensado mucho cómo podríamos componer actos culturales con conferencias y exposiciones. Pero si no te gusta la idea de lo dicho, nada» (Cit. en Friedman 366). Todo esto confluye en la necesidad de encontrar una forma de escritura en la que se sienta plácido, cosa que se le complica. En sus cartas a Amalia expresa su angustia por “escribir bien”. Existe para él la dificultad de la escritura como vehículo del pensamiento, idea muy propia de la filosofía de Vaz

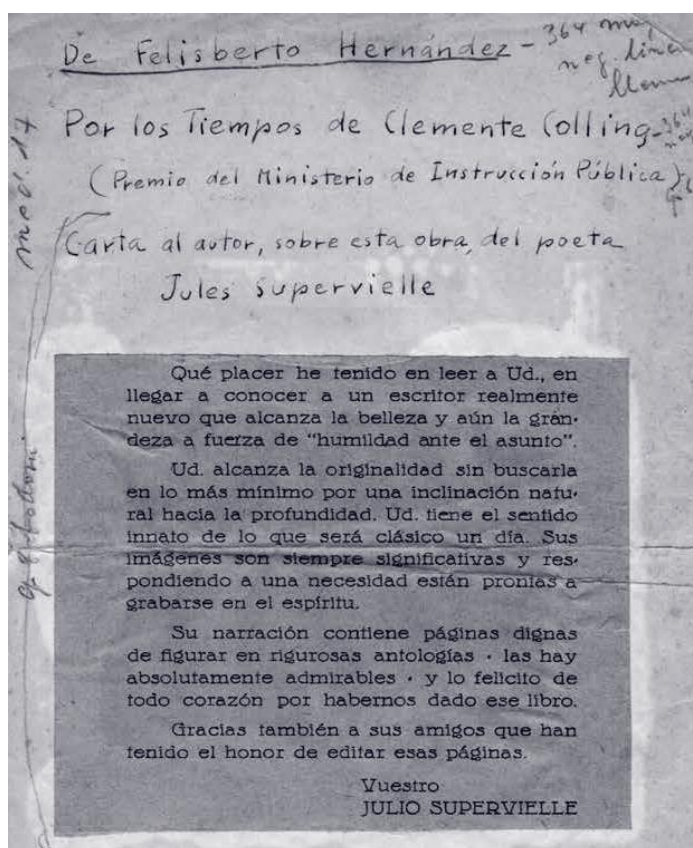
Ferreira. Dejar de interpretar para crear es un compromiso mayor, le escribe a su esposa, quien fue confidente de la crisis creativa del pianista. Pero escribir, dejar de lado esa figura de hombre de letras y partituras, a la vez era una forma más segura de hacerse a un capital simbólico mayor; se dedicaría a consagrarse solamente en la literatura.

A su regreso, montó una librería en el garaje de la casa de Amalia con el nombre de “El burrito blanco”, la cual fracasa debido a que Felisberto no procuró surtir con nuevos libros. Empieza a tener dificultades con el piano, se vuelve un ejercicio que ya no lo llena, hasta el punto de escribirle a Amalia que si resulta necesario lo venda (Pau 60). Esta crisis terminaría por intervenir en su relación con Amalia debido a un “ensimismamiento” por llevar a cabo su proyecto. Sin embargo, él no quiere abandonar a su nueva pareja ni a su segunda hija; se considera un mal padre.

Siente temor frente a su posible fracaso, pues cree que es un hombre con una gran falta de cultura. Amalia prepara lo necesario para la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling*, el cual logra terminar en casa de su hermano Ismael ubicada en Treinta y Tres. La publicación de este texto se demora, lo que le hace entrar en una nueva crisis emocional y que al final, terminó por otorgarle el Premio del Ministerio de Instrucción Pública y que impulsó su carrera literaria. Acepta un trabajo en la Asociación de Autores de Uruguay como “espía” para el pago de impuesto correcto de los concertistas, el cual realmente consistía en estar tres o cuatro horas al lado de un transmisor para verificar emisiones de conciertos (Pau 90).

Un amigo en común, sugiere a Hernández que deje en casa una copia de su más reciente creación a Jules Supervielle, poeta franco-uruguayo, quien se

encontraba en Montevideo tras haber sido nombrado como agregado cultural honorario de Francia en Uruguay y aprovechaba su nuevo cargo para huir de la Segunda Guerra Mundial. Más tarde Felisberto recibiría una carta elogiosa del francés luego de haber leído *Por los tiempos de Clemente Colling*. Tal es la magnitud que tiene la



carta para Felisberto que este la “filtra” dentro del manuscrito de *El caballo perdido* que se publica al año siguiente, pues concibe la evaluación del poeta como un garante de calidad literaria. Escribe a Medeiros en octubre del mismo año «El lunes llevé El caballo a la imprenta después de haber hablado con Supervielle» (Hernández 429). En dicha carta le auguraría a Felisberto su aparición en antologías, a la par que describe la obra como muestra de una originalidad y la posibilidad que tiene de convertirse en un clásico.

Desde ahí empezó una amistad que se mantendría hasta 1955, en la que Felisberto aceptaba sin chistar las sugerencias y cambios que Supervielle hacía a sus textos; sugerencias que al ser casi que seguidas al pie de la letra sería, además de sus divergencias políticas, uno de los detonantes del distanciamiento entre el pianista y Amalia Nieto. 1943 resulta ser un año bastante productivo para Hernández, pues su nuevo colega y amigo lo pone en contacto con revistas vanguardistas de Buenos

Aires: en *Sur* se publica el cuento “Las dos historias”, en el que según Enriqueta Morillas se ve el deseo de Felisberto por «unir vida y literatura, aspiración inalcanzable de la modernidad, que consigue en estos relatos deslumbrantes un importante grado de aproximación» (Cit. en Pau 75). Los espectadores de las letras del escritor empiezan a ser muchos más, la audiencia literaria se hace más amplia. El poeta organiza en 1943 un homenaje al escritor en la Asociación de Amigos del Arte, nicho de los intelectuales del país. Hecha esta distinción, se publica una nota en el periódico *El Ideal* en la que se informa el salto de Hernández de la música a la literatura⁷. Como bien indica Pau «ha sido necesaria la publicación de un quinto libro, para que se empiece a reconocer que Felisberto Hernández se ha hecho literato, algo que él se venía considerando desde hacía 20 años, aunque es verdad que era un ‘literato sin asunto’» (163).

Al igual que algunos de los amigos de Hernández, Supervielle destacaba la capacidad de narración oral que tenía el escritor. Estas narraciones orales, en ocasiones acompañadas por presentaciones de Felisberto como pianista, estaban minuciosamente preparadas y se configuraban según el público que se tuviese. Y como de costumbre, dichos eventos se veían siempre con complicaciones. En *El imparcial*, periódico de Bs As., se hace una reseña sobre la visita del músico a la ciudad, en la que no pasaban de 15 el número de asistentes.

Con *Por los tiempos* y *El caballo perdido*, es en los años 40 que la carrera literaria de Felisberto se consolida, pues su difusión se multiplica a una escala considerable en comparación con la que habían tenido las cuatro publicaciones misceláneas de las

⁷ De hecho, Felisberto Hernández luego de esta nota empieza a aparecer sin el tradicional frac de concertista con el que aparece en buena parte de los registros fotográficos anteriores a 1943. Felisberto busca a partir de este cambio de vestimenta legitimar su abandono del mundo musical para dedicarse de lleno a la literatura. Con todo, como veremos más adelante, la vena musical siempre estuvo presente en su ejercicio literario.

dos décadas anteriores, pues es en esta década en la que se revitaliza la crítica literaria uruguaya desde los comentarios de Alberto Zum Felde, aumenta el número de publicaciones periódicas con críticas que ya no responden a los favores entre amistades sino a una verdadera evaluación rigurosa de las obras. Esta consolidación en la *trayectoria* de Felisberto sería en gran parte posibilitada por Supervielle y más tarde por Paulina Medeiros, quien sería la nueva pareja del escritor, al que conoce por una emisión radial, pues crean contactos fuera de Uruguay, la mayoría radicados en Buenos Aires. Con las valoraciones llegarían las propuestas de publicación, en las que se encuentran las de Augusto Delfino para el periódico *La Nación* de Argentina; León Benarós promete una columna en la revista *Nosotros*; Héctor Lafleur, cofundador de la revista *Contrapunto*, por medio de los Fingerit, amigos de la madre de Hernández, publica en el primer número un fragmento de *Tierras de la Memoria* y en el cuarto “Historia de un cigarrillo”.

Sobre las valoraciones que tuvieron las dos *nouvelles* desde la otra orilla del Río de La Plata, ya se ven los apuntes fantásticos y psicoanalíticos que se hacen hasta el día de hoy sobre Hernández. Héctor Eandi, escritor argentino dice del autor que «parece haber descubierto el fino resquicio entre la realidad y la fantasía, y ha hallado cómo deslizarse cómodamente por él; ya ubicado en ese entremundo, le ha sido posible ver y describir cómo las cosas se convierten en sueño» (Eandi 380). Clotilde Luisi, también escritora, dice de *El caballo perdido*: «Encuentro en esta narración grandes condiciones para la observación introspectiva y diría —si no le temiese a estas palabras ya demasiado manoseadas— para el psicoanálisis. En todo caso, algo muy fino y pleno de poesía y ternura» (Luisi 381).

En octubre del 45 llega hasta Montevideo una carta de Yvette Caillois, quien era la asistente en cuestiones editoriales de Roger Caillois, el famoso crítico francés

y quien se encontraba junto a él en Argentina como exiliados de la Segunda Guerra Mundial. El mensaje deja ver que se estaba planeando la aparición de Hernández en la revista de resistencia *Lettres Françaises* pero con la abrupta salida de Caillois el proyecto había quedado en ciernes y además, el número que se pensaba publicar era monográfico, por lo que Felisberto no tendría cabida. Se sabe también por medio de una carta de Roger Caillois que es reenviada por Jules Supervielle a Felisberto, que el uruguayo había preguntado cuál era el pago por los derechos de autor que él tendría, a lo que el crítico responde que por la línea editorial de *Lettres Françaises*, no habría ninguna clase de retribución. De aquí en adelante se empezarían a ver truncados varios proyectos de publicación de Hernández.

Supervielle, regresa en el 46 a Francia y trabaja como consejero cultural en la embajada de Uruguay en Francia. Ocupando este lugar logró que a Felisberto se le otorgara una beca en calidad de escritor en París, capital por antonomasia de la validación artística. Hernández se alojó en un primer momento en la Ciudad universitaria y luego se mudó a un sutil hotel en la Rue de la Sorbonne. El trasatlántico partió a inicios de octubre y las primeras cartas del viaje dan cuenta de la felicidad con la que navegaba el escritor hacia la patria de las letras. En el viaje registra algunos episodios relevantes que aparecen en *Diario del sinvergüenza* pero en el cuento tienen un matiz de insatisfacción. En el viaje escribe también escribe “Mur” en el que se dejan ver algunos visos de la felicidad que experimentaba en la travesía. Esta época es plácida para el escritor, pues no realizaría presentaciones y debido a la beca no tendría muchas dificultades económicas.

Estando en París Supervielle se decide a vincularlo con el ambiente literario de la ciudad y de promover su obra, al igual que Roger Caillois, pues con el escritor ya en la ciudad de las luces podría contribuir a la difusión del autor siendo ahora el

director de Éditions de la France Libre y encargado de la colección La Croix de Sud de la afamada editorial Gallimard. Felisberto sabía muy bien la estima en la que se tenía a Roger en el medio literario francés: «Caillois es cotizadísimo, pues es muy severo como crítico y por eso tiene una posición envidiable» (Cit. en Friedman 388). Caillois había escrito a Hernández apenas este se había enterado de su llegada, le propone reunirse con él para hablar sobre su aparición en dicha colección, en la que había aparecido en su primer número Borges, la cual no se materializa. Tampoco se resolverían las apariciones en *Fontaine* y *Constellation* que había acordado con Madame Yvette ni la traducción de “La mujer parecida a mí” que ella también estaba realizando y que, en caso de haber sido publicada, las ganancias hubiesen sido repartidas entre la traductora y el escritor (Hernández 422).

Con todo, el francés lo pone en contacto con Susana Soca, poetisa uruguaya que dirigía *La Licorne*, revista literaria en donde se gestaba la publicación de “El balcón” y que tendría por título “Chez les autres”⁸, lo ayuda a codearse con María Zambrano y Paul Éluard. Estando en París, el escritor recibe la noticia de la publicación de *Nadie encendía las lámparas* por Editorial Sudamericana, que Victoria Ocampo financiaba; la publicación seguramente fue mediada también por Roger, pues Ocampo era quién contribuía con la publicación de *Lettres Françaises* y *Sur*, las cuales compartían el formato de presentación. Los cuentos de este libro habían sido en su mayoría ya publicados de 1943 a 1947 en algunas revistas de la región, con las valoraciones que ya mencioné. “La mujer parecida a mí”, “El comedor oscuro” y “El corazón verde” son los nuevos relatos en la publicación del libro de Felisberto y al mando del catalán Antoni López Llàusas, editor de Sudamericana desde 1939.

⁸ Es Jules Supervielle quien, a causa del mediano manejo del francés de Hernández, quien le propone títulos para las traducciones que el uruguayo gestionaba: «Me encanta el título ‘Chez les autres’, además le encuentro un poco de angustia de cuando en el cuento se habla de ‘el mundo de todos los días’. Ya le debo a Ud. Unos cuantos títulos muy buenos» (Hernández 423).

Tuvo, sin embargo, que tocar nuevamente el piano en ocasiones para ganar algunos francos, se hace un hombre solitario y el ingreso al circuito cultural y literario no le había garantizado aún amigos; además de olvidar las fechas en que se le invitaba a tertulias, las confundía.

Con 45 años encima, a finales de 1947 llegan 25 ejemplares de *Nadie encendía las lámparas* hasta París y pasa durante el mes de septiembre trece días en Londres, invitado por Eugen Millington-Drake quien fundó el Hudson Institute y ya había leído a Felisberto por medio de Asdrúbal Salsamendi. Estando en Inglaterra conoce a Leopold Loewenstein a través de Susana Soca, quien trató de publicarlo en el país anglosajón con la traducción de “Muebles El Canario” en la revista *Horizon*. También llegaría retrasada 20 días después de que Felisberto retornara a su país natal, una carta emitida por Loewenstein en la que parecía solicitársele el manuscrito de *Las Hortensias*.

Mientras tanto se gestaba el homenaje que se llevaría a cabo en el Pen Club de París el cual tuvo finalmente lugar en diciembre de ese año. Supervielle hace una presentación elogiosa y un tanto emotiva de su relación con Hernández. Habiendo recibido laudatorias críticas de Carlos Mastronardi, Amado Alonso y Gómez de la Serna, aparece en *Clínamen* (1948) la crítica de Emír Rodríguez Monegal. Allí la más reciente publicación de Hernández es cuestionada bajo aspectos psicoanalíticos, generando malentendidos en el ambiente cultural y literario de Montevideo, según el crítico por una mala lectura del artículo⁹ y que con la estima en la que se tenía la

⁹«En 1946, cuando Felisberto era totalmente desconocido y sólo escribían cartas sobre él, Vaz Ferreira, Alfredo Cáceres, Jules Supervielle y Esther de Cáceres, yo escribí una nota sobre Felisberto en *Marcha* que nadie volverá a leer porque en este país se habla sin leer [...] La segunda nota es una reseña sobre *Nadie encendía las lámparas*. Allí confieso un error de perspectiva. Yo estaba entonces muy metido con el psicoanálisis y se me ocurrió que Felisberto Hernández era un festín e hice una versión psicoanalítica en el año 48. Hacer una versión psicoanalítica de un autor uruguayo en 1948 era un suicidio, porque el público, que no estudia psicoanálisis, lo que entendió fue que yo lo insultaba. Allí salió mi amigo Ángel Rama -que si no tenía talento para la crítica tenía gran talento para el escándalo-

crítica de Rodríguez Monegal influyó de manera negativa en la lectura de Felisberto.

En uno de los párrafos se lee:

Por qué ese niño no maduró más. No maduró para la vida ni para el pensamiento, no maduró para el arte ni para lo sexual. No maduró para el habla. Es cierto que es precoz y puede tocar con sus palabras (después que los ojos vieron o la mano palpó), la forma instantánea de las cosas. (Alguien afirmará que esto es poesía). Pero no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas; no puede regular la fluencia de la palabra. Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos), por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones. (Rodríguez Monegal, 52).

Las múltiples traducciones y publicaciones que se le habían prometido al escritor no se llevaron a cabo. A esto se le suma una honda nostalgia por su familia, manifestada en una carta en marzo del 48, en la que Felisberto le escribe a su familia que piensa regresar a Montevideo cuanto antes a pesar de que resulte necesario permanecer allí aguardando por la consagración, el amplio tiraje y el reconocimiento de su labor en el extranjero, para como él mismo dice a su madre, se den la vida que se merecen luego de tantas penurias (Cit. en. Díaz 111). El anteriormente pianista, pese a su antigua insistencia en escribir para el subcampo de producción restringida, considera que la consagración como escritor le debe representar dinero. La literatura no representa aquí una labor muy distinta a cualquier profesión, pues pareciera que se enfoca en el factor económico antes que en el artístico o cultural. A la par, le escribe a Paulina Medeiros que carecer de esa figura de crítico o poseer más saberes literarios empieza a incidir en el prestigio que desea. Entre crisis y dudas empieza a escribir “La Casa Inundada”.

El 17 de abril de 1948 se da otro homenaje en la Sorbona antes de la partida del uruguayo. Allí nuevamente Supervielle enaltecería la originalidad del escritor.

Hecho esto Felisberto leyó “El Balcón” e improvisó una narración. Debido a las

y Felisberto que era un alma de Dios, que podían hacerle creer que los camellos eran mariposas (usted no ha visto una persona más buena), estaba huyendo de mí» (Rodríguez Monegal 10)

complicaciones que tenía Felisberto para hablar el francés es posible que se haya expresado en español. Las únicas palabras que quizás fueron dichas en el idioma del país son en las que Hernández evalúa lo que de él dice Supervielle: «Imagino que soy un conejo y el poeta me toma de las orejas, me presenta ante el público y hace conmigo algunas piruetas maravillosas» (Cit. en Friedman 419; traducción mía). Antes del retorno Felisberto alcanza a leer su creación en *La Licorne* y proyecta su matrimonio con María Luisa de las Heras, exiliada española a causa de la Guerra Civil del país.

Yéndose a Francia con la esperanza de convertirse en un escritor de renombre, reseñado y publicado en el exterior en cantidades considerables, el Felisberto que llega a Uruguay vuelve sin que este sueño se hubiese cumplido. Una etapa de crisis y angustia no muy distante de las anteriores vuelve a darse en su vida. Estando nuevamente en su país, Felisberto empieza a realizar trámites para que María Luisa ingrese a Uruguay a la vez que se divorcia finalmente de Amalia Nieto. Entre Hernández y la española hay una diferencia económica notoria. El dinero que ganaba Felisberto era usado para pagar deudas y darse pequeños gustos, como él mismo indica. Finalmente, María Luisa llega a Montevideo y empieza a vivir junto al escritor.

En el curso de 1949, año en el que se publica “El cocodrilo” en los diarios *Marcha* y en *Asir*, *El caballo perdido* y algunos fragmentos de *Por los tiempos de Clemente Colling*, decide casarse con la española. Su matrimonio con María Luisa sin embargo no lo llenaba, pues había sido solo una excusa para que la mujer, cuyo nombre real era África de las Heras, lograra camuflarse y continuar sirviendo a la Rusia soviética, para luego colaborar en el asesinato de Trotsky. Al llegar a casa luego del extenuante

trabajo en la radio, su esposa generalmente no se encontraba, hasta que dos años después desapareció sin más.

Esa distancia con el mundo que era característica de su personalidad se agudiza, se siente más ajeno aún a lo que sucede a su alrededor. Esta sensación también se da interiormente, no se reconoce en su cuerpo y se fracciona, justo como ocurre en *Diario del Sinvergüenza*. Sin la guía del querido Gigante, como llamaba de cariño Felisberto a Supervielle, la desesperación por la que vivía por aquellos días le dificulta la escritura.

Los Acomodadores postmortem

En dos cartas que el escritor le envía al francés se alcanza a percibir el temor de Felisberto respecto a lo que serán sus posteriores publicaciones y creaciones. En 1952 las palabras con las que escribe están cargadas con un tono afectuoso pero que detrás guardan el miedo y las inseguridades de Hernández. Allí le hace saber sobre el estado de “La Casa Inundada”: «Hace mucho que estoy por terminar mi cuento ‘La Casa Inundada’ para mandárselo; pero nunca he trabajado tanto en una misma cosa; lo he rehecho, realmente, miles de veces» (Hernández 424). Tres años más tarde, sin haber concluido este texto que tantas veces había modificado y sin ninguna publicación desde su regreso, vuelve a escribir a Supervielle. En esta ocasión parece haber tras la colaboración del poeta, cierta dependencia creativa pero también ve en la ausencia de su amigo la caída del telón, ya no existe un intermediario que lo ayude a convertirse en un escritor de renombre.

En esas cartas, además habla de la relación que había iniciado con su quinta pareja, la maestra Reina Reyes, a quien ya había conocido antes de su viaje y que también se movía en el ambiente intelectual de la región. A pesar de que no fluyera

la relación Reyes sacó a Hernández del silencio: escribe *La casa nueva* y *Diario del Sinvergüenza*, este le ayuda en la escritura de un libro sobre pedagogía, hace que termine con su trabajo en la AGADU como supervisor de emisiones radiales para ser taquígrafo en la Imprenta Nacional y obtiene gracias a ella permiso para practicar su “Gran Concierto” en el Ateneo. Entre tanto la narrativa de Hernández comenzaría a aparecer en trabajos antológicos y críticos, como registra en la autobiografía en la que da cuenta de prácticamente todas sus apariciones públicas en columnas de diarios o en homenajes, apuntes en tercera persona que dejan ver los escenarios en los que los escritores encontraban validarse y también a quiénes otorgaban ese reconocimiento, aspectos que el pianista uruguayo concebía como fundamentales para su *consagración*.

Tras las intermitentes apariciones públicas, en 1959 en el diario *La Nación* de Santiago de Chile se reseña un trabajo crítico de Ricardo Latcham y la noticia llega Uruguay en agosto en las líneas del diario *El País*, a la par aparece “La mujer parecida a mí” en *Cuentos contemporáneos hispanoamericanos* en La Paz. Publicada *La casa inundada* en 1960 por la editorial Alfa en la colección Letras de Hoy (Hernández 37.14). Felisberto deja de escribir. Pensaba en concluir *Diario del sinvergüenza*, dar un masivo concierto de piano y continuar con su trabajo en la Imprenta Nacional, empleo del cual había logrado conseguir un presupuesto extra gracias a su amiga Esterlina Vignart. Ese mismo año sale en Montevideo el *Índice crítico de la Literatura Hispanoamericana* de su compatriota Alberto Zum Felde en donde se hace un estudio comparativo entre Borges y Hernández, en el que hace hincapié en las diferencias de estilo entre los dos escritores y el carácter introspectivo del uruguayo (Zum Felde 457), estudio que Felisberto califica como el más profundo hasta esa fecha. Empezó una relación con María Dolores Roselló mientras volvía al seno maternal en la calle

Durazno y aparece “La casa Inundada” en la antología italiana *Le piú belle nouvelle di tutti i paesi*.

En 1963 se estaba gestando una nueva edición de *El caballo perdido*, que conoció en el hospital y en la cual pensó en agregar su Autobiografía, ya bastante aquejado por la leucemia. A mediados de ese mismo año, el pianista recibió dos últimas propuestas de publicación. Horacio Achavál, que trabajaba para la Editorial Eudeba, escribe desde Buenos Aires a Hernández, invitándolo a participar en la colección ilustrada Libros del Colibrí. Luego de los elogios que le presenta dice: «Para esta colección propuse ‘El acomodador’ y ‘El comedor oscuro’, propuesta que se aceptó. Por tanto, si usted está de acuerdo, podríamos hacerlos» (Achavál 409). Se añade en la carta el respectivo pago que recibiría el escritor y algunas otras aclaraciones; sin embargo, no llegó a concluirse ni el lanzamiento de la serie ni la participación de FH. En septiembre llegó una carta desde Nueva York remitida por Asdrúbal Salsamendi, escritor y grabador uruguayo, amigo de Felisberto al que había conocido en la década de los 40. Adjunta en ese mensaje la carta que escribió al director de la revista *América*, en donde se especifica que le hace llegar ‘La Casa Inundada’ con el fin de que la obra de Hernández apareciera en Norteamérica: «Este es el primer paso serio que doy con el propósito de que se traduzca tu obra, veremos qué resulta» (410) dice Salsamendi. Felisberto no aparece en Estados Unidos sino hasta 1976 con ‘El Cocodrilo’, luego volvería a figurar dentro del mundo norteamericano con un homenaje realizado por la embajada uruguaya en Washington a mediados de abril de 1993 y 15 años más tarde su nombre se encontraría en las columnas del *Village Voice*, en las que además de hablarse de la traducción de las publicaciones de los años cuarenta con el título de *Lands of Memory*, Lipinski bautiza a Hernández como el padre del realismo mágico. La prensa

uruguay no demoraría en hacer eco del artículo con el encabezado “Lo descubrieron, por fin lo descubrieron”, pues la valoración no era menor teniendo en cuenta la carrera que había hecho el fenómeno literario en la literatura latinoamericana.

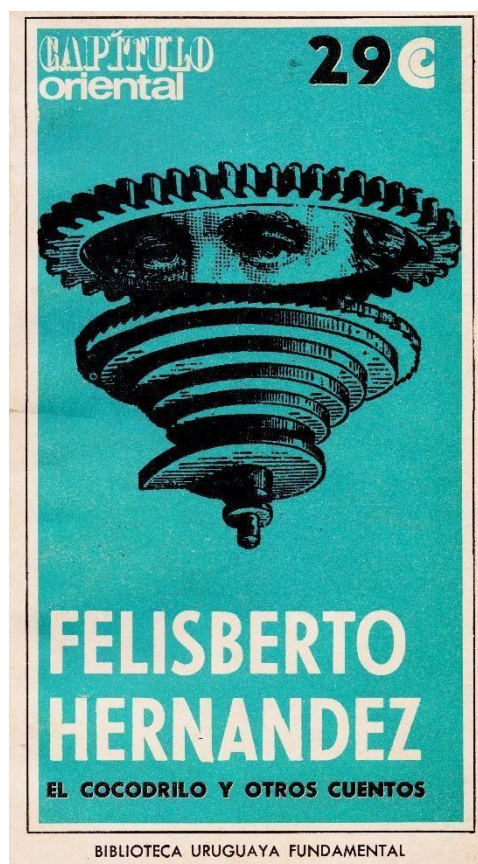
El autor murió el 13 de enero de 1964 y fue enterrado en una situación que es netamente hernandiana: debido a su sobrepeso tuvo que ser sacado por la larga ventana de su casa, propias de las fachadas montevidéanas. Estando en el cementerio, el sepulturero tuvo que ampliar el tamaño de la zanja y para colmo de males, no se sabe de una tumba con el nombre del autor, así que no es posible saber en dónde se encuentran los restos del pianista. Son sus textos entonces los que cumplen en con esa labor lapidaria y testimonial de una vida. Felisberto el raro, el de las anécdotas anómalas, el aparentemente condenado a permanecer en silencio, el escritor del subsuelo se consagrará con títulos similares en el canon literario de su país, esto, gracias a las empresas culturales y editoriales de la Generación Crítica, especialmente las realizadas por Ángel Rama.

En esa misma semana se publicaron varias notas sobre el autor: aparece una columna sobre la muerte de Felisberto Hernández, escrita por Ida Vitale y publicada en *Época* a tres días de su muerte, allí la obra es calificada como «un mundo no afantasmado y crepuscular. Porque es claro y casi jubiloso, un mundo colmado de minuciosos detalles, quizás nimios porque están seleccionados con una arbitraria escala de valores» (Cit. en Díaz 184).

Tras el entierro, Ángel Rama, quien sería el más benevolente crítico de la obra de Felisberto Hernández, escribe en el periódico *Marcha* una nota que tiene por título “Poeta burlón de la materia”. Allí escribe: «Resulta casi increíble que sobre su cadáver todavía deba pelearse esta afirmación: ha muerto uno de los más grandes

narradores del Uruguay, de los más originales, auténticos y talentosos» (Cit. en Díaz 143). Los comentarios y acciones reivindicatorias de Rama no pararían allí y serían posibles gracias al cambio de la situación editorial que se dio en el Uruguay cuando la vida de Hernández llegaba a sus últimas. Producto de la celebración de la 1° Feria del Libro y el Grabado se empezó a masificar la lectura de los autores nacionales en Montevideo, y la creación de la Comisión del Papel y la ley 13319 del 65, vehiculó la exoneración de impuestos a las editoriales, talleres gráficos y revistas. A la par, se hicieron menos costosos para estos el papel y otros elementos de imprenta, lo que permitió que tanto el libro como las publicaciones periódicas tuvieran mayor cabida en la región (Torres 70).

Arca, editorial montevideana que Rama creó, dirigió y en la que trabajó junto a José Pedro Díaz y su hermano Germán desde 1962 a 1973, estaba en gran medida avocada a la construcción de un canon literario uruguayo, tarea entendida como una suerte de actividad política y a la publicación de aquellos escritores que no habían logrado entrar en la carrera del Boom (Torres 130), como fue el caso de Felisberto, junto a Armonía Somers y María Inés Silva Vila. El escritor estaría presente en gran parte de las colecciones de la editorial: las



publicaciones que componían para la época la obra de Hernández aparecieron en la colección Bolsilibros entre 1967 y 1974 en cinco volúmenes y en la que finalmente aparece *Tierras de la memoria*, relato del cual ya se habían publicado algunos

fragmentos pero que las complicaciones que tuvo Medeiros por encontrar una editorial que lo quisiera publicar la habían convertido en una pieza difusa. De igual forma se le incluyó en el proyecto Capítulo Oriental y Biblioteca Uruguay Fundamental¹⁰. Arca imprimió también *Úrsula y otros cuentos*, el cual era parte de la Colección Enciclopedia Uruguay, la cual se vio truncada con la dictadura de Juan María Bordaberry que inicia en 1973.

Si bien la obra de Felisberto ya había salido de la República Oriental a inundar otras latitudes en los años cuarenta, a finales de los sesenta Latinoamérica empieza a ver diversas publicaciones del escritor en sus estantes. Es de destacar la aparición del autor —posiblemente influenciada por Rama o por Roger Caillois— en la cuarta publicación de la colección La Honda de la editorial cubana Casa de las Américas, que tuvo un tiraje de cinco mil ejemplares, cifra que Felisberto hubiera celebrado. En esta colección también figurarían García Márquez, Vargas Llosa, María Luisa Bombal, Jorge Zalamea, Isabel Allende, entre otros. Dicha publicación insertó de alguna forma a Felisberto dentro del campo literario latinoamericano de los sesenta pero la imposibilidad de instalarse en él con la notoriedad que tanto deseaba se mantenía.

Otra de las publicaciones que vale la pena mencionar, por ser una de las que difundió al autor y recoge por primera vez gran parte de la narrativa publicada por FH es la que realiza la Biblioteca Ayacucho en 1985, en la que aparecen dos textos introductorios que se muestran entusiastas ante la recepción del autor y dan cuentan

¹⁰ La editorial con el fin de abaratar costos de impresión y ante la necesidad de tener lecturas variadas y que conformaran el corpus de la cultura uruguaya, decide publicar en 45 presentaciones textos referentes a la historia del país austral, como a su producción cultural. En cuanto al número que aquí nos referimos, corresponde al número 29 publicado en 1969 y contaba con un texto crítico sobre Hernández escrito precisamente por Rama (Capítulo Oriental), y el libro que se incluiría en la colección de la Biblioteca Uruguay Fundamental es *El cocodrilo y otros cuentos*. Estos números podían conseguirse en cualquier kiosco del Montevideo de los sesenta.

de las lecturas que la crítica hizo de él. ‘Carta en mano propia’ de Julio Cortázar, publicado ya en *Último round* (1969) funciona como prólogo en esta edición. El «Felisberto, [...] tú sabés que los prólogos a las ediciones de obras completas o antológicas visten casi siempre el traje negro y la corbata de las disertaciones magistrales, y eso nos gusta poquísimo a los que preferimos leer cuentos o contar historias o caminar por la ciudad entre dos tragos de vino» (Cortázar IX) apunta de entrada a una lectura más cercana del autor y pone énfasis en cierto vínculo entre los dos escritores.

Entre las múltiples coincidencias que el bonaerense encuentra con la vida de Hernández, resuenan algunas observaciones sobre la obra del pianista: destaca la alteración de los tiempos verbales, menciona el problema del yo en su narrativa, ve en él, junto a Lezama Lima y a Macedonio Fernández, «los presocráticos que nada aceptan de las categorías lógicas porque la realidad no tiene nada de lógica» (XII), guiño de la presencia del efecto fantástico en la narrativa de Felisberto. La posición de Cortázar en la historia del campo literario no es nada minúscula, por lo que contar con una introducción del escritor argentino seguramente amplió la difusión de la obra de Hernández y empezó a asociársele con él¹¹.

Páginas más adelante aparece ‘Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández’ introducción de Italo Calvino, la cual ya había aparecido en la traducción al italiano de *Nadie encendía las lámparas* y en uno de los números de la revista argentina *Crisis*. Es aquí en donde aparece la repetida frase «Felisberto

¹¹ Se sabe de otra colaboración del mismo carácter en una edición española de algunos textos que imprimió Lumen en el año 1975. Como se ve en una carta que Cortázar envía a Ida Vitale desde París, ese texto introductorio estuvo en un principio destinado al número que la uruguaya preparaba sobre Felisberto en la revista *Crisis* durante 1974, la cual había fundado Eduardo Galeano. Cortázar escribe: “Me duele ser tan flojo: debería aceptar de lleno esta ocasión de contribuir a lo que estás preparando para *Crisis*, y mostrarte mí ya tan vieja intimidad con el mundo de Felisberto; pero ese mundo es precisamente el que se cae a pedazos junto con los muros de la Moneda, el que tanto nos costará volver a alzar bajo cielos mejores” (92).

Hernández no se parece a ninguno; a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos» (Calvino 12); al igual que su país de origen, la narrativa de Hernández permanece en la periferia por su extrañeza, por las “invitaciones inesperadas que abren al pianista las puertas de casas misteriosas” y que le valdrán la valoración del italiano como un escritor en el que la fantasía se ve en la asociación de ideas, el uso de metáforas y analogías incongruentes, que permiten hablar de una animación de los objetos y una cosificación de las cosas.

Sin duda alguna fueron varias las ocasiones que tuvo Hernández para exponer su proyecto autorial tanto en la región austral como en el exterior, aunque no le dieran muchos frutos. Desde su aparición en las tertulias de Carlos Vaz Ferreira y su regreso a Montevideo tras la estadía en París, Felisberto no logró la aceptación, las publicaciones ni el reconocimiento que anhelaba debido a la serie de apuestas literarias que llevó a cabo antes de que estas pudieran si quiera ser aceptadas o ser congruentes con la lógica del *campo literario*. Teniendo en mente la pregunta que guía esta investigación, de lo anterior se desprende que si bien Hernández era consciente de que existía una lógica particular en el *campo literario* para lograr la *consagración*, sus apuestas no fueron lo suficientemente efectivas para garantizarle una *posición* desde la cual hiciera notar su *postura literaria*. Muestra de ello es la serie de fracasos que fueron signando su *trayectoria* mientras se encontraba en vida.

Esta tardía aceptación y celebración de la obra de Felisberto Hernández se entiende si se tiene presente la situación del *campo literario* uruguayo, en donde la vertiente criollista hizo larguísima carrera por lo menos hasta 1954 (Rocca 11), por lo que la narrativa de Hernández de alguna forma resultaba extravagante y solo haría eco a partir de la época de los sesenta, pues su poética encontraría nuevos lectores con el cambio de la situación editorial en América Latina y el interés que despertaron

los escritores de la región en Europa y en Norteamérica. Felisberto murió en el momento en el que hubiese podido desplegar todas sus estrategias literarias con acierto y lograr la *consagración* que siempre esperó, pues es a partir de esta época en la que, si bien el cuento como género iba ganando lectores, se convierte en uno de los tipos de texto que más *capital simbólico* otorgaba a los autores y en la que el crítico literario empieza a tener un rol fundamental al hacerse agente legitimador de los valores estéticos, por lo que todo elogio resultaba más importante durante las décadas posteriores a su deceso.

Por otra parte, la labor musical resulta relevante por dos aspectos. Es en la música en donde el uruguayo se abre paso al circuito intelectual y cultural de su país, en el cual encontró sus primeros lectores y adquirió un notable acervo de saberes — para él crucial si quería ser considerado un escritor—. A su vez, la gradual migración de la música a las letras representa la intención de Hernández por hacerse a la autonomía literaria y a la profesionalización del oficio del escritor, de ahí que considere que pueda vivir de la pluma. Con la revisión de la *trayectoria* y el *habitus* en este capítulo, encuentro que existieron dos factores capitales en la vida del autor y que seguramente tuvieron implicaciones en su *illusio*: la filosofía y la música. Como veremos más adelante, el aspecto musical no formó únicamente parte del *habitus* de Felisberto Hernández, sino que a partir de esta práctica, junto con lo que aprendió de la filosofía de Carlos Vaz Ferreira, también forjó su concepción de la literatura, de la crítica y de lo que debía ser un escritor.

II. Felisberto interrumpido o la invasión del silencio

Existen dos elementos que fueron capitales en la vida de Felisberto Hernández y que considero que marcaron notoriamente las apuestas estéticas del autor: su labor como músico itinerante, un pianista que debutó a sus catorce años musicalizando las películas de cine mudo que llegaban a los teatros de su país, acompañamiento que hacía improvisando a medida que las imágenes aparecían ante él. Ligado a lo anterior, y como ya veíamos en el primer capítulo, el temprano vínculo y la pronta tutela que ejerció Carlos Vaz Ferreira sobre el montevideano tuvo largas repercusiones en su concepción artística, más puntualmente sobre el lenguaje y la literatura, incluso muchísimo más de lo que a primera vista puede parecer que Jules Supervielle hubiese tenido.

Para seguir con la reconstrucción de la *postura literaria* de Hernández, en este capítulo me ocuparé de su *illusio*, pues toda su producción literaria y su forma de gestionar su *imagen de autor* se entienden si se tiene este elemento presente. Como se verá, tomo aquí la categoría del silencio para comprender por un lado, la actitud de Felisberto ante la crítica y a su vez su apuesta estética, ambos aspectos serán analizados teniendo en mente elementos del *habitus* del charrúa y que de algún modo llevan a pensar en una suerte de inefabilidad. Decidí enfocarme para el establecimiento de las relaciones con el pensamiento de Vaz Ferreira centrarme en la conferencia “Sobre la sinceridad literaria” y en su libro *Fermentario*, pues remitirme a otra de sus obras sería un trabajo de mayor envergadura y resultan suficientes para tratar la vena filosófica de su escritura; en cuanto al aspecto musical primará el establecimiento de algunas relaciones entre los dos tipos de artes, en las cuáles es posible prever algunas concepciones de lo que Felisberto Hernández concebía como

autor y lector, las cuales serán capitales para el desarrollo del último capítulo de este trabajo.

Las (im)posibilidades de la escritura

La obra del uruguayo no despunta por ocuparse de aspectos políticos, históricos o sociales de su país, sino por una concentración e indagación del Yo. Felisberto Hernández como debutante en el mundo de la escritura y ante la necesidad de formarse una concepción de literatura, recurre a su entorno y saber más próximo que para la época era el ejercicio filosófico de Vaz Ferreira, convirtiéndolo en uno de los focos de su estética. Aquella entrevista que hace Cáceres a Hernández y que se citó más arriba no fue la única en la que el pianista se dedicó a hablar sobre la percepción que tenía del público lector o de sus creencias estéticas y literarias. Juicios similares se hallan en algunos de sus textos larvarios y que por el estilo, su estructura y la temática parecen ser de la época en la que se publicó *Fulano de tal* o ser esbozos y partes de “Filosofía del gánster”, en los que se percibe el efecto que tuvieron dichas tertulias sobre el pianista. En estos fragmentos, que luego se modificarían, se integrarían a unidades mayores o jamás serían publicados en vida, existe no solo un interés de convertirse en escritor, sino que ve en ellos una forma de autoexamen que gradualmente irá manifestándose de otros modos, como se verá más adelante.

Larre Borges recupera una de las opiniones que el pianista tenía sobre el filósofo en donde se entrevé la asimilación y valoración de su reflexión filosófica: «Vaz Ferreira, sintiendo continuamente que la vida excede al pensamiento y a la razón, no obstante, nos obliga a utilizar honradamente el pensamiento y la razón hasta donde ellos pueden» (9). Hernández, desde el discurso literario procuraría ver los alcances de esta concepción del raciocinio y su funcionamiento. De hecho, el

autor es consciente de esa ambivalencia suya en cuanto al punto de su enunciación, no es filósofo, pero tampoco es muy claro que se conciba a sí mismo como un escritor, no hay una delimitación sobre la naturaleza de su escritura o su intención, aunque finalmente la literatura fue sin duda alguna la que terminó siendo el centro de gran parte de su producción artística, al lado de sus composiciones musicales. En el prólogo de “Buenos días [Viaje a Farmi]”, intento de ciencia ficción que posiblemente se hizo en la década de los 40, Felisberto dice:

No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma por su parte temas filosóficos. Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se deba escribir lo que se sabe. Y desconfío de los que en estas cuestiones pretenden saber mucho, claro y seguro. Lo que aprendí es desordenado respecto a épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento. Aunque para mí tengo cierto orden respecto a mi marcha en problemas y asuntos. Pero me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte (Hernández510).

Esta concepción sobre la filosofía y el arte ya se hallaba en textos anteriores, en los que se explora con mayor profundidad aquella mística y se percibe dicha ambivalencia; a su vez también interesa que el narrador considere, por un lado, que deba escribir sobre eso que no sabe y que haga hincapié en ese “cierto desorden” con el que percibe la realidad. Ambos aspectos se sustentan en la producción intelectual de Carlos Vaz Ferreira que al parecer nunca Felisberto Hernández escatimó en aplicar en su producción literaria y que de hecho, en ocasiones fueron el centro de esas charlas que empezó a dar en sus conciertos. La reflexión filosófica del pensador montevideano parte de la concepción de la realidad como un constructo complejo al cual es preciso acceder evitando esquemas o sistemas previos a su abordaje.

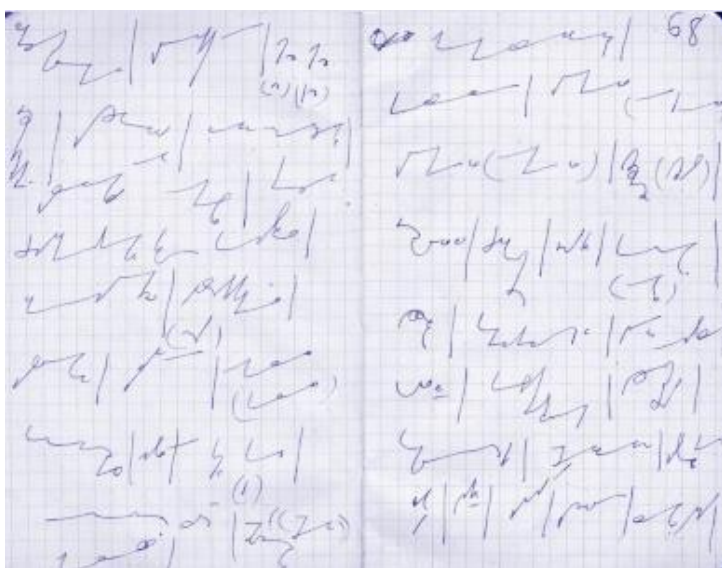
Del criticismo con el que Vaz Ferreira da forma a su filosofía, hay dos elementos con los que Felisberto nutre su *illusio*: la bifurcación del pensamiento y la

enrevesada tarea de articular los procesos mentales a través del lenguaje. Para el pensador uruguayo toda idea o pensamiento antes de ser comunicado debe ser fermentado, esto es, autoreflexivo y siempre abierto, por oposición a las ideas que él llama cristalizadas o acabadas. El *psiqueo*, es decir la atención a los procesos del pensamiento, es a juicio de Vaz Ferreira el elemento que debería estar siempre presente en las publicaciones de filósofos y escritores, por lo que «lo preferible sería que el público conociera a veces el pensamiento en los dos estados (y hasta en varios estados "antes de la letra", además del definitivo)» (Vaz Ferreira 17).

Felisberto coincide con Vaz Ferreira al considerar necesario presentar esos dos estados de la producción intelectual, de ahí que nos encontremos con textos que, como hacía su coetáneo Macedonio Fernández, desarrollen temas metaliterarios. La narrativa del pianista frecuentemente llama la atención por no responder a una coherencia misma dentro del texto sino a bifurcarse en distintos niveles, bifurcación que encuentra sus bases en las dicotomías materia/espíritu, sujeto/objeto y pensamiento/realidad, todas pensadas como categorías abstractas que permiten la “organización” del mundo. Ahora bien, como identifica Larre Borges «La preocupación por las relaciones entre el pensamiento y la realidad determina la atención a un elemento que les sirve de vínculo: el lenguaje, que termina por imponerse como una nueva categoría en la comprensión del mundo» (21). Este fue seguramente el aspecto que más interesó a Felisberto por estar directamente relacionado con la creación literaria, de ahí que en “Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira”, publicado hasta 1979 y manuscrito por Reina Reyes, considere que

Ya que la vida se modifica, crece o se crea con el pensamiento y que el pensamiento forma parte tan importante de ella, no sólo tenemos que hacer responsable al pensamiento en su relación con la realidad humana, sino también tenemos que hacer responsable a la palabra en sus relaciones con el pensamiento (Hernández 38).

Antes de pasar a revisar la forma en que el escritor trató en su narrativa el aspecto lingüístico y hacerse responsable de este vínculo que el autor debe tener con la palabra, es preciso detenerse en su práctica de la taquigrafía, que generalmente suele ser tratada muy someramente como dato biográfico. Felisberto, que venía interesándose por la taquigrafía más o menos desde 1930, ve en este tipo de escritura la posibilidad de explorar con mucha más libertad en su interioridad. La estenografía se inscribe entonces dentro de esos artificios tipográficos que Vaz Ferreira consideró necesarios para combatir el habitual procedimiento de la escritura, siempre lineal, el cual nunca «bastaría para expresar la complejidad del pensamiento» (Vaz Ferreira 379). Felisberto practicó en vida dos tipos de taquigrafía: la propuesta por Aimé París y más tarde el sistema estenital, el cual se caracteriza por tener trazos más libres y que en ocasiones acomodó a su manera.



Como menciona Rosell, el cambio de método en la escritura no se dio solo en el campo de la taquigrafía sino en la escritura común. Cuando Hernández vuelve a Montevideo había cambiado por sugerencia de Supervielle

su escritura cursiva por la script, la cual era menos dinámica y posiblemente traía complicaciones al ejercicio del pianista, pues la correspondencia entre el instante en que se asomaba una idea en su cabeza no correspondía con el momento de la escritura. En ese sentido, la taquigrafía estenital por su economía gráfica representaba para FH una herramienta invaluable para la creación literaria.

Hay entonces, en una práctica que a primera vista puede carecer de fundamento, un elemento que brinda luces sobre la actitud respecto a la literatura que Felisberto adoptó a lo largo de su vida y que se enlaza con las formulaciones vazferreiranas en torno al lenguaje. La taquigrafía como mecanismo de escritura es para Felisberto esa herramienta que reclamó el filósofo para lograr capturar rápidamente el *psiqueo*, en otras palabras, el autor «no se proponía el logro primario del aprendizaje de la Taquigrafía [...] sino disponer de una escritura que le permitiese con poco esfuerzo y con mayores posibilidades registrar la emoción, concepción o fluencia de las palabras, del pensamiento» (Rosell 46).

Veamos ahora cómo el escritor vincula la filosofía de Vaz Ferreira con algunos elementos literarios. En “Me gustaría” el autor advierte que sus lectores deberían detenerse en el título de sus obras pues «lo que pasa demasiado generalmente, es que no se detienen a sentir con el espacio de tiempo que cada espíritu necesita para llegar a una cosa, ¿y todo por qué?: porque después de estar escrita una cosa viene la otra» (Hernández 589), la linealidad del lenguaje obstruye la reflexión sobre lo que se le dice al lector y no tiene mayor repercusión en él: el flujo de ideas que viene con la escritura no alcanza a ser acaparado por la palabra y por ende se nos imposibilita el conocimiento de los procesos de pensamiento. En palabras de González de León «es la inestabilidad formal por la ausencia de un centro, de un logos universal seguro, lo que llama la atención en esta escritura de los orígenes, pues la lengua como institución queda cuestionada» (58).

En “El Colador”, “Torre de Babel”, “Esquema para un tratado de embudología” y “El peluquero”, todos textos metaficcionales y relacionados con “Filosofía del gánster” o con “El taxi”, el escritor sirviéndose de una gran metáfora expone cuál es el proceso de creación literaria, que a su vez se concibe aquí como

igual al de investigación y experimentación científica. En “El colador”, un matemático pretendía pasar sus observaciones por los ojos del colador, sin embargo «por los ojos del colador se le escaparía lo más fino, o por lo menos lo que era más fino que lo que él observaba» (Hernández 591). El colador, instrumento de depuración, tamiza el espíritu del hombre el cual termina por convertirse en un “menjunje vital”, logrando capturar y dejando escapar algunos aspectos de este espíritu. Este menjunje «es una sustancia que se sospecha a sí misma» (Hernández 596). Continuando con su exposición y extendiendo la metáfora, el narrador en “Esquema para un tratado de embudología”, habla del embudo, el cual se encuentra unido al colador y del cual

Todos conocéis su forma, su uso doméstico y hasta su ley: ‘Lo ancho para mí, lo angosto para los demás’. Tal vez el Inconsciente haya usado esta ley diciéndonos: ‘Lo ancho para mí que soy poco conocido, y lo angosto para ustedes que quieren conocerme mucho’ (Hernández 595).

Todo este mecanismo no es más que una referencia al mismo acto de escribir en el cual el embudo vendría a ser la metáfora de un bolígrafo y perfila el estilo del escritor, seguramente por lo que con él imprime en la escritura. En este proceso escritural «casi es una ley que al creador se le derrame en grande el embudo. Hay algunos tan impetuosos que al derramarse salpican, manchan y ensucian todo; hay otros escritores que siempre tienen el colador limpio por fuera, y otros que no se les ensucia ni por dentro» (Hernández 597). Toda esta paródica y vulgar epistemología insiste nuevamente de forma soterrada en la dificultad de la escritura y del lenguaje como formas de aprehensión del mundo y del Yo, pues siempre hay algo que se escapa, se presenta una estética que discurre sobre sí misma y se hace digresiva, característica de toda la obra del pianista. La identificación del análisis de los procesos como preocupación previa a la escritura, ya sea a través de la demostración

de su filiación vazferreriana o por la intención expresa que Felisberto manifiesta para referirse a este tema, nos ayudan a comprender la función que cumple el pensamiento filosófico como generador de su literatura.

En “El Teatrino”, un intento de *nouvelle* que parece haberse escrito en 1930, Hernández continúa reflexionando sobre el lenguaje, la escritura y especialmente sobre la espontaneidad con la que se gesta en el sujeto las ideas, los sentimientos, etc. El protagonista de la historia, Juan Pin, a lo largo del texto se ve en la necesidad de escribir, lo que le lleva a disociarse, su Yo como punto de enunciación está fragmentado: «Escribo esto porque siento el deseo de escribir lo que me pasa, lo mismo que ahora siento la necesidad de decir por qué lo escribiré. Este violento deseo ha creado en mí un personaje que me observa, y entonces no me pierde de vista» (Hernández 605).

Este personaje, al que denomina el del centro, se opone al de actor, al cual el narrador considera el encargado de su inclinación estética y de sus sentimientos. En la escritura y el ejercicio de pensamiento que la creación implica, en esta dicotomía sensación/razón se empiezan a gestar los límites de la escritura filosófica y la escritura literaria en la que el protagonista, seguramente extensión de Felisberto, se ve envuelto en un caos precisamente por su pretensión de espontaneidad. La narración luego se mueve al plano extradiegético, posiblemente una de las intervenciones de estos personajes o abstracciones que hace Juan Pin de sí mismo: «A él le parecía que tenía la inspiración para hacer una gran obra, [...] quería aprovechar la inspiración antes que se le escapara y no esperaba que todo le llegara con más espontaneidad o que no le llegara» (Hernández 608).

Se vuelve luego al narrador con el que empieza el texto en unos diarios, allí el personaje se ve en la tarea de decidir si escribir “espontáneamente”, esto es, los

hechos que le suceden cada día lo cual es propio de un diario, o trabajar en una escritura literaria por la cual siempre se había sentido inclinado: «Supongo que he de escribir cosas muy espontáneamente, pero he estado acostumbrado a escribir cosas que me parecen interesantes y con presunción literaria» (Hernández 609); «tenía también una actitud de poca intimidad y de cierta cosquilla literaria ante un cuaderno, lo cual me daba rabia y me había hecho pensar que nunca he escrito cosas enteramente espontáneas [...], que nunca se abandona la presunción literaria» (Hernández 611).

Líneas más adelante Felisberto Pin parece resolver su problema dándose cuenta de que nunca había sido espontáneo en tanto que siempre estuvo la intención literaria: «En tanto a la espontaneidad absoluta, existe en movimientos, palabras de asombro [...]; en arte existen las cosas que quedan espontáneas, pero bien dijo don Óscar¹²: ‘A ningún artista la obra lo toma desprevenido’» (Hernández 611). La escritura de ficción es entonces todo menos espontánea, requiere de constante reflexión y depuración, la misma que tuvo el uruguayo al escribir “La casa inundada”, la cual le tomó casi diez años terminar. Producto de esa forma en que el autor concibe el lenguaje, hay una suerte de *horror vacui* al momento de enfrentarse con la página en blanco. Con todo, en esa misma “parálisis” lingüística es que se abre el ejercicio de la escritura, la dificultad de expresión es finalmente la que posibilita la creación.

Felisberto vuelve al tema de la espontaneidad y a la imposibilidad de la misma en ‘Hoy quisiera mostrar’, sin embargo, además de hablar de la figura del autor se ocupa de evaluar el rol de la crítica «¿Y la espontaneidad del crítico que se juega la

¹² Oscar Wilde, se encuentra también junto a Proust, Kafka, Hesse, Bergson y Whitehead, entre las primeras lecturas del escritor o quizás formó parte de los autores a los que había llegado al relacionarse con el ambiente cultural del Montevideo de la década de 1920 (Larre Borges 5).

cabeza en primeros momentos, en acomodados de circunstancias (interiores y exteriores) y al poco tiempo se agarra la cabeza que tan fácil se jugó?» (Hernández 577). Esta relación con la crítica debe interpretarse desde dos ángulos: desde su vínculo con la filosofía de Vaz Ferreira y con respecto al campo literario. De hecho, la relación que mantuvo Hernández con la crítica siempre fue muy ambivalente, pues siempre tuvo interés en hacer notar las evaluaciones que se hacían de su obra, al punto de recortar las columnas que se le dedicaban en los diarios. A pesar de ello, los textos reflejan una distancia e independencia frente a la crítica, la cual siempre va a aparecer aunada al proceso creador.

El uruguayo además de considerar que la naturaleza misma del lenguaje dificulta la escritura, no vio en la crítica un obstáculo para desarrollar su proyecto estético, al menos en el aspecto personal. Como vimos en el capítulo anterior, la injerencia de los discursos y evaluaciones que hicieron terceros no eran pocas y siempre buscaban darle la mayor cabida posible al autor dentro de la dinámica del mundo literario, acciones que Felisberto nunca consideró impertinentes o las cuales él intentase llevar por otro cauce. Este silencio casi estoico respecto a su valoración artística está fundamentado nuevamente en consideraciones de Vaz Ferreira. En “Sobre la sinceridad literaria” el filósofo antepone la labor creadora antes del elogio del público:

Ser sincero para escribir quiere decir y no quiere decir sino esto —para un examen grueso—: decir sólo lo que se cree verdadero, decir todo lo que se cree verdadero, no buscar o en todo caso no escribir para buscar el éxito, para halagar al público, a la crítica, etc. (Vaz Ferreira 377)

En sintonía con este modo de abordar la escritura y las consideraciones críticas, el músico sirviéndose de ese estilo divergente aprovecha para manifestar su relación con el campo literario. En “Hoy estoy inventando algo que todavía no sé

qué es” Felisberto insiste en escribir y lo concibe como «un deseo tranquilo, profundo, pero que no encuentra cómo realizarse» (552), deseo que no es movido por reconocimiento, como sucede con aquellos «que simplemente “quieren” escribir por vanidad, porque quieren hacerlo sólo para ellos mismos sin descartar la esperanza de que puede resultar para los demás porque les gusta suponerse, verse escritores» (552). Se puede concebir que el interés por la escritura que tiene el uruguayo responde a esa necesidad de sinceridad para consigo mismo, para tratar de, a través de la filosofía de Vaz Ferreira, entenderse a sí mismo.

Esta actitud, que se manifiesta desde temprano en la narrativa del pianista, está motivada también por su *habitus*, pues la falta de una “cultura letrada” es percibida por él como aliciente para una importuna valoración de la crítica en la que se le reclamaran posibles cuestiones de forma narrativa. Felisberto es punzante con la crítica por detenerse sobre el texto solo “Cuando el autor es consagradísimo... pero lo nuevo no consagrado lo leen como sintiéndole mal olor” (Hernández 589). Hernández se encuentra hablando de una constante del posicionamiento en el campo, a saber, la creación de dinámicas que mantienen a los autores con mayor capital simbólico en una posición privilegiada. Es entonces cuando el escritor, decide darse su propia valía, marcar su autonomía: “Bueno, yo pienso que mi obra es genial y no me ando con paños tibios, de cualquier manera no me lo van a creer porque yo lo diga” (Hernández 590). Sin embargo, en “Para librar a mis lectores” nunca se presentan argumentos contundentes que motiven dicha valoración.

La actitud del pianista para con la crítica se hace menos hostil con el desenvolvimiento de su trayectoria literaria, pero no deja de ser esta un motivo por el cual su creación se vaya a ver obstaculizada, «Otro camino: la crítica, tal vez la hipertrofia de ella, me debe haber inhibido de escribir, porque nada me parece

bastante interesante como para “largarme” a trabajar, a arriesgar tiempo sobre ella» (Hernández 552), al fijarse en ella y ponerlos en expectativa ante su próxima producción se siente comprometido y no puede escribir libremente, condición para él fundamental de su trabajo como escritor. Sin embargo, él mismo reconoce que se ha «visto animado, muchas veces, por opiniones de prestigio universal (¡qué vergüenza decir esto! pero sigamos). Yo pude haber escrito antes algo interés, por gustarme sentir que soy escritor sin saber retirarme a tiempo» (Hernández 552). Se encuentran en pugna sus convicciones literarias con las dinámicas que se dieron en el seno del campo literario durante su periplo existencial y de lo que él consideraba que debía proveerle en tanto artista el *campo* —recordemos que siempre existió un interés por conseguir dinero de la literatura como profesión—. Abandonar o no esas convicciones se convirtió gradualmente en una problemática que le costaba afrontar, lo que explicaría su mediano grado de consagración.

Ecos de un concertista

Si bien Hernández en 1940 dejó el piano para dedicarse de lleno a la literatura, la música se convirtió en uno de los aspectos esenciales en el trasegar literario del escritor. Veo, que el piano y la labor de concertista no solo son sucesos anecdóticos si no que a la vez se vinculan con la escritura, elemento que requiere mucha más atención por parte de la crítica, pues esta aparece, por un lado, como una constante temática y por otra parte, como nicho de una serie recursos narrativos que proveen singularidad al estilo del escritor. Una alta cantidad de las narraciones de Felisberto Hernández tiene lugar en escenarios en donde la música ocupa una parte fundamental ya sea por la identificación que se les da a algunos de sus personajes y narradores el carácter de músicos o de empleados de salas de conciertos, la aparición

de instrumentos tales como el piano, el mandolín [sic], el violín o por una descripción de los ambientes que se sirve de elementos propios de la materia musical. La constante entrada de estos elementos en el prosenio de la literatura de Hernández es la que permite relacionar dicha experiencia a su *illusio* e incluso hace posible pensar en una narrativa de tinte autobiográfico, ya el mismo músico admitía la inclusión de elementos personales en su escritura: «No debo tener eso que llaman imaginación. Pero creo que ni la necesito. Porque me ha tocado una vida surtida» (Hernández 570).

Aunque resulta complejo tratar de establecer paralelos entre técnicas literarias y las figuras musicales, «conviven en éstas elementos lingüísticos (marcas de expresividad, velocidad, ecc.)» (Garí Barceló 134) en tanto ambas modalidades están en busca de la comunicación de algo, de modo que es posible hallar algunas marcas de la experiencia pianística del autor en el plano literario. A pesar de que Felisberto no tuvo ningún vínculo directo con el movimiento vanguardista literario de Europa o con el del resto de América del Sur y de que son casi nulos los datos que se poseen sobre sus opiniones musicales, sí existió una relación manifiesta con la revolución musical de principios del XX, pues además de incluir piezas de su autoría, también se sabe de su habilidad para ejecutar a Stravinsky, Prokofiev o Albéniz en sus repertorios y de la referencia a estos compositores en *Por los tiempos de Clemente Colling*, por lo que el escritor se encontraba al tanto de las evoluciones y desarrollos musicales en el plano de la composición como de la ejecución musical. El escritor al ver que «la palabra está perdiendo algo de su genio humano, tiene abiertos dos caminos, básicamente: tratar de que su propio idioma exprese la crisis general, de transmitir por medio de ello lo precario y lo vulnerable del acto comunicativo o elegir la retórica suicida del silencio» (Steiner 80), Felisberto recorre ambos caminos y como

bien ven Garí Barceló, Ferrán y Cáliz, en la narrativa hernandiana se perciben dos de estas técnicas vanguardistas al servicio de su proyecto creador: el dodecafonismo y las cadencias suspensivas.

Desde el siglo XVII hasta finales del XVIII, en el cenáculo musical se abandonaron los antiguos modelos de escalas que provenían fundamentalmente del sistema griego, y se empieza a dar una experimentación en el *modus operandi* de notación, de allí es de donde surgen lo que hoy en día conocemos como escalas mayores y escalas menores. Ante la abundante práctica de estos modelos musicales, compositores como Wagner, Liszt o Beethoven empiezan a romper la lógica de esta modalidad de acordes, los cuales siempre se encontraban en consonancia. A este derrumbe de la tonalidad se adscribirán más tarde Stravinsky y Schoenberg, este último «fundador del popular sistema serial conocido con el nombre de dodecafonismo, o en palabras del mismo autor: ‘método de componer con doce sonidos que no están en relación entre sí’» (Garí Barceló 78). El hecho de que el modelo dodecafónico se desvinculara de la noción de secuencialidad, el cual había imperado aproximadamente durante trescientos años en el universo musical, traía consigo la ausencia de un tono que guiara la composición. Ya no había un centro que funcionara como soporte de la obra.

La siempre comentada rareza de la voz narrativa de Felisberto Hernández se sostiene además de esa necesidad de mostrar fielmente las bifurcaciones del pensamiento que había heredado de su amigo y filósofo, en una aplicación del modelo dodecafónico en la escritura. Es frecuente que dentro de sus cuentos se hallen metonimias y metáforas que generan un desajuste en la lectura precisamente por la falta de una “secuencialidad” semántica que termina por abrir un agujero en la narración —«Después encendió las lámparas; y la luz, al salir por la ventana daba a

los troncos grises y parecía que alumbrara pantalones» (Hernández 489)—, ausencia de linealidad argumentativa, personajes desequilibrados e indefinidos y libertad de asociación. El narrador de “La cara de Ana” deja ver la incidencia del tema musical en la focalización, en donde se perciben las cosas como inconexas, visión propia del modelo dodecafónico:

Ninguna de estas cosas tenía que ver unas con otras; me parecía que cada una de ellas me pegara en un sentido como si fueran notas; que yo las sentía todas juntas como un acorde y que a medida que pasaba el tiempo unas quedaban tenidas y otras se movían. En todo esto yo no sentía comentario, y el destino de los demás con sus comentarios y sentimientos, era una cosa más para mi destino especial: todas las cosas me venían simultáneamente a los sentidos y éstos formaban entre ellos un ritmo; este ritmo me daba la sensación de destino, y yo seguía quieto, y sin el comentario de lo físico o lo humano (Hernández 115).

Cáliz, además de notar el posible uso del dodecafónico en la narrativa del uruguayo, ve que la aplicación de las cadencias suspensivas aparece también en la obra literaria de Hernández como referencia compositiva. Las cadencias suspensivas consisten en una combinación de series armónicas o melodías que además de contribuir a la estructuración de la pieza musical y de ser «puntos de reposo momentáneos a la espera de que el discurso musical continúe» (Cáliz 125), generan una suerte de tensión, extrañeza o suspenso dentro de la pieza musical pero no la concluyen. El equivalente de este recurso en la escritura podrían ser las comas o el punto y coma.

Considero que, aunque no sea de manera explícita, es este el elemento que se hace más presente a lo largo de la narrativa de Felisberto Hernández siendo el que más efectos tiene sobre el lector, para adelantarme un poco a lo que vendrá en el próximo capítulo. Estos reposos que se insertan a lo largo de los cuentos del charrúa suelen ser silencios que sirven de prelude al misterio, que en múltiples ocasiones los narradores de las creaciones de Hernández más que revelarlo lo muestran, de ahí que



el autor se ocupe de escribir sobre eso que no sabe. En este sentido, «el silencio no sólo es preludio a la creación [...] también antecede cualquier irrupción que surja como

telón al suceso. El silencio es el preludio a la irrupción del mundo, y el ruido es la irrupción del mundo» (Prunhuber 136). En "Úrsula", relato probablemente escrito durante la estadía del pianista en Francia, el silencio es el que moviliza una buena parte de la historia. Además del «Úrsula era callada como una vaca» (Hernández 483), símil con el que el narrador inicia la historia, el narrador se refiere al silencio como indicador de una tensión existente entre él y Úrsula:

Aunque Úrsula y yo no hablábamos nunca ahora parecíamos más silenciosos [...] Pensaba que debía buscar la manera de conversar con Úrsula. Y fue ella la que se acercó para preguntarme si sabía adivinar lo que decían las cartas. Le dije que no y me arrepentí enseguida. Pero cuando ella volvió al comedor se me ocurrió proponerle:

—Puedo adivinar mejor en las manos...

Ella se detuvo sin decirme nada. Me pareció que era supersticiosa y haciendo un esfuerzo le dije:

—Si quiere, después de cenar podríamos ver qué dicen sus manos.

Seguí trabajando en silencio, y antes de irse a su casa yo insistí:

—¿No tiene tiempo ahora?

—¿Y si me sale una desgracia? —contestó.

[...]

—Veo llegar, a sus días futuros, un extranjero.

Hubo un silencio demasiado largo. Lo interrumpió ella:

—¿Qué tipo de hombre es él?

Me acerqué a su mano como para observar un insecto. Al fin contesté:

—Parece morocho... y la hará feliz.

Al mismo tiempo pasé mi mano por mi pelo negro.

—¿Qué más?

—Por ahora no me doy cuenta. (Hernández 487).

La labor pianística de Hernández no se involucra únicamente con los mecanismos de escritura o con el recurrente volver a la música como tema literario, sino que se conecta con la oralidad en tanto que «la narración está pensada desde estos ambientes de interacción en que la escucha y la verbosidad se ajustan al componente oral de la experiencia proporcionando al cuento (escrito) el carácter efímero y propio de la música» (Zaramella 101). La creación literaria y la lectura para Hernández se identifica con la experiencia de quien asiste a un concierto en la medida en que él como escritor es el intérprete de su obra, de allí su costumbre por relatar sus cuentos a su círculo de amigos. Stravinsky diferencia dos tipos de músicos en la reproducción de una pieza musical, el ejecutante y el intérprete: el primero se encargaría de la mera ejecución de la obra para el auditorio, pero para que los asistentes conozcan la valía de la obra, esta se debe llevar a cabo con la voluntad del compositor, cosa que solo alcanza el verdadero intérprete (157). Felisberto al considerar que sus cuentos deben ser leídos por él, busca presentar así su creación en su materia original, es decir como él los siente y el significado que él les atribuye. Así se refiere el escritor a este aspecto:

He decidido leer un cuento mío, no sólo para saber si soy un buen intérprete de mis propios cuentos, sino para saber también otra cosa: si he acertado en la materia que elegí para hacerlos: yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, ésa era su condición de materia, la condición que creí haber asimilado naturalmente, casi sin querer; por eso quiero saber si eso es una parte íntima o necesaria de ellos mismos, o por lo menos si es la manera preferible de su existencia (Hernández 575).

En ese mismo texto Felisberto se pregunta por qué no se hacen recitales de cuentos —otra señal de la concepción performativa y pública de la lectura— y supone que el motivo es que no existen muchos cuentos «cuya materia de expresión sea la

palabra viva; cuentos en los que el artista haya asimilado esa materia, haya soñado con ella muchos años, con la afectividad misteriosa en que se encuentran y se funden un espíritu y la materia» (Hernández 575). Esta necesidad del escritor por presentar y usar la palabra viva además de remitirnos a la relación entre pensamiento y lenguaje o a la propensión de una suerte de “literatura musical”, se vincula con el registro lingüístico de sus relatos en donde es frecuente encontrar expresiones propias de la región rioplatense, de modo que hay muchos rastros de palabra hablada, de intimidad, «como quien le cuenta a alguien algo raro que recién le descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias» (Hernández 576).

En su momento, este registro desprolijo de Felisberto fue duramente criticado por no tener una coherencia sintáctica, lo que generó ciertos comentarios en detrimento de su literatura; con todo, considero que la inadecuación de su sintaxis también se fundamenta en el conocimiento del autor sobre las prácticas musicales de vanguardia y la trasposición de las mismas al discurso literario al punto de arraigarse en su estética. Incluso el propio pianista ve en estos “errores” algo de esencial para su proyecto literario, pues al «disociarse de los imperativos del significado claro y del uso común de la sintaxis, tiende a un ideal de forma musical [...] solo la música puede alcanzar esa fusión total de forma y contenido, de medios y de significación» (Steiner 54):

Y no sólo yo soy el que ha encontrado que cuando un cuento mío ha sido transportado a un español literario y castizo por los correctores, haya perdido mucho. Hasta puede haber ocurrido que en mi mal castellano del principio (tal vez menos ahora) yo haya profundizado mis sentimientos en esa mala materia, y al transportarla a la buena pierdan esa profundidad. Lo mismo ocurre cuando los lee otra persona (Hernández 576).

Hasta aquí me he ocupado de la articulación entre el *habitus* e *illusio* del escritor uruguayo. Como se vio, la vertiente filosófica vazferreirana caló

profundamente en las concepciones sobre literatura que el narrador fue formando a lo largo de su trasegar literario: esta concepción sobre el pensamiento y necesidad que tendría el escritor de presentarlo al público en todos sus estados a través del lenguaje, herramienta precaria para el cumplimiento de este propósito pues «no aparece ya como un camino hacia la verdad demostrable, sino como una espiral o una galería de espejos que hace volver al intelecto a su punto de partida» (Steiner 44), dio pie para que el oriundo de Montevideo escribiera una serie de textos metaliterarios en un momento del *campo literario* en donde esta práctica era prácticamente nula. A su vez, Hernández procuró en estos escritos darse su valía y cumplir con aquella sinceridad literaria para consigo mismo, motivo por el cual siempre se conservó en silencio ante los comentarios de la crítica, aunque para la serie de estrategias necesarias para instalarse en una posición en la lógica del *campo* no fuese este un acto muy acertado.

Felisberto encontró también en las novedades musicales una serie de prácticas de composición que le deslumbraron y que como la taquigrafía, contenían toda una forma novedosa de comunicación, al transponerlas al universo literario fue componiendo una voz narrativa bastante singular y para la cual no existía público aún. Se podría pensar en una poética del silencio en la narrativa del pianista en tanto que técnicas como el dodecafonismo y las cadencias suspensivas, naturales del lenguaje musical, contribuyen a generar la sensación de que los narradores de Felisberto siempre se encuentran ocultándonos al mismo tiempo que visibilizan las estelas de silencio que merodean en las relaciones humanas y con el mundo. Interesa también del aspecto musical el carácter de *performance* que hay en los cuentos de Hernández, en donde él se proclama a sí mismo como el único intérprete apropiado para sus piezas literarias.

Hemos visto que tanto la música como la filosofía contribuyeron notoriamente a que Felisberto generara una visión particular de la literatura y que algunos de sus movimientos en el campo literario se encuentran fundamentados en su *Illusio*, por lo que esta y su *habitus* se encuentran en constante contacto en la construcción de su *postura*. Entrados en este punto resulta necesario saber cuáles son los alcances que tuvo la *illusio* dentro de la escritura de ficción del uruguayo, analizar cómo se inserta la música y la filosofía vazferreirana en sus textos, así como ver qué tipo de lector el uruguayo fue el que plasmó en sus cuentos y qué autor es el que encuentra su auditorio dentro de ese proceso. Precisamente de esto nos ocuparemos a continuación: a través de la *trayectoria* literaria del uruguayo buscaremos en sus publicaciones elementos que contribuyan a redondear el papel del lector dentro de la narrativa de Hernández y más importante aún, definir cuál sería la *postura literaria* de Felisberto.

III. El susurro de Harpócrates

Luego del deceso de Hernández y el posterior número de *Capítulo Oriental* que Rama le dedicó al autor, se ha generalizado la división de la obra de Hernández en tres etapas, todas acorde con el periodo de publicación de sus textos en vida: la primera es la que corresponde a las pequeñas y desprolijas publicaciones que van de *Fulano de tal* a *La envenenada*, las cuales han sido frecuentemente vinculadas con el movimiento vanguardista. A este periodo le sigue el denominado de la memoria, compuesto por las tres *nouvelles* publicadas luego del largo silencio del músico a causa de su gira rioplatense, aquí se encuentran *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El Caballo perdido* y *Tierras de la memoria*. Finalmente, se encuentra la etapa “fantástica” compuesta por *Nadie encendía las lámparas*, *Las Hortensias* y *La Casa Inundada*.

Considero que para comprender la estética de Hernández más allá de ponerle un rótulo a cada una estas etapas, resulta mucho más significativo analizar toda la trayectoria del autor con elementos de su vida porque permite que se comprenda desde otra escala su *postura literaria* y la peculiaridad de su voz narrativa, la cual curiosamente apuesta por una estética del silencio y en la que percibo una continuidad dentro de toda la carrera literaria que hizo el autor. Para este propósito en este último capítulo me detendré en cada una de las etapas mencionadas haciendo un análisis textual con el fin de establecer el *lector modelo* y *autor modelo* que se desprende de sus relatos.

La caracterización tanto del *autor modelo* como del *lector modelo* se realizará basándonos en los aspectos verbales y los aspectos sintácticos, pues dichos elementos permiten que en el análisis se pueda caracterizar el registro de habla tanto de narradores como de personajes. Para Todorov existen cuatro elementos que

componen el aspecto verbal: el *modo*, el cual corresponde al «grado de exactitud con el cual ese discurso evoca su referente» (84); el *tiempo*, en donde al existir dos temporalidades —la de lo representado y la del discurso que representa— tiene distintos matices dados por el orden, la duración y la frecuencia; la *visión* corresponde a la forma particular en la que son representados los sucesos que componen el cuerpo de la obra; y finalmente la *voz*, en donde convergen los tres anteriores elementos y modula la forma en la que el relato se narra.

En cuanto al aspecto sintáctico, en el cual es posible rastrear unidades mínimas que permiten la identificación de estructuras textuales, Todorov distingue entre el *orden lógico* y el *orden temporal*. El *orden lógico* corresponde a la presentación de las causalidades que detonan determinado estado en la narración. Esta categoría, según el crítico rumano es frecuentemente confundida con la temporalidad de lo narrado, ya que «para el lector, la serie lógica es una relación mucho más fuerte que la serie temporal; si ambas marchan juntas, sólo ve a la primera» (113).

Epifanías prístinas

La primera etapa literaria de Felisberto está signada por una condición de anonimato que va desde lo material hasta el contenido de la obra, la cual desborda los límites de lo que en su momento pudo considerarse como literario y que, debido a la extrañeza de su materia, generan la sensación de que algo está ausente en cualquier exégesis que a estos se le hagan. El pianista en 1925 publica *Fulano de Tal*, conformado por un nimio número de páginas que parece más un folleto por su falta de portada y contraportada y una minúscula serie de textos de escasa extensión. Desde el título el autor aparece como un productor incógnito, un sujeto para el cual su identidad literaria pasa a un segundo plano, al cual poco le importa el protocolo inaugural del debutante en el panorama literario; en este sentido el uruguayo empieza

su trabajo literario a la izquierda del cero, distanciándose de la noción de autor y de libro (Corona 17).

A esta aparición inaugural realizada “a medias” se sumaría más tarde la publicación de *Libro sin tapas* el cual no cumpliría con la forma libro en lo absoluto, haciéndole así honor a su título, que al romper con la convención de publicación, parece distanciarse de la lógica literaria por lo que queda en manos del lector aceptar o no si lo que se dispone a leer lo asume como literario. Sumado a esto, el epígrafe con el que abre el librito, «este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él» (Hernández 81), no solo refuerza su condición material y su imposibilidad como texto, sino que a la par anuncia al potencial lector una de las apuestas estéticas de su autor: hay en esta publicación un distanciamiento del sentido global del texto, de una necesaria estructuración y una propensión a evitar hablar de contenidos grandilocuentes, por lo que, como en las seis páginas que conforman *Fulano de Tal*, el lector se encuentra con una serie de creaciones que se mofan, por ejemplo, de la inteligencia como valor. Aparece también como marca paratextual la dedicatoria que Felisberto hace a Carlos Vaz Ferreira, en quien como ya vimos, el escritor encuentra una base para poder ingresar a la escritura. La influencia del filósofo también refuerza la intencionalidad del título de la obra, pues al ser un libro sin tapas, también resulta inacabado, equiparable a la concepción que tenía el pensador uruguayo del proceso de pensamiento.

Las páginas de esta publicación están conformadas por la historia de un hombre castigado por los dioses, la reflexión de una roca sobre la condición humana, un tratado sobre el origen del mundo, un elogio a Venus González, entre otros. Dentro de estos relatos se encuentran los cimientos de ese largo esfuerzo del uruguayo por narrar el misterio, que irá haciéndose más notorio con cada obra del

pianista; tal es el caso de “La Casa de Irene” en donde el narrador empieza a caracterizar el misterio, vinculándolo con el color blanco, referencia a la iluminación o epifanía:

Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio. Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Éste se diferenciaba del otro en que el otro tentaba a destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más (Hernández 101).

Felisberto aquí no se encarga de revelar el misterio sino más bien de presentar al lector la forma en la que el narrador se encuentra con él, el modo en el que lo seduce y experimenta. En el caso de “La Casa de Irene” esta experiencia será reiterativa pues el escrito se encuentra dividido en 7 apartados que empiezan todos con la palabra “hoy”, vocablo que remite a la escritura del diario —aunque la ausencia de fechas puede llevar a pensar en la falta de una secuencialidad rigurosa— y es usada aquí para estructurar lógicamente y temporalmente la narración. En cada uno de estos días el narrador irá encontrándose nuevamente con el misterio blanco, en el que los elementos de la casa van cobrando vida, gracias a la espontaneidad de Irene: «Después me senté yo a tocar y me parecía que el piano tenía personalidad y se me prestaba muy amablemente. Todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto» (Hernández 102).

Tras el erróneo e inesperado beso que el narrador da a Irene, al regresar este a su hogar y tratar de recordar las manos de ella nos confiesa que todo lo que se había leído anteriormente corresponde a un sueño, aumentando así la perplejidad que genera este texto al lector. Al final, el narrador retoma la escritura para contar lo que pasó con el misterio blanco: «Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco» (Hernández

104), como vemos no se nos devela cuál era ese misterio, no se nos explica qué era lo que generaba esa epifanía¹³.

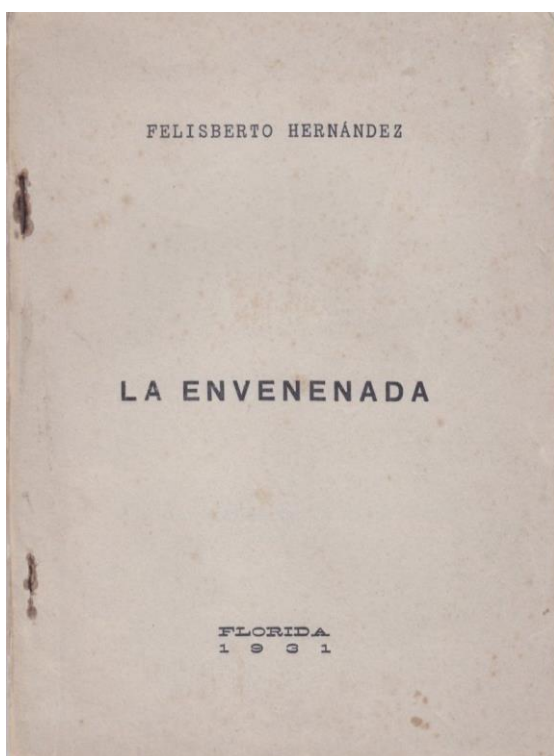
Esta es una constante de toda la escritura de Felisberto Hernández, los textos no concluyen con una explicación, sino que esta —si es que aparece— termina por negarse o resultar falsa para dejar que la historia termine con algún tipo de interrupción. El motivo por el que el autor no revela el misterio parece asomarse en “Drama o comedia en un acto y varios cuadros”, un intento de obra de teatro en el que el tema central es precisamente cómo se crea el misterio entre una pareja:

Lo que más nos interesa de las cosas, es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. Igual que las personas: lo que más nos ilusiona de ellas es lo que nos hacen sugerir. El colorido espiritual que nos dejan, es a base de un poco que nos dicen y otro poco que no nos dicen. Ese misterio que creamos adentro de ellas lo apreciamos mucho porque lo creamos nosotros. Hay personas que nos dicen todo y no nos dejan crear nuestro misterio. Una excepción son las personas muy simples; nos hacen pensar que eso tan simple no son ellas y pasamos toda la vida pensando qué habrá en su interior. Yo soy de las personas que lo dicen todo y no deja crear el misterio. Yo quiero ilusionar a Juana y por eso quiero crear el misterio. (Hernández 108).

En *La envenenada* de 1931 el escritor continúa buscando cómo podría narrar el misterio sin agotarlo y sobre todo, dejando las pistas necesarias para que el lector con lo que va leyendo, deje que el misterio se vaya gestando. En el cuento que lleva el mismo nombre de la publicación, se mezcla la historia un literato sin asunto con la muerte de una mujer. El texto, que posee fechas y horas exactas como si se tratara de un reporte policial, va perdiéndose en un montón de digresiones hasta suspenderlos

¹³ Monteleone ve que la idea del misterio blanco parece reiterarse en “El vestido blanco”, el cual aparece también en *Libro sin tapas* y de nuevo aparece la consumación de un vínculo amoroso cuando ya no está el motivo de la aparición del misterio: «Sin querer me quedé quieto un rato. La cabeza también se me quedó quieta igual que las cosas que había en el ropero, y que un vestido blanco de Marisa que parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas» (Hernández 95). A su vez, el crítico considera que ambos cuentos aluden a la monotonía que el autor estaría viviendo con su primer esposa.

dos temas que parecían ser la vértebra del cuento. La causa del envenenamiento de la mujer queda sin resolverse o al menos no se nos cuenta, rompiendo así la intriga que suele darse en la novela policiaca, en donde diversos elementos construyen una trama secreta que termina por resolverse en algún punto de la narración; es decir, se opta por mantener el misterio oculto pues «el misterio debe ser aquel vacío rodeado por una verdad incognoscible que se narra sin ser revelada. Es decir, se narra porque no se sabe que es: se narra el misterio» (Monteleone 152).



Me interesa también de este texto la forma en la que Felisberto, desde una voz extradiegética, va emitiendo una serie de representaciones de lo que vendría a ser el escritor respecto al misterio y el modo en la que este aborda lo literario. El escritor ante la falta de asunto decide “meterse en la vida”, ve la posibilidad de la escritura en lo cotidiano, en lo que llegan tres hombres a contarle sobre el espectáculo de la envenenada. En el camino,

buscando mantenerse espontáneo en la presencia de los tres hombres, que por cierto sabían que se dedicaba a escribir, el literato «puso su cara hacia el frente, pero no para mirar lo que tenía adelante, sino hacia lo que los literatos habían definido como lo infinito, lo desconocido, etc» (Hernández 130). El narrador aquí lo que formula es que el escritor debe estar en constante interacción con lo que no se sabe y anda rondando en el mundo de todos los días, con el misterio, actitud que Hernández hace ver en todo su *opus*.

Esta actitud de místico, inherente al literato según el narrador, seguirá reiterándose en el texto a medida que el escritor va creando su cuento mientras se dirige a ver el cadáver. Al haber llegado a la orilla en que se encontraba la mujer y acercarse a ella «sintió sobre él todas las miradas y la responsabilidad que otros literatos habían sentido cuando pensaban que en sus manos estaba el destino de la humanidad» (Hernández 132), por lo que la gente creería que el escritor tendría la respuesta o se acercaría mucho más de lo que lo haría un detective al misterio de la muerte. Sin embargo la respuesta fue el silencio, lo que hace que la marea del misterio se acrecente:

Pero el literato tuvo pronto el juicio, el elogio o la solución antes que viniera el juez: seguiría con el silencio: esta nueva solución que era igual a la de antes de ver a la envenenada, le había surgido al recordar como otros literatos habían triunfado con el sencillo procedimiento de insistir: él insistiría en su silencio (Hernández 133).

Tanto el relato que el escritor se proponía realizar atacando la vida como el mismo cuento de “La envenenada” —que termina con un desinterés por el misterio en tanto que no resulte útil—, están basados en la incapacidad y dificultad de la escritura, por lo que parten desde el silencio y lo hacen materia literaria. En esa complicación para narrar es en donde se encuentra el misterio, algo como lo que sucedería en los textos de los que hablé en el anterior capítulo y que en definitiva se transpone al plano de la narración; la imposibilidad de la escritura no es ya el tema sobre que se reflexiona sino el método con el que se aborda la ficción. En “Elsa” se repite la impronta confesional de “La casa de Irene por la forma en la que se divide el texto, pero resalta sobre todo la complicación del narrador para describir a la mujer: «Yo no quiero decir cómo es ella. Si digo que es rubia se imaginarán una mujer rubia, pero no será ella. [...] si digo que se llama Elsa se imaginarán cómo es el nombre Elsa; pero el nombre Elsa de ella es otro nombre Elsa» (Hernández 143).

Para el pianista el modo idóneo en el que se podría hacer coincidir lenguaje y pensamiento para poder expresar al lector el misterio es a través de la metáfora. En “El taxi” se da toda una reflexión sobre la metáfora disfrazada precisamente en el vehículo, pues la metáfora es un vehículo burgués, cómodo, confortable, va a muchos lados; pero antes tenemos que decirle al conductor dónde vamos y concretar el sitio» (Hernández 155), el cual debe ser conducido con astucia. La metáfora tiene la ventaja de que sintetiza el tiempo y despierta recuerdos que descansan en la memoria, esto es, remitir al lector a aspectos de su vida¹⁴, pero también debido a su capacidad de síntesis hace que «el misterio de las sombras se transforma demasiado bruscamente en el misterio de lo fugaz» (Hernández 156), que es lo que los narradores de Hernández suelen evitar, entregándose a la continua y larga dilación. Esta dilación es producto de «una de las ventajas positivas de la metáfora, es que uno puede pensar en cosas que no tienen nada que ver con ella» (Hernández 157), por lo que también las asociaciones del uruguayo siempre generan incomodidad, como mencioné anteriormente. Por otro lado, como ve Zaramella, debido a la cantidad de alusiones, sugerencias, memorias e imágenes que activa, resulta útil para la improvisación¹⁵. A este tema, el cual está vinculado con el conocimiento pianístico del escritor regresaré más adelante.

Una voz ex nihilo tempore

Tierras de la memoria es junto a *Por los tiempos de Clemente Colling*, uno de los textos más extensos de Felisberto Hernández. Si se quisiera decir brevemente de qué

¹⁴ De aquí que en “Filosofía del gánster” el escritor termine pidiéndonos que interrumamos la lectura la mayor cantidad de veces posible para así perdernos en nuestros pensamientos mientras se recorren los espacios que hay entre cada palabra. Desde esta perspectiva el lector vendría a ocupar un lugar fundamental en la creación de sentido del texto al tratar de amalgamar el texto con la vida. El lector es entonces un cómplice, participa en el crimen con el gánster.

¹⁵ «Lo inefable inspira las comparaciones, las metáforas innombrables que podrán permitirle sugerir hasta el infinito» (Prunhuber 125).

va la narración habría que caracterizarla como el intento del narrador por asir el recuerdo; desde el inicio de la narración, el pianista parece ubicar al lector en el lugar en el que inicia la historia, sin embargo, este se encuentra fuera de ese tiempo: «*Tengo ganas de creer* que empecé a conocer la vida a las nueve de la mañana en un vagón de ferrocarril.» (Hernández 237). El deseo y el verbo con que se nos sumerge en el espacio narrativo da cuenta de que en realidad el tiempo de enunciación del relato es el mismo en el que se ejecuta la escritura, al cual el narrador regresa luego de una serie de analepsis que le despierta el paso del ferrocarril por la calle Capurro, uno de los sitios en los que transcurrió su infancia y que vuelve a ver al salir de Montevideo:

Pero si *ahora 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 que salía de Montevideo, acompañado por el Mandolión, no sólo volví a reconocer esa angustia, sino que me di cuenta que la tendría conmigo para toda la vida. (Hernández 268).

Pero el inicio de la historia no solo sirve como referente del punto de enunciación si no que a su vez empieza a caracterizar la voz narrativa, pues ese “tener ganas de creer” da un tinte dubitativo a lo que se nos cuenta. En este sentido *Tierras de la memoria* es un relato del no saber, en el que la memoria se hace inasible en la palabra; para Felisberto no solo falla el lenguaje como herramienta para expresarse sobre lo real, sino que también la memoria es un espacio en el cual el sujeto no puede aprehenderse a sí mismo. Es en ese silencio, en la incapacidad de poder hablar con certeza sobre los recuerdos, es en donde se da paso a la ficción, ya que al fallar tanto la palabra como la memoria, este narrador se esfuerza por dilucidar algo de ese tiempo pasado, perdido: «Ahora pienso que en aquella época *yo viajaba sin recuerdos: más bien los hacía*; y para hacerlos intervenía en las cosas; pero mi acción era escasa comparada con la de mis compañeros; atendía la vida como quien come distraído»

(Hernández 245). El lector no posee pues, ningún garante de autenticidad o veracidad sobre el relato, por lo que el acto de escribir se ubica así en primer plano.

En ese proceso de creación de los recuerdos cohabitan tres tiempos: el tiempo en el que narrador intenta retorna al momento en el que viaja junto al Mandolión rumbo a Buenos Aires; el transcurso mismo del viaje, que es en donde el pianista se dedica a recordar su infancia y finalmente el tiempo de la niñez. Estos tiempos a lo largo de la narración van a estar asociándose continuamente pero en tanto pasado y presente, niñez y adultez remiten a una disonancia intrínseca, lo que complicaría de alguna forma hablar de la estructura de la *nouvelle*; sin embargo, concuerdo con Jorge Monteleone en que es posible hacer cierta reconstrucción del relato a pesar de que este se desvíe y cuente con algunas prolepsis respecto al tiempo de algunas de las memorias evocadas. Adopto pues, la siguiente estructura con algunas modificaciones, la cual será útil en el resto del análisis:

1. Tras el encuentro con Mandolión, sigue el paso del tren por la Calle Capurro, en donde el narrador rememora la casa de las maestras extranjeras a la cual asistió a sus nueve años.
2. Retorno al ambiente del tren para luego replegarse sobre su época con los scouts de Vanguardias de la Patria, en donde aparece la recitadora, la ejecución del piano en Mendoza y el encuentro con la prenda íntima femenina.
3. Nuevamente el narrador habla del estado de cosas del ferrocarril para regresar a los días en Mendoza, especialmente sobre algunos aspectos sobre el líder de los scouts, como el recuerdo de cuando le sacó una de sus muelas.
4. Se habla del cuerpo como otro distinto al narrador, establece una relación entre las cáscaras de banano que los scouts recogían de las calles con las que el Mandolión había dejado bajo su silla para volver al ambiente del viaje.
5. Vuelve luego a los días en que conoció a la recitadora y se habla de una extraña pesadilla que el narrador tuvo en una habitación en Mendoza en la que había un maniquí al cual solo se le veía el busto. Este aspecto es frecuentemente usado para hablar del carácter erótico de la literatura hernandiana.
6. Aparece otra escena con tres puertas que no llevan a ningún lugar, lo que da pie para que el narrador evoque sensaciones de horror. Aquí retorna al viaje del ferrocarril y se da cuenta que el Mandolión se fue a preparar un mate.

7. Es este punto el pianista revela que cuando viajó a Chile llevó con él un par de cuadernos en el que iba apuntando varias experiencias del viaje, el cual revisa en el viaje a Buenos Aires, pues nuevamente lo llevaba con él. «No cuesta imaginar que en esta narración que llega a su fin pero que sin embargo no concluye, todo lo que el lector ha leído pudo haber sido una escritura previamente escrita en ese cuaderno íntimo que el narrador comenzará a leer» (Monteleone 40). El relato finaliza con un episodio de ese mismo cuaderno.

Veo en la intermitente aparición del Mandolión en el proceso de ilación, una de las formas en las que Felisberto hace intervenir el discurso musical en el plano literario. Una buena parte de la narrativa del uruguayo se sirve de algún motivo musical para dar paso a la aparente vida anterior del narrador o de otros personajes y en el caso de *Tierras de la memoria*, esta inmersión es producto de la presencia del Mandolión, cuya carga será negativa en el relato. El pianista advierte que la presencia del Mandolión le incomoda porque no puede entregarse libremente a sus pensamientos. El apodo del músico no es gratuito ya que como instrumento remite al sonido pues ambos términos se encuentran en campos semánticos cercanos, en tanto Mandolión —bandoneón realmente— su ruido irrumpe el silencio necesario para volver al recuerdo: «Cuando el ferrocarril cruzó la calle Capurro, levantó un recuerdo de mi infancia. Pero como en ese momento me habló el Mandolión, el recuerdo se apagó. Al rato sentí la desconformidad de algo que no había cumplido» (Hernández 239).

Aquí el lector se encuentra ahora sumergido en el primer recuerdo que se evoca en la *nouvelle*, el de la época en que el pianista asistía a las clases de las maestras francesas. A pesar de que se está en un nuevo estadio de la narración, se mantiene una evaluación de los sucesos muy similar a la que se hace previamente de manera que aunque ahora estemos en la infancia del pianista, su visión sobre lo narrado no cambia. Felisberto da una breve caracterización de las dos hermanas que le daban

clases, la Menor y la Mayor. Es en la figura de la Mayor en la que de algún modo se condensan silencio, memoria y pensamiento:

Si alguna vez, al entrar en aquella casa yo encontraba en el primer patio a la Mayor, pensaba que un pedazo del fondo de la casa había venido hacia el frente. Si cuando estaba hablando con la Menor llegaba la Mayor y empezaba a bombear su poca voz, yo pensaba en el fondo del pasado de aquella familia. Si la Mayor cruzaba por algún lugar donde había sol, yo sentía que un rincón sombrío de la casa y del pasado, había cruzado sin querer por la luz (Hernández 240).

Interesa de esta cita en primer lugar, que en la descripción se equipara el espacio de la casa en la que vivían las maestras con el espacio de la memoria. Los dos patios del hogar de las hermanas es metáfora del pasado y del presente, espacio que al ser habitado por la Mayor hace de ella a su vez metáfora del recuerdo, razón por lo que se encuentra en el segundo patio y le causa tanta impresión al narrador el encontrársela tan próxima. A su vez, la intervención de la Mayor en el diálogo viene a ser una suerte de susurro, como un recuerdo que es apenas sugerido y lleva a pensar en su familia, es decir, el recuerdo lleva otros pensamientos como ocurre más adelante con la cáscara de banano que arroja el Mandolión bajo el asiento del tren. Finalmente, la serie de metáforas que se condensan en este párrafo concluye con un elemento fundamental en la narrativa del charrúa, a saber, la relevancia de la mirada. La crítica ha hecho notar en ocasiones que en los textos de Hernández la mirada ocupa un lugar capital, vinculada frecuentemente con su labor como pianista de cine mudo, pues esta experiencia parece haber configurado sus mecanismos literarios. Habría que añadir que en este caso, como ocurre con otros relatos, la mirada y la luz se relacionan: cuando la Mayor cruza por la luz del sol el narrador asiste a una suerte de revelación en la que fugazmente el pasado se ilumina. Esta revelación frente al carácter misterioso de la Mayor se refuerza con la descripción de su cuarto con ella adentro, la cual el narrador compara con una cabeza en la que se mueven

pensamientos desconocidos y, que al estar entreabierta «veía pasar algún trapo blanco o un pedazo de hombro desnudo, me acordaba de su boca entreabierta en el instante en que le brillaban los dientes y las gotitas de saliva» (Hernández 241).

Líneas más adelante, de forma muy difusa el narrador empieza a adentrarnos en los recuerdos de su estadía en Mendoza, los cuales ocupan una gran parte de la narración. Me interesa particularmente un pasaje de la historia en el que el pianista toca unos temas para el resto de los boy scouts, porque allí no solo se describe dicho performance, pues en el fondo el autor está hablando de la forma en la que ejecuta la escritura y detalla la estructura misma del relato: el narrador pide al público tres notas al azar de las cuales surge un arpeggio con el cual empieza a jugar y que, a pesar de ser un ejercicio muy ensayado por el pianista, cuando se le complicaba la improvisación el narrador dice que: «Entonces bajaba la marea; hacía acordes lentos: los oyentes esperaban algo; yo también; los acordes lentos me daban tiempo a pensar. Aquellos silencios quedaban, o bien ridículos, o históricos» (Hernández 250). Esta misma morosidad del performance atraviesa toda la pieza narrativa, morosidad que ocasiona que los sucesos del transcurso del viaje se vean nublados por la inserción del recuerdo y que el tren, uno de los espacios fundamentales del relato, parezca apenas ponerse en movimiento.

En esa misma escena, el músico advierte que la improvisación era algo que practicaba desde hacía mucho tiempo y que consistía en un modelo que se repite y que generaba asombro a los oyentes «a través de las distintas maneras en que se presentaba, en las deformaciones que sufría, en el cambio de matices que recibía al cambiar de tonalidad, y los azares a que estaba expuesto en el camino de la improvisación» (Hernández 250). Precisamente en *Tierras de la memoria* existen elementos que se repiten en las dos remembranzas que se cuentan, frecuentemente

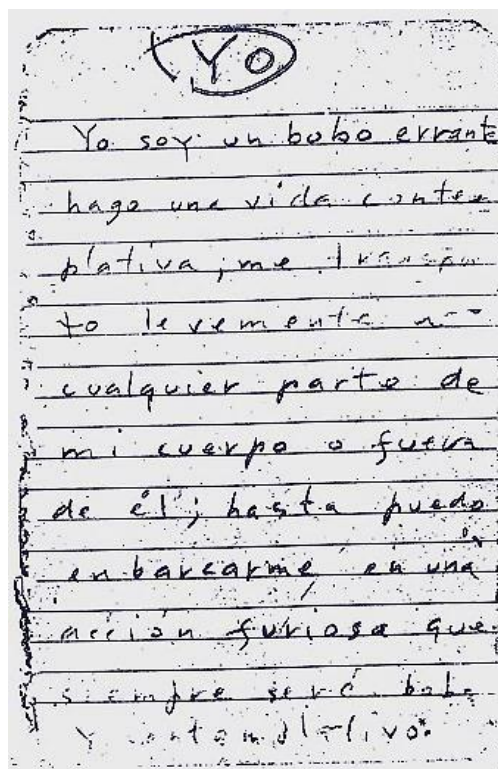
metáforas, ya que «el hombre en el escenario de la memoria es mudo, es la imagen la que habla. El silencio se sabe lenguaje de la memoria en busca de una imagen que sea su voz» (Prunhuber 170). Tales imágenes son por ejemplo, la comparación con elementos sagrados que hace con la Menor y la recitadora: «Cuando los pies le habían traído el cuerpo cerca de mi silla y ella me obligaba a mirarla levantándome la cabeza con un dedo que enganchaba suavemente en mi barbilla, mis ojos la miraban como a una catedral» (Hernández 239); «Yo la miraba como a una diosa y desde muy abajo: entre las pocas palabras que me dijo, algunas eran para pedirme que me sentara, pues ella iba a recitar» (Hernández 251), ambas posiblemente como referencia a lo sexual y en su condición de niño por lo tanto vedado; Felisberto nuevamente se refiere a los pensamientos como seres que habitan su cuerpo, imagen que se repetía en el cuarto de la Mayor: «Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos» (Hernández 253).

De todas estas recurrencias que se dan en la *nouvelle*, la más significativa es con la que finaliza el texto, en la que el narrador nos deja saber que llevaba consigo en ese entonces unos cuadernos en los que, en el trayecto a Chile con el grupo de exploradores, había escrito lo que por esos días había sucedido. En este gesto de volver a sus escritos y leerlos, el narrador nos lleva nuevamente al motivo con el que inició el relato, esa necesidad de asir el recuerdo. Es así como *Tierras de la memoria* se hace una historia concéntrica, como un uróboros tratando de engullir su propia cola y que en el proceso, hace que la escritura termine ubicándose nuevamente en el primer plano de la narración.

Pero el asunto no termina allí. En la acción de reconstruir la memoria se inserta una preocupación que se hace iterativa en las piezas hernandianas, a saber, la

relevancia que tiene para el autor tratar de comprender el Yo y que en algún momento de este trabajo mencioné. Lo que ayuda entonces al autor en la incansable persecución de sí mismo viene a ser la escritura de diarios, específicamente: «uno era chico y contenía el relato escueto y en forma de diario [...], lo había encuadernado con tapas de “un color serio”, *creo* que sepia. El otro cuaderno era grande, íntimo, escrito en días salteados, y lleno de inexplicables tonterías» (Hernández 279).

Corona, en un trabajo muy agudo en el que analiza algunos de los manuscritos de *Tierras de la memoria* y de *Diario del sinvergüenza*, encuentra que algunos fragmentos que en un principio estaban destinados a la *nouvelle* son finalmente incluidos en ese último texto de Felisberto, pues el autor había agregado como encabezado en letra gigantísima el pronombre YO al haber visto la marcada presencia de este aspecto en alguno de los



apartados previos al resultado final del relato, el cual es el tema central de *Diario del Sinvergüenza*. Por otro lado, en esas páginas hay un conjunto de cambios o reiteraciones en el uso del posesivo y el pronombre personal con el fin de «‘acrecentar’ o intensificar las connotaciones de pesadumbre, alienación, o ausencia, a través de elecciones de palabras o giros que revelan tal actitud» (Corona 252).

Teniendo en cuenta lo anterior, añadiría que la filosofía de Vaz Ferreira está implicada en esta autorreflexión, por lo que no puede considerarse adscrita solo a la *Illusio* del autor, sino que es como una planta que echó profundas raíces en la forma

que Felisberto concebía la realidad y en cómo se veía a sí mismo. El rastro de esa angustiosa persecución de sí que Hernández realiza a través de sus textos es manifestado por el recurrente uso de la forma diario a lo largo de varios textos, en los que la sintaxis y la semántica musical contribuyen a que estos narradores atrapen, aunque sea momentáneamente a ese ser siempre en fuga, inasible, del que vagamente se puede decir algo. Es así como *Tierras de la Memoria* termina uniéndose a la serie de esos textos metaliterarios en los que la pregunta por la escritura tiene como trasfondo una pregunta por el Yo.

En la marea del misterio

En 1960 es publicada la última obra de Felisberto mientras se encontraba en vida: *La Casa Inundada*. Incluida en la colección Letras de Hoy de la Editorial Alfa¹⁶ que dirigía Ángel Rama, este nuevo libro está conformado por una serie de nueve cuentos resguardados, a diferencia de las primeras invenciones, por una cubierta dura y acompañados de trabajos fotográficos de alta calidad (Torres 2). A diferencia de los anteriores libros, aquí se hace menos notorio el carácter reflexivo e introspectivo en los cuentos, aunque siguen apareciendo algunos temas recurrentes de la narrativa del uruguayo tales como la memoria y el silencio.

El cuento homónimo con el que el libro abre, consiste en la estadía del narrador en la casa de la señora Margarita, una viuda que había mandado alquilar su casa de acuerdo a un sistema hídrico sevillano en donde, al parecer, había enterrado a su esposo. El narrador es contratado como botero para navegar dentro de la casa junto a su dueña y a medida que se desarrolla la historia, el lector comparte con el narrador la espera que se diga aquello que la mujer tiene para decir. En esa

¹⁶ Alfa fue creada por Benito Milla, español que había llegado a Uruguay en 1951, en el año 1958 en el marco de la Feria del Libro y el Grabado que mencioné en el primer capítulo. Es en el seno de Alfa que Rama empieza a hacer relevante el nombre de Hernández en la época de los sesenta.

espera Felisberto inserta una serie de silencios a lo largo del relato a través de marcas sintagmáticas tanto como paradigmáticas.

Una de las recurrencias de la voz narrativa de FH se deja ver en el momento en que Margarita se dispone a contarle al narrador aquello que desde su recibimiento le había prometido: «Después que ella empezó a hablar, *me pareció que su voz también sonaba dentro de mí como si yo pronunciara sus palabras. Tal vez por eso ahora confundo lo que ella me dijo con lo que yo pensaba*» (Hernández 417; resaltado mío). Hay una tendencia en estos narradores a silenciar la voz de los personajes, de modo que la voz se hace eco, recepción o rechazo de lo que el narrador escucha, motivo por el cual se da sutilmente el salto de una locución intradiegética a una extradiegética, la voz de Margarita está ausente y nos quedamos con lo que el narrador nos dice. De hecho, la historia que se le entrega al lector es filtrada, casi ilegible, ya que Margarita «traslada en narración cómo es que se originó su experiencia ritual con el agua; pero más todavía, existe una nueva *transcripción* de esos hechos, cuando el narrador finalmente literaturiza la historia (Miras 275).

Esa carraspera que hacía Margarita en recorridos anteriores por la avenida de agua, que era como si «arrastrara algo, en la garganta, que no quisiera tragar y que al final era un suspiro ronco» (Hernández 414), funciona como indicio de que hay algo por ser dicho. Con todo, el silencio finaliza cuando la señora le habla al narrador de eso que había prometido contar. Este, creía que por fin sabría de la muerte del esposo de Margarita en Suiza, pero lo que empieza a partir de allí es la historia de la relación entre Margarita y el agua. Aparte del título mismo, ya se habían trazado a lo largo del cuento algunos vínculos entre el agua y el silencio en la composición verbal: «Entonces tuve la idea de que un inmenso jarrón se había ido llenando silenciosamente y ahora *dejaba caer el agua con pequeños ruidos intermitentes* (Hernández

415)—, pero el encuentro con el agua de la señora Margarita es el más significativo ya que termina dando cuenta de por qué inundo aquella casa, es decir uno de los misterios cruciales del relato se revela.

Margarita en su paso por una ciudad italiana descubre que al mirar una fuente cercana al hotel en el que se encontraba, el agua de esta trataba de comunicarle algo. Se empiezan a dar una serie de encuentros entre Margarita y el agua hasta que llega a la conclusión de que dentro de ella hay cierto tipo de agua, por lo que acude al silencio para tratar de encontrarla¹⁷ —«muchas veces tuvo que cerrar los ojos y ponerse los dedos en los oídos para encontrarse con su propia agua» (Hernández)— como para comprenderla

Ella quería que el agua se confundiera con el silencio de sueños tranquilos, o de conversaciones bajas de familias felices (por eso le había dicho a María que estaba sorda y que sólo debía hablarle por teléfono). También quería andar sobre el agua con la lentitud de una nube y llevar en las manos libros, como aves inofensivas. Pero lo que más quería, era comprender el agua (Hernández 427).



El narrador denomina a este vínculo como “la religión del agua”, del cual se desprende una de las últimas escenas del relato: el homenaje al agua. María, la criada de Margarita, había dicho al narrador que este homenaje era un simulacro de velorio que a la señora le gustaba hacer, pero en realidad consistía en un ritual que Margarita hacía para comunicarse con el agua. El escritor es solicitado por Margarita en una de esas noches para que la acompañe en el ritual, de modo que la

¹⁷ «El silencio ‘tiene un decir distinto del decir ordinario’ (un autre dire que le dire ordinaire), pero de todos modos se trata de un decir significativo» (Steiner 84)

acompaña a su habitación, en donde detrás de un cuadro de un chivo blanco —según Miras referencia a la figura del amante (276)— había un pequeño cuarto de donde la señora saca unas budineras con velas cada una. Encendidas y estando en la avenida del agua, activan el sistema de alimentación de la casa inundada y en esto la señora Margarita de brucea a los pies de la cama miraba el espectáculo, imagen que ya se había presentado en el caballo que Margarita se encontró bebiendo del arroyo. Desilusionada al ver todas las budineras naufragar, el narrador da cuenta de la motivación de todo el ritual: «Al dar vuelta en la puerta del zaguán miré hacia atrás y vi a la señora Margarita con los ojos clavados en mí como si yo hubiera sido una budinera más que le diera la esperanza de revelarle algún secreto» (Hernández 426). Con esto se le revela al lector, de forma muy soterrada, que el “homenaje al agua” tiene como trasfondo el deseo de Margarita por conocer el paradero de su esposo. Sin embargo, el relato finaliza abruptamente con la carta en la que Margarita despide al narrador y en la que nuevamente la escritura entra en escena: Si por causalidad a usted se le ocurriera escribir todo lo que le he contado, cuente con mi permiso. Sólo le pido que al final ponga estas palabras: ‘Esta es la historia que Margarita le dedica a José. Esté vivo o esté muerto’ (Hernández 428).

Otro de los relatos que hacen parte de este cuentario y también uso de una locución intimista, es “Manos equivocadas”. En una serie de cartas —práctica que el pianista llevó a cabo reiteradamente cuando se encontraba de gira—, Felisberto se dirige a tres mujeres Irene, Inés y Margarita, nombres que se reiteran en algunos de sus personajes. Además de la ausencia de secuencialidad de las cartas y de la aparente falta de relación entre las mismas que se le envía a cada una de ellas, en este texto Hernández plasma lo que correspondería a su arquetipo de lector desde las primeras líneas y algunos elementos de su poética.

El escritor se dirige a Irene, una mujer imaginaria y cuyo nombre fue tomado al azar, para hacerle saber de su curiosidad por lo desconocido y buscando que en ella se despierte también esa curiosidad. Con todo, el mismo autor sale de la esfera intimista del texto para invitar al lector a participar de esa curiosidad, de forma que esta forma breve de comunicación se literaturiza: «pero antes tengo que decirle que no la comprometeré; lo que le escribo lo podrá leer todo el mundo: no encontrarán otra cosa que curiosidad» (Hernández 442). El charrúa termina en esta primera carta con una solicitud que ya se había repetido en “Filosofía del gánster” y que, a pesar de estar dirigida a Irene, se extiende a todo el lector de la obra hernandiana «pensé que lo que faltaba decir en mi carta se volvía más fácil: pedirle que abandonara algo de los instantes en los que sienta eso que digo hasta el cansancio y con esa vulgar palabra: “desconocido”. ¿Le interesará hacer la historia de estos instantes?» (Hernández 444). Se espera entonces que el lector pause la lectura para perderse en sus devaneos.

En la siguiente carta a Irene Felisberto expone la marcada influencia de Vaz Ferreira en su concepción artística, así como en el objeto de su escritura. Allí el escritor tratando de explicar que a pesar de tener la intención de contarle aquello que piensa y siente, lo que le gustaría encontrar en la vida como en la lectura de la producción de intelectuales son «los momentos que los pensamientos de los hombres inteligentes toman extraños giros y se pierden... y en los momentos de apasionado empecinamiento de los sabios al buscar...» (Hernández 446), ya que estos pretendiendo haber encontrado verdades absolutas no muestran sino una parte de lo que ocurre en el pensamiento y el espíritu. Esta no es sino otra referencia al pensamiento fermentado como lo proponía el filósofo uruguayo, mención que muestra que hay un fuerte vínculo en la narrativa de Hernández entre su *habitus*,

illusio y producción literaria, lo que es indicador de la necesidad de que en los estudios literarios se articulen estas tres dimensiones para tener nuevas perspectivas en los estudios literarios.

Al inicio de este capítulo opté por seguir la división por etapas que se había hecho a la obra de Hernández y considero que como resultado de esta revisión dicha tripartición es bastante considerable, pues habría que hablar no de etapas sino de la gradual concreción de un proyecto estético que desde las primeras publicaciones del autor ya tenía cimentadas sus bases, por lo que la etiqueta de literatura vanguardista o fantástica es insuficiente y errada. Felisberto se sirve de la clave musical y filosófica para ir perfeccionando gradualmente su escritura, de la cual resulta un autor digresivo, que en el recorrido de sus experiencias personales las cuales le sirven como material literario, va encaminando la lectura por sus ramificaciones con el fin de tratar de divisar el misterio del mundo cotidiano. Estos “desvíos” en sus relatos no son gratuitos. Considero que hay una correspondencia entre el *autor modelo* y el *lector modelo* en tanto que el escritor busca que el lector caiga en el mismo estado de sorpresa y comparta con el narrador esa entrada en el misterio, motivo por el cual no se revela el secreto, por que nos quedamos con el silencio, «cada intervalo en la música está cargado de sentido, cada pausa es el silencio de la música» (Steiner 131).

Es de resaltar también la insistencia de Felisberto por crear espacios o escenas en donde aparezca la escritura, elemento que en mis previas lecturas no había estado presente. Esta se manifiesta en el reiterado uso del formato diario o de cartas en el que la reflexión sobre el Yo es rápidamente abandona por otros temas, u otros recuerdos y que como advierte Giraldi

indica en Hernández modalidades de escritura que dependen no tanto del personaje musical sino de una conciencia musical que reside en el narrador. Y esta actitud narrativa

será preponderante en Hernández: la cohesión de la información que da lugar al cuento, aparentemente dislocado, llega a lograrse por los efectos de una conciencia que podríamos llamar musical existente en el narrador. La asociación de ideas, la elección de tiempos, la deixis del yo narrador, tanto como los cortes y puntos suspensivos que delimitan, como silencios, los espacios breves de su escritura, dan una unidad a estas notas aparentemente discordantes o ambiguas del texto hernandiano (Giraldi 138).

Conclusión

...tratarían de explicar que yo era distraído
y tenía mis rarezas, como las tienen los místicos.

Felisberto Hernández.
Tierras de la Memoria.

A lo largo de este trabajo se procuró presentar las distintas intervenciones que realizó Felisberto Hernández en su *trayectoria* literaria tanto en sus apariciones públicas como en su escritura para poder así hacernos a una idea de cuál vendría a ser la *postura literaria* que ejecutó el nacido en el país austral. Considero que la figura del autor podría sintetizarse en una apuesta por el silencio, pero en este silencio habita un misterio que es apenas susurrado por el escritor. Felisberto juega a ser una especie de Harpócrates, quien era considerado el protector de los Misterios Sagrados en la cultura egipcia.

Como vimos, este silencio se inserta de múltiples maneras en su carrera literaria: a pesar de haber contado con un grupo de amigos y contactos, posibilitados fundamentalmente por su labor como pianista, los cuales durante toda su *trayectoria* buscaron hacer que su literatura llegara a un considerable número de lectores, las complicaciones con las que siempre se encontró Felisberto parecían haber condenado su voz al silencio. Sumado al hecho de que fueron numerosas las ocasiones en que sus publicaciones se vieron obstaculizadas y a la dificultad que tenía para escribir con éxito en el circuito social de la literatura —según él por su falta de *capital cultural*— se suma el hecho de que el estado del campo literario uruguayo no fue el propicio para que desplegara su proyecto estético y llegara a consagrarse en vida, pues el criollismo tuvo un gran auge al menos hasta los años cuarenta.

De la revisión del *habitus* y *trayectoria* del oriundo de la ciudad de los vientos, tomé dos hechos biográficos que considero fundamentales para entender la *illusio* del

autor y que además muestran la correspondencia entre ambos conceptos: su temprana entrada al universo musical y su larga amistad con el filósofo Carlos Vaz Ferreira. A Felisberto le sedujo especialmente la imposibilidad del lenguaje para a través de un enunciado acaparar la realidad o el pensamiento, de lo que se desprende una inefabilidad y con ello la necesidad de buscar otra forma de decir. El escritor, en busca de una la manera más apropiada de comunicar lo indecible, razón por la que se interesó también en la taquigrafía, se dedica desde muy temprano en su recorrido literario a escribir textos metaliterarios tratando de definir con los perceptos vazferreiranos su proyecto estético, por lo que «vivió buscando ponerse en situación de misterio, de recibir esas imprecisas comunicaciones con el mundo» (Vitale 29).

«El Dios del Silencio no es solamente aquel que guarda los Misterios iniciáticos sino, por causa del silencio que observa, él mismo se vuelve significativo emblemático del Misterio, es decir, significa el secreto» (Zaramella 157). Felisberto, Harpócrates moderno, se erige también como un misterio para la crítica, por lo que en un principio se inclinó por manifestar en sus textos el carácter autónomo de su obra. Lo que nosotros como lectores o críticos digamos no va a alcanzar a capturar con fidelidad todo lo que Felisberto es, pues siempre existirá la tentación de meter el pico de nuestros embudos, creyendo descubrir el secreto que guarda el autor.

Sumado a lo anterior, la experiencia musical de Felisberto complementa su *illusio*, pues no solo aparece como motivo temático o como elemento que caracterice a sus narradores y personajes, sino que se incluye dentro de su práctica escritural. El pianista transporta algunos elementos técnicos propios de la revolución musical que tuvo lugar a principios del siglo XX, tales como el dodecafonismo y el uso de cadencias suspensivas, con el objeto de generar tensión y expectativa en sus espectadores, en este caso nosotros los lectores. De la música también proviene la

forma en la que Felisberto concebía lo que él era como autor: el pianista pensaba sus cuentos desde el aspecto performativo, razón por la que consideró que sus relatos para ser leídos por él en voz alta, así como un intérprete ejecuta su obra frente al público en la platea. Desde esta perspectiva podría decirse que entonces para Hernández el lector era un agente meramente pasivo en la recepción de su *opus*, pero el silencio y la estupefacción que genera la literatura hernandiana pone en marcha el deseo de comprender, aunque sea un ápice, de la revelación a la que se acaba de asistir.

Finalmente me ocupé del análisis de algunos de los cuentos del uruguayo para ver si su *illusio* se fue transformando o se mantuvo fiel la visión de lo literario que se había expuesto en el capítulo anterior y cómo esta parecía en el *escriptor*. A pesar de que se ha convenido en dividir la *trayectoria* literaria del escritor en etapas, tanto el silencio, la música y el misterio se encuentran rondando sigilosamente alrededor de cada palabra que escribió, por lo que concebirlas separadas es un equívoco. El lector se hace partícipe del misterio que Felisberto ha dilucidado entre las infinitas capas que parecen intermediar entre nosotros y el mundo. Sin embargo es algo apenas sugerido, una pequeña parte de esa revelación.

Es también interesante ver cómo el formato de diario representa para Hernández lo que vendría a ser el cuento. Corona en su análisis de los manuscritos de *Diario del sinvergüenza* encuentra que

Curiosamente, el diario parece relacionarse con el inicio de la escritura, es el germen, en cierta forma: el cuento. La idea 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 (Corona 259).

Sumado a que esta forma breve de comunicación implica sinceridad para consigo mismo en tanto que es un acto de la esfera privada —y que por ende cumpliría con aquella sinceridad vazferreirana que mencioné en el segundo capítulo—, en la persecución de ese Yo, se contemplan las posibilidades estéticas de este tema dando origen a una escisión del yo, a un narrador ficticio que comparte múltiples coincidencias con el yo real, es decir, con Hernández como *persona*. Este vínculo entre el contenido de las obras, la reiterativa *imagen de autor* que cada una de ellas brinda y los actos y sucesos que marcaron la vida de Felisberto es la que permite reconstruir la *postura literaria* del uruguayo y adjudicarle la figura de un nuevo Harpócrates. En cuanto al uso del concepto de *postura literaria*, rescato tres elementos: el hecho de que al buscar enlazar en los estudios literarios el carácter colectivo e individual —práctica que debería ser inherente a la investigación literaria— pueden descubrirse otros aspectos que no son muy tenidos en cuenta e inciden en la recepción que tenga el escritor, como por el ejemplo, el proceso de edición y publicación de las obras. A su vez, encuentro en la inclusión de los discursos de terceros y del autor un elemento importantísimo, no solo porque contribuya a que se establezcan a través de esas consideraciones algunas características del *campo literario* o nos recuerden que existen una cantidad de actores sino porque resalta la empatía como valor que conecta a toda la literatura. Por último, aunque resulte difícil hacerlo regla general para todos los escritores, con el estudio de la *postura literaria* de Hernández no solo logré un análisis de la apuesta que él hizo en el campo literario, sino que esta era en verdad una convicción, su forma de ver la vida y el mundo quedó plasmada en toda su obra: «Por favor, lector, perdóname. Sé que he sido irrespetuoso, irónico, exagerado. Pero merezco un poco

de perdón, porque siempre mojé la punta de la pluma de mi conciencia en la más negra sinceridad» (Hernández 603).

A pesar de haber concluido con el establecimiento de la *postura literaria* de Felisberto la tarea aún no finaliza, pues la realización de esta tesis acrecentó mi interés por la literatura uruguaya: Mario Levrero, Ramiro Sanchiz, Juan Carlos Onetti, Julio Inverso, Fernanda Trías, Armonía Somers, Teresa Porzecanski avivan hoy la misma curiosidad que el pianista seguirá teniendo para mí. En este sentido, me interesaría realizar una suerte de Historia de las posturas literarias en el campo literario del Uruguay del siglo XX y lo que va del XXI, pues veo en la noción de *postura* una forma de reevaluar la forma en la que se ha visitado la historia literaria en general y porque también posibilita la visibilización de autores que por la gestión de su postura no tenga los suficientes lectores que podrían llegar a merecer.

Con todo, la noción de postura cuenta con un problema que limitaría su aplicación y que el mismo Meizoz admite. El trabajo realizado por el suizo ha privilegiado las obras que poseen elementos autobiográficos, de ahí que se tomen como insumos para el desarrollo de las investigaciones entrevistas, testimonios o prefacios; al haber una identificación entre *escriptor*, *autor* y *persona* se hace mucho más plausible el análisis desde esta perspectiva. En el caso de la ficción, la cuestión se hace más compleja ya que existen personajes delegados y «no se puede atribuirles sin discusión la postura del autor pues este, al utilizar contra-personajes, dobles oponentes, etc., se difracta en ellos, como sucede en *Rojo y Negro* de Stendhal» (Meizoz 21). Esta cuestión debe pues, ser respondida antes de pasar al análisis de obras en donde la carga ficcional sea mayor.

Lectora, lector, que baste entonces por ahora este trabajo para leer a Felisberto, quien nuevamente quitará el índice de sus labios para susurrarnos, en la lengua del secreto, el misterio del mundo.

Tabla de Imágenes

1. Felisberto Hernández alrededor de los años 20.
2. Una de las páginas de la autobiografía que Hernández estuvo preparando a lo largo de su vida, en la que incluye la carta laudatoria de Jules Supervielle por *El caballo perdido*.
3. Portada de *El cocodrilo y otros cuentos*, libro que formaba parte de la Biblioteca Uruguay Fundamental y que venía acompañado del número correspondiente de *Capítulo Oriental*.
4. Reproducción de una de las muchas taquigrafías que realizó Felisberto Hernández.
5. Fragmento de “Primavera”, composición que Felisberto realizó en la década de los veinte y que frecuentemente era parte de su repertorio de conciertos.
6. Portada de *La Envenenada* de 1931, publicado como todos los primeros libros del escritor, fuera de la capital.
7. Página de uno de los manuscritos de *Tierras de la Memoria* que el autor finalmente dispuso para hacer parte de *Diario del sinvergüenza*.
8. Felisberto Hernández por la época de 1960.

Bibliografía

Achavál, Horacio. Carta a Felisberto Hernández. 29 de julio de 1963. Carta. “Cartas a Felisberto Hernández. Descripción de Virginia Friedman”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. 10. 2015. 408-410. Impreso.

Amossy, Ruth. “La doble naturaleza de la imagen de autor”. *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Comp. Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014. 67-84. Impreso.

Bourdieu, Pierre. “El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural”. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 2015. 318-416. Impreso.

Cáliz, Jessica. “La transgresión de la narrativa de Felisberto Hernández”. *Del Lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Eds. Miguel Soler y María Navarrete. Roma: Aracne Editrice, 2013. 119-128. Web.

Calvino, Italo. “Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández”. *Crisis*. 18 (1974): 12-13. Web.

Chiara D’Argenio, María. “El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández”. *Revista de Literatura Iberoamericana*. Vol. LXXII. 2006: 395-414. Web.

Corona Martínez, Laura. “La narración digresiva: las imágenes en Felisberto. Una revisión de los procedimientos”. *Cuadernos LIRICO*. 2010: 111-123. Web.

Corona Martinez, Laura. “Beginnings de Felisberto Hernández: Los primeros libros bajo otra perspectiva”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. 10. 2015: 13-43. Impreso.

Corona Martinez, Laura. “Reuniendo el final con el principio: Felisberto Hernández y el diario. ¿Una forma de escritura primigenia?”. *Lo que los archivos cuentan*. 4. 2016: 239-271. Web.

Cortázar, Julio. “Carta en mano propia”. *Felisberto Hernández. Novelas y cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. IX-XIV. Impreso.

Cortázar, Julio. Carta a Ida Vitale. 20 de Sept. *Revista pterodáctilo*. 3. 91-912. Web.

Díaz, José Pedro. *Felisberto Hernández: Vida y Obra*. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2015. Impreso.

Eandi, Héctor. Carta a Felisberto Hernández. 7 de abril de 1944. Carta. "Cartas a Felisberto Hernández. Descripción de Virginia Friedman". *Revista de la Biblioteca Nacional*. 10. 2015. 379-381. Impreso.

Eco, Umberto. "El lector modelo. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*". Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1993. 73-95. Impreso.

Garí Barceló, Bernat. "Útiles y claves para una revisión de la obra de Felisberto Hernández: introducción a un análisis interdisciplinario músico literario de la cuentística y novelística del autor uruguayo". *Del Lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*. Eds. Miguel Soler y María Navarrete. Roma: Aracne Editrice, 2013. 129-136. Web.

Garí Barceló, Bernat, "La atonalidad y lo dodecafónico como estrategias tácitas de la prosa hernandiana". *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*. 10. 2012. 74-83. Web.

Giraldi, Norah. "Las formas breves de Felisberto Hernández y de Juan Carlos Onetti". *America: Cahiers du CRICCAL*. 18. 1997: 133-143. Web.

González de León, María del Carmen. "Por las tierras de la escritura: la escena de Felisberto Hernández (primeros textos)". *Revista de la Biblioteca Nacional*. 10. 2015. 55-70. Impreso.

Hernández, Felisberto. "Autobiografía". Archivo de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Hernández, Felisberto. "Cartas a Jules Supervielle (1945-1955)". *Revista de la Biblioteca Nacional*. 10. 2015. 413-427. Impreso.

Hernández, Felisberto. *Narrativa completa*. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2015. Impreso.

Lameiro, Joaquín (2008). "Lenguaje, abstracción y símbolo en la narrativa de Felisberto Hernández". *Alpha*. 27. 2008: 63-76. Web.

Larre Borges, Ana Inés. "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica". *Revista Biblioteca Nacional*. Abr. 1983: 5-40. Web.

Luisi, Clotilde. Carta a Felisberto Hernández. 15 de abril de 1944. Carta. "Cartas a Felisberto Hernández. Descripción de Virginia Friedman". *Revista de la Biblioteca Nacional*. 10. 2015. 381-382. Impreso.

Maingueneau, Dominique. "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso". *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Comp. Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014. 49-66. Impreso.

Meizoz, Jérôme. "Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor". *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Comp. Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014. 85-96. Impreso.

Meizoz, Jérôme. "Introducción", "¿Qué entendemos por "postura"?", "De regreso al autor". *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*. Trad. Juan Zapata. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015. 1-37. Impreso.

Miras Espantoso, Sebastián. "Aspectos del juego en Felisberto". *Las invenciones lúdico-míticas en la obra de Felisberto Hernández*. Tesis. Universidad de Alicante, 2015. 264-268. Web.

Monteleone, Jorge. "Felisberto o la voluntad. *Revista de la Biblioteca Nacional*. 10. 2015. 151-166. Impreso.

Monteleone, Jorge. "El otro yo del pianista. Estudio crítico". *Felisberto Hernández. Narrativa completa*. Buenos Aires: El cuenco de la plata, 2015. 7-63. Impreso.

Murillo Mora, Andrés. "Meizoz, Jérôme. Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor. Traducción de Juan Zapata. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015, 224 p".. *Lingüística y Literatura*, (71), 188 -192. <https://dx.doi.org/10.17533/udea.lyl.n71a11>

Pau, Antonio. *Felisberto Hernández: El tejido del recuerdo*. Madrid: Trotta, 2005. Impreso.

Premat, Julio (2014). "Pasados, presentes, futuros de la infancia". *Cuadernos LÍRICO*. 11. 2014: 1-16. Web.

Prieto, Julio. *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de la Plata (Macedonio Fernández y Felisberto Hernández)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002. Impreso

Prunhuber, Carol. "Silencio". *Agua, silencio, memoria y Felisberto Hernández*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983. 121-179. Impreso.

Rama, Ángel. "Felisberto Hernández". *Capítulo Oriental*. Oct. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968. Web.

Rocca, Pablo. "Las rupturas del discurso poético (de la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940)". *Historia de la literatura uruguaya contemporánea*. Tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997. 9-60. Impreso.

Rocca, Pablo. "El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950). *Fragmentos*. 19. 2000: 7-28. Web.

Rodríguez Monegal, Emír. "Nadie encendía las lámparas". *Clinamen*. 5. jun. 1948: 51-52. Web.

Rodríguez Monegal, Emír. “Las formas de la memoria” Entr. Roger Mirza. *El Día*. 06 dic. 1985. La Semana: 10. Web.

Rosell, Avenir. “Las taquigrafías de Felisberto”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. 1983: 41-47. Web.

Rubio, Cecilia (2012). “Las im(posibilidades) de lo fantástico y de la ‘inquietante extrañeza’ en Felisberto Hernández y Juan Emar”. *Acta Literaria*. 44. 2012:73-87. Web.

Salsamendi, Asdrúbal. Carta a Felisberto Hernández. septiembre de 1963. Carta. “Cartas a Felisberto Hernández. Descripción de Virginia Friedman”. *Revista de la Biblioteca Nacional*. 10. 2015. 410-411. Impreso.

Steiner, George. “El abandono de la palabra” y “El silencio y el poeta”. *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003: 29-71. Impreso.

Stravinsky, Igor. “De la ejecución”. *Poética Musical*. Trad. Eduardo Grau. Buenos Aires: Emecé Editores, 1952. 145-160. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Poética estructuralista*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Losada, 2004. Impreso.

Torres Torres, Alejandra. *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*. Montevideo: Yaugurú, 2012. Impreso.

Torres Torres, Alejandra. “Semblanza de Colección Letras de Hoy (1960-1963)”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*. 2017. Web. 27 abr. 2018. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/coleccion-letras-de-hoy-1960-1963-semblanza-848973/>

Valcárcel, Eva. “La representación de la fábula surreal. Nadie encendía las lámparas, de Felisberto Hernández”. *El cuento hispanoamericano del siglo XX: Teoría y práctica*. Coruña: Universidad da Coruña. 1997. 357-366. Web.

Vaz Ferreira, Carlos. “Sobre la sinceridad literaria”. *Obras*. Tomo XX. Montevideo; Edición Homenaje a la Cámara de Representantes, 1957. 337-437. Web.

Vaz Ferreira, Carlos. *Fermentario*. *Obras*. Tomo X. Montevideo; Edición Homenaje a la Cámara de Representantes, 1963. Web.

Vitale, Ida. "Felisberto Hernández: la suprema distracción". Entr. Daniel González y Alejandro Toledo. *Aperturas sobre el extrañamiento: entrevistas alrededor de las obras de Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Francisco Tario y Antonio Porchia*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. 14-33. Impreso.

Walker, Carlos. "Pedazos de espacio. Versiones de lo imaginario en Felisberto Hernández". *Actas del segundo coloquio internacional Escrituras del Yo*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina. 2010. Web. 27 abr. 2018. http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/walker_acta.pdf

Zapata, Juan. "Introducción". *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Comp. Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014. 17-30. Impreso.

Zaramella, Enea. "Los alrededores de los silencios hernandianos: una introducción". *Revista Landa*. 3. 2015: 155-188. Web.

Zaramella, Enea. "Felisberteando: notas sobre la improvisación". *Revista de la Biblioteca Nacional*. 2015: 91-113. Impreso.

Zum Felde, Alberto. "Felisberto Hernández y el cuento fantástico". *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa*. Ciudad de México: Editorial Guaranía, 1959. 456-463. Web.