

Múltiples zonas limítrofes, márgenes en contacto se dan cita en la construcción de un proyecto narrativo divergente de la línea dominante. El tránsito por el arte, como es sabido, en Felisberto Hernández tiene su inicio en la música.<sup>1</sup> Las primeras atenciones críticas que merece su producción literaria enfatizan en su desempeño como músico. Analizando la primera recepción de su obra he observado que, en algún caso, con motivo de celebrarse la publicación de un libro suyo, quien pretende comentarlo no hace más que destacar sus dotes musicales. Se desdibuja el escritor en beneficio del músico.<sup>2</sup>

Este es el punto de partida de mi reflexión en esta ocasión: los diversos márgenes en los que se constituye el lugar de enunciación del autor, lugar de ruptura con el modo de producción habitual. Los comentarios que su obra musical merece aportan en el sentido de dar cuenta de una creación en el margen también con respecto al campo de la música; por ejemplo la utilización de procedimientos musicales que se apartan o parodian modelos autóctonos generando un efecto descentrado y absurdo.<sup>3</sup> Ejecutaba obras de Stravinsky, compositor paradigmático de la tendencia de vanguardia en la música universal, en pianos desvencijados y ante una recepción como la que podía encontrar en poblaciones, a veces, desprovistas de los bienes de la modernidad material. Mientras lo hegemónico en lo musical era Eduardo Fabini y su pieza “Campo”, Felisberto Hernández establecía contacto con Carmen Barradas (hermana del pintor), compositora vanguardista y componía la pieza “Negros” en la que adapta el ritmo del candombe al piano, creando los por él llamados “acordes aplastados” (Laborde, 2002, 6-7).

---

<sup>1</sup> En entrevista realizada a Felisberto Hernández en el diario *El Día, Edición de la tarde*, año 1926, en la que el tema es la actividad musical como intérprete y como compositor, el autor emite su opinión sobre estos dos aspectos y también sobre la música como medio de vida, pero no hay mención a su actividad literaria, la cual se había iniciado en 1925 (Volonté, 2002: 99-102).

<sup>2</sup> Es el caso de una nota, sin firma, publicada en *La Razón* titulada “Hernández, joven valor literario” (Benvenuto, 1943), el autor de la misma comienza hablando de la publicación de *Por los tiempos de Clemente Colling* y sin abrir juicio sobre la obra, ni comentarla, se dedica a hacer una extensa cronología de su actividad musical como ejecutante y como compositor.

<sup>3</sup> Transcribo aquí lo que dice respecto de una de sus composiciones: “Borrachos” [...], con su armonización absurda, entre trágica y humorística con su lenta y cargosa inestabilidad, que jamás reposa, y que, después de cantar en un coro que él llama desvergonzado, insiste en un estilo criollo, descentrado de todo eje tonal, que nada tiene de nativista, porque sólo interesa por la deformación que ha sufrido, como expresión del mismo malestar que pesa sobre toda la obra” (Benvenuto, 1943: 27)

Es lugar común en la referencia al escritor que la literatura surgiría como una vocación posterior a la actividad desarrollada en el ámbito de la música. Su práctica literaria es entonces marginal en la vida del propio escritor, quien ha ingresado al territorio de lo artístico por la música y se ha deslizado hacia la literatura, desde un deseo previamente anunciado: “*Yo quiero ser un escritor*” —decía, según Esther de Cáceres (de Cáceres, 1970: 7).<sup>4</sup>

Escribe los primeros libros, entonces, mientras desarrolla su actividad como músico. Esta es su labor artística central, la otra es periférica, aparece más en la esfera de la aspiración y la búsqueda. Por otra parte aquello que fue privilegiado en el plano de la realidad vital, la música, será desplazado hacia la ficción y se convertirá en algo central en la segunda parte de su obra. Será materia de gran parte de sus textos.

En *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) acusa esa situación limítrofe en el método de enseñanza del propio maestro, quien alternaba la ejecución y enseñanza de música con cuentos o anécdotas. Cabe acotar que el autor y Yamandú Rodríguez compartían giras por el interior del país (1932-1933) realizando un espectáculo mixto que consistía en la lectura o recitado de cuentos y poemas con acompañamiento musical (Díaz, 2000: 57). A la vez fue desarrollando otras modalidades de la oralidad junto a la actividad musical llamadas por él mismo “conciertos-charla”.<sup>5</sup>

Norah Giraldi trasmite su experiencia personal cuando, siendo alumna de piano del autor en sus últimos años de vida, asistía a ese interactuar de la música y la palabra (Giraldi: 1975, 39).

Otra zona limítrofe la constituye el vínculo con la filosofía a través de Carlos Vaz Ferreira, en tanto que allí se produce otro borde de contacto. De esta manera la obra literaria será creación-reflexión sobre su lugar de enunciación, siempre movedizo e inasible en toda su complejidad, como reza en el prólogo al texto “Buenos días [viaje a Farmi]”: “*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 para su arte temas filosóficos*” (Hernández: 1981, 190).

---

<sup>4</sup> En su afán de persuadir al público al que van dirigidos, ha de componer un discurso poco literario, reñido con la solemnidad de las academias, atento al habla de todos los días, a veces defectuoso, en el que las frases parecieran haber sido escritas para ser proferidas en voz alta (Morillas, 1985: 260).

<sup>5</sup> José Pedro Díaz analiza este fenómeno bajo el título “El tránsito hacia la escritura. Pulsiones de la vocación: la búsqueda de la palabra” (Díaz: 2000, 57).

El autor reconoce en forma reiterada la incidencia del filósofo en su pensamiento y lo expresa en una conferencia pronunciada en el Instituto Normal Superior: “Algunas maneras de pensar la realidad”.<sup>6</sup> También la cuestión ha sido abordada por la crítica.<sup>7</sup>

En la década del treinta, en el terreno filosófico, se desarrolla en el Uruguay una filosofía de la experiencia que recibe las corrientes filosóficas contemporáneas pero no adhiere exclusivamente a una escuela (Ardao, 1956. 175). Esta actitud en el área del pensamiento filosófico se opone al imaginario homogeneizante e integrador que según Gerardo Caetano se configura en las primeras tres décadas del siglo XX de cara a las políticas reformistas y el auge que el país vivía a raíz de la coyuntura internacional. (Achugar-Caetano, 1993: 86)

Vaz Ferreira desde su prédica pública, principalmente oral, en la Cátedra de Conferencias de la Universidad de la República, inaugura en el país un espacio de reflexión sobre temas filosóficos, arraigados en la realidad cotidiana y en los diferentes aspectos de la experiencia vital. Construye un espacio para el pensamiento opuesto al dogmatismo. El filósofo constituye un fenómeno inusual como intelectual de la época, actúa y emite sus opiniones desde lo instituido: la Universidad, la Cátedra, la Escuela, aquellos lugares que tienden a perpetuar los valores establecidos o a cambiarlos, muy lentamente, por otros que se establezcan como tales. Sin embargo predica lo contrario: un pensamiento opuesto a todo sistema. Tal vez por eso su pensamiento no fue central, no parece darse la mano con el imaginario dominante, no fue tan hegemónico.<sup>8</sup> Sin embargo tanto desde sus clases como desde la Cátedra de Conferencias y desde las tertulias en la quinta de Atahualpa, difunde su pensamiento vinculando diferentes áreas del saber y de la experiencia humana. Reflexionó sobre múltiples temas, puso en contacto lo aparentemente diverso.

---

<sup>6</sup> El texto se publica íntegro con presentación de Pablo Rocca en la revista *Nueva Crítica*, Montevideo, Año II, Nº 8, pp. 17-27, mayo-junio, 1987.

<sup>7</sup> Señalo algunos: Lucio Sessa: “Felisberto Hernández y las filosofías”, en *Río de la Plata, 19, Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, pp. 189-202.

Juan Luis Romero Luque: “La presencia de Carlos Vaz Ferreira en la ficción de Felisberto Hernández en *Río de la Plata, 19, Homenaje a Felisberto Hernández*, pp. 203-207.

Hebert Benítez Pezzolano, “Felisberto Hernández y Carlos Vaz Ferreira: las trazas de un origen”, en: *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo, Linardi y Risso, 2000, pp. 77-96.

Ana Inés Larre Borges: “Felisberto Hernández, una conciencia filosófica”, en *Revista de la Biblioteca Nacional.*, Montevideo, 1983, pp. 5-36.

<sup>8</sup> “Vaz Ferreira ejercía por entonces, tanto desde su casa como desde el Paraninfo de la Universidad –donde dictaba sus conferencias ante una audiencia por lo general pequeña– un influjo no muy ostensible pero sí muy penetrante y enérgico, que irradiaba aún al través de sus discípulos” (Díaz, 1986: 13).

Tanto el escritor como el filósofo se apartaron de modelos creando un espacio desde una situación marginal —dice Ana Inés Larre Borges quien sintetiza el punto de unión entre el filósofo y el escritor en una circunstancia de aislamiento cultural— liberándose cada uno en su área del peso de la tradición (Larre Borges, 1983: 7).

Felisberto provenía de un sector de clase media baja y poseía como único puente con la cultura central su incursión en la música académica a través de sus largos años de estudio. Sus intereses literarios son limitados, su real contacto con la literatura clásica o contemporánea es escaso (Medeiros, 1982: 13). La necesidad de vivir de su arte, de su música, volcándola en un medio vulgar, genera un conflicto que se resuelve en deformación, caricatura y humor, pero que brinda un contacto con la realidad concreta, no la del país ensoñado e imaginado sino el que vive en los seres comunes, en sus acciones y reacciones, que de tan reales parecen fantásticos o fantasmagóricos (Rama, 1960: 22). El choque entre el ideal: el arte, la alta cultura, la que se jerarquiza y a la que se aspira y la realidad concreta —ignorada o desmentida por la anterior— requiere de una diversa respuesta literaria.

En relación al libro como objeto y su puesta en circulación se advierten nuevos márgenes. Los libros de su primera época, *Fulano de Tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931), acusan desde el formato, el material y los lugares de publicación algunos sentidos a tener en cuenta en el proceso de construcción de un proyecto narrativo particular.<sup>9</sup>

El primer libro es diminuto, mide diez y medio por ocho centímetros, los tres siguientes exceden esa dimensión, son de dieciséis por doce centímetros pero también pequeños, sus hojas están engrapadas y carecen de tapa. Si bien la dimensión de los tres libros siguientes al primero se acerca algo más al formato estandar, sigue siendo el modesto tamaño determinado por el recorte de papel de imprenta; se entiende como necesidad de abaratamiento de los costos. Por otra parte, estos volúmenes no superan las cincuenta páginas, el primero tiene impresas sólo las páginas impares, de las cuarenta y

---

<sup>9</sup> José Pedro Díaz, el crítico que más se abocó no sólo al estudio, sino a la organización de su obra para ser publicada, la agrupa en cinco conjuntos: 1) *Los libros sin tapas* (1925-1931), Tres de ellos son publicados en el interior: *Libro sin tapas* en Rocha, *La cara de Ana* en Mercedes y *La envenenada en Florida*. 2) *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* (1942-1943) y *Tierras de la memoria* (en este caso toma en cuenta la fecha de producción, cercana a las anteriores y no su publicación póstuma en 1965), 3) *Nadie encendía las lámparas* (1947), conjunto de relatos breves, 4) “Las Hortensias”, “El cocodrilo”, “La casa inundada” (1947-1964) y 5) “Diario de un sinvergüenza”, texto póstumo e inconcluso. (Díaz, 2000: 162,164).

ocho totales. Este hecho aislado puede considerarse un gesto vanguardista como lo califica Gustavo Lespada, “*carencia de lo que serían traje y corbata de libro*” (Lespada, 2006: 77). Pero los gestos dicen también en función de los contextos que hacen posibles que los libros lleguen o no a sus lectores (Said, 2004:16).

El paupérrimo gesto minimalista además de una visible iconoclasia metaforiza, a mi entender, la soterrada y concreta realidad de un país, cuyas vías de circulación de los bienes culturales estaban atascadas. En este sentido la forma en que el libro llegaba al público tiene que formar parte de los elementos a tener en cuenta. En la época de esas primeras publicaciones y hasta los años sesenta las editoriales eran casi inexistentes, los autores publicaban sus textos en revistas, en ediciones de autor o en Buenos Aires.<sup>10</sup> Dos revistas de las que vehiculizaron la actividad cultural de los primeros años del siglo XX sobrevivieron hasta el año 1931 y su existencia coincide exactamente con la publicación de los primeros trabajos de Felisberto: *La Cruz del Sur* (1924-1931) y *La Pluma* (1927-1931). Sólo la primera de estas revistas publica un cuento del autor, “Genealogía” (1926), lo cual demuestra el escaso contacto que tenía con los medios habituales de difusión. Los costos de publicación eran onerosos, a raíz de que un insumo fundamental, el papel, por esa época alcanzaba costos elevadísimos.<sup>11</sup> El primer libro de Felisberto se publica gracias a un amigo de la adolescencia, José Rodríguez Riet, dueño de una librería de Montevideo.

En relación al aspecto material de la publicación considero que hubo incidencia de su particular situación de vida, su itinerante y precario modo de ganarse la vida a través de su “arte”, la música, las dificultades inherentes a la edición de libros y su aislamiento cultural, que entiendo también como automarginación, en el sentido de ubicación voluntaria en ese lugar.

Si bien no se puede aseverar la existencia de un plan de publicación, consciente y explícito, tampoco se puede negar ese primer proyecto editorial marginal en acto y por fuera de un orden que estaba dado por relaciones de amistad y afinidades personales.

---

<sup>10</sup> Con respecto a la actividad editorial de esta época me remito al trabajo de Pablo Rocca “Las ediciones populares de Claudio García (Un proyecto cultural y su época, 1900-1945), en *Anuario del Centro de Estudios Gallegos*, Montevideo, Universidad de la República/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/ Centro de Estudios Gallegos, 2005, 87-108.

<sup>11</sup> Esa advertencia realizaba Claudio García en el año 1920 como responsable de La Bolsa de Los Libros (Rocca: 2005, 11).

Hay, según creo, otras condicionantes: el Uruguay en el primer cuarto de siglo acusó recibo de la vanguardia pero su efecto no fue demoledor de patrones dominantes, especialmente en los modos de representación de la realidad en la narrativa.

Si los ecos de la vanguardia europea parecieron diluirse fue en parte porque el impulso nacionalista modernizador requería otro tipo de literatura que lo sostuviera. Si bien existieron manifestaciones de la misma en poesía, en la narrativa lo hegemónico siguió el cauce de sesgo criollista, en su versión nativista, revitalizada estéticamente en el plano del lenguaje (Rocca, 2002: 9) pero acompasándose con la literatura latinoamericana que buscaba afirmar identidades y marcar distingos como forma de construirse en entidad diferente a los centros culturales dominantes.

Alberto Zum Felde, en ocasión de la publicación de *Nadie encendía las lámparas*, realiza una extensa reflexión vinculando la obra de Felisberto al surrealismo y las técnicas de la nueva narrativa europea, augurándole poco éxito de público, fundamentando que las situaciones de Europa y América son diferentes porque mientras Europa está condicionada por la historia, América lo está por geografía (Zum Felde, 1948, 252).

Interesa entonces ver la constitución del escritor desde un lugar marginal en relación a las prácticas literarias. Nada tienen que ver las producciones de Felisberto Hernández con la tendencia dominante y consagrada en la narrativa. Los primeros textos publicados no constituyen “libros”, propiamente dichos. Son textos fragmentarios, indefinidos desde el punto de vista del género y, fundamentalmente, inacabados. El epígrafe: “*Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él*”, es una expresión de corte vanguardista y la dedicatoria a Carlos Vaz Ferreira contacta con la concepción del filósofo sobre el “libro futuro”, un libro escrito por él estaría lleno de huecos de intersticios, de blancos, un libro inacabado (Vaz Ferreira, 1979: 86-87).

Los títulos de los primeros textos hacen gala de la no constitución de dos elementos que hacen al libro: en el primero, *Fulano de Tal*, el autor se diluye en la despersonalización que convoca la metáfora y en el segundo, *Libro sin tapas*, el carácter inconcluso establece contacto con la concepción de Vaz Ferreira respecto a la necesidad de escribir libros de pensamientos en proceso. Felisberto se afilia con su gesto estético a la idea del filósofo, en el sentido de la dificultad para aprehender en forma total la complejidad de lo real.

El contenido de los libros mencionados es muy breve pero incluyen, en comparación, extensos prólogos.<sup>12</sup> Los mismos van edificando figuradamente, con elementos tomados del mundo físico o del abstracto, pautas de disociación y disentimiento con lo establecido, al mismo tiempo que establecen un afuera que obliga, genera pautas, regula y esquematiza. Al relacionar este tipo de producción con el contexto de la vanguardia coincido con la afirmación de Pablo Rocca de que esa ruptura constituye “*una osadía que seguramente no hubiera sido comprendida en el Montevideo en que emergieron estas páginas*” (Rocca, 2000: 83)

Esos textos no parecen regirse por una lógica preestablecida sino –como dice el filósofo– “*por ideas a tener en cuenta*”. (Vaz Ferreira, 1979: 78). El correlato del pensamiento vazferreiriano sobre la oralidad como vehículo ideal del buen pensar está en “He decidido leer un cuento mío”:

Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias (Hernández, 1983: 214).

Se trata de pensar la obra desde esta concepción inaugural del autor que privilegia el proceso de creación sobre el resultado. Corresponde a otro concepto filosófico vinculado con la psicología y defendido por Vaz Ferreira, tal es lo nombrado como *psiqueo* y cuyo significado se asoma en esta frase: “*De nuestros pensamientos, sólo unos pocos podrán eventualmente recibir una forma definitiva*” (Vaz Ferreira, 1963: 17). Justamente, lo fermental, lo que lleva a producir algo nuevo verdaderamente está en el proceso anterior a la formación cabal de ese pensamiento.

Se ha observado antes cómo la relación con la música primero, y con la filosofía después son los soportes culturales que van conformando la personalidad autodidacta de Felisberto. A mediados de la década del treinta se vincula con asociaciones artísticas y

---

<sup>12</sup> “En este punto hay una estrecha relación con otro vanguardista: el argentino Macedonio Fernández, cuya obra está construida en base a prólogos y por lo tanto al establecimiento de la discontinuidad y lo inconcluso. Estaría en la línea que estudia Mónica Bueno: “*Hay una impronta reconstructiva que obliga a desunir los fragmentos de un discurso. Se desarma no sólo la idea de aprehender la totalidad sino también la concatenación de lenguajes en su aparente lógica de sentido. Macedonio desestabiliza la homogeneidad de los discursos que representan los modelos de comprensión del universo y del hombre y contrapone una suerte de animismo que parece apuntar a otras cosmovisiones*” (Bueno, 2001: 274,275)

con otras personalidades.<sup>13</sup> Importa destacar el conocimiento que tiene de Joaquín Torres García, quien había llegado en el año 1934 al Uruguay, fundado la Asociación de Arte Constructivo y posteriormente el Taller Torres García, importantísimo centro de circulación de artistas e intelectuales atraídos por la eminente figura del creador de una escuela artística innovadora.

Arribamos a otra orilla donde se tocan las distintas disciplinas y manifestaciones del saber. En Joaquín Torres García, además de la producción de un estilo en las artes visuales hay una preocupación filosófica y una preocupación literaria. Por un lado escribe una novela muy especial, rara y limítrofe<sup>14</sup> y comparte con Juan Carlos Onetti la preocupación por el anquilosamiento de la literatura uruguaya y sobre todo por la ausencia de una literatura ciudadana.<sup>15</sup> Por otra parte, el maestro asistió como Felisberto a las conferencias dictadas a fines del año 1935 por el psicólogo polaco Waclaw Radecki quien posteriormente dirigió el Centro de Estudios Psicológicos y participó de las tertulias en la casa del matrimonio Cáceres, admiradores del arte Constructivo iniciado por el pintor (Penco, 2002: 10-11).

Vaz Ferreira, Torres García, y también Alfredo Cáceres, en sus respectivos momentos, y desde áreas y concepciones diferentes son productores de un pensamiento nuevo, movilizador de la siesta literaria, que no pudo ser sacudida por el leve embate vanguardista de las primeras décadas del siglo. El tránsito por la experiencia entre disciplinas realizado por el escritor quizás fuera una opción que se acompasaba con su personalidad creadora.

---

<sup>13</sup> Casa del Estudiante y la escritora Mercedes Pinto; el Ateneo donde en 1935 recibe un homenaje de Esther de Cáceres, Zum Felde y Torres García (Giraldi, 1975: 58).

<sup>14</sup> Me refiero a *La ciudad sin nombre*, fechada en 1941, manuscrito en particular letra script y con ilustraciones propias del estilo creado por el artista que intervienen la escritura para constituir el sentido. De este texto tomo un fragmento de la Advertencia que figura en la página inicial, porque me parece ilustrativo del espíritu que inunda cierta parte del campo intelectual del Montevideo de aquel entonces: “*La ciudad sin nombre* es una pura ficción. Los personajes que intervienen, simples muñecos sin realidad humana, sólo sirven para materializar el drama que se juega en el mundo actual, entre los valores ideales del espíritu, universales y eternos, y los intereses materiales, individuales o colectivos, en lo histórico” (Torres García, 1941).

<sup>15</sup> En la recientemente publicada correspondencia de Juan Carlos Onetti al artista y crítico de arte Julio E. Payró se advierte una conversación a través del tiempo con Joaquín Torres García cuyo tema es la literatura. Extraigo algunos fragmentos de distintas partes de la correspondencia: “*Ayer me llamó Torres para que escuchara una conferencia suya sobre la necesidad de no seguir imitando a Europa y hacernos nuestra culturita con total independencia...; pero me está dando náuseas el escribir “bien”, pienso en alguna manera, otra, más despreocupada, más directa, semilunfarda, si me apuran.*” [...] “*Sigo yendo a lo de Torres. Está entusiasmado con el americanismo, pero, claro está, siempre que éste sea como debe ser: abstracto, constructivista y cósmico*” (Onetti: 2009, 68-70).

En 1942 Felisberto da a conocer “*Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), la obra aborda propiamente el tema de lo limítrofe y marginal. En primer lugar, desde el párrafo que rompe con la actitud del narrador omnisciente tradicional:

Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la existencia de ellas es, fatalmente oscura: y esa debe ser una de sus cualidades.

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro. (Hernández, 1981: 23).

En segundo lugar, el personaje de Clemente Colling, su forma de vida, la ceguera que lo mantiene fuera de una parte del mundo y sumido a la vez en otro, habilita la inserción en la novela del tema centro-margen, trae el ingreso de la ciudad capital en la literatura de Felisberto, pero desde una zona intermedia, ambivalente entre la fijación en un pasado idealizado y la alteración de un presente disminuido, ciudad de la grandeza y a la vez de la miseria (Giraldi, 1998: 86). El personaje Clemente Colling desde su marginalidad múltiple es el maestro que alberga el “misterio”, verdadero motivo de desvelo del escritor emergente.

*El caballo perdido* (1943) trae el encuentro y la afirmación de un nuevo tema, los mecanismos internos propios del proceso de creación, aquello que se rescata de las profundidades del yo, y que se intenta convertir en hecho artístico. Se establece como articulación entre asunto de la memoria y la construcción de una estética sin precedentes en la literatura uruguaya, un estilo personal y la elaboración de un proyecto narrativo que, si bien había comenzado titubeante, había dejado en claro la voluntad de diferenciarse. Constituirá la consolidación de un carril, una vía sobre la que discurrirá una escritura que subvierte el orden, atenta contra lo establecido y se instala en otro margen: la exhibición del mecanismo por el cual se procesa la obra de arte, la desilusión, el desencantamiento con respecto al yo creador omnipotente que sostiene los hilos de su obra.

*Nadie encendía las lámparas* (1947) reúne todos los elementos planteados anteriormente en relación a los temas: la peripecia del artista-narrador-músico, la constitución del narrador y del relato, la no consolidación del hecho artístico por desvío, desajuste, enajenación de las partes esenciales y constitutivas del fenómeno: emisión-recepción. Se exhibe el lugar del artista y el mundo en el que vive, y del que debe vivir.

De él debe recibir aprobación o indiferencia. Esto último parece la nota predominante. La mirada intensificada –en el sentido de intento de captación de la totalidad de un fenómeno en un mismo acto de percepción– fragmenta la realidad, descomponiéndola en múltiples astillas especulares, destruyendo toda posible conclusión esperanzadora acerca del arte como factor para el encuentro y la elevación humana.

Al emerger el país de una dictadura, el período *terrorista* (1933-1938) (Nahum, 2007: 23), la cultura que parece despertarse de un sueño aletargado, comienza a renovarse a partir de un impulso crítico (en el año 1939 Carlos Quijano funda el semanario *Marcha*), tanto de sesgo estético como sociológico. La ubicación de la obra de Felisberto Hernández, la etapa central (1942-1947) en un margen inestable, en el medio, entre el fin de una época y el comienzo de otra, colaboró a su invisibilización en tanto escritor que inauguraba una nueva literatura.

Desde una construcción estética que hace estallar todo criterio canónico acerca de la representación de lo real y, sin negarla, bucea en los meandros de una realidad que se escabulle a la mirada común, se va configurando un universo narrativo autónomo. Se rige por la invención de nuevos procedimientos literarios a fin de abordar una realidad concebida como compleja e inasible.

La creación surge en esa otra marginalidad que da la idea de desposesión de las herramientas necesarias para entrar en la institución literatura. Sin un fuerte bagaje de lecturas, por tanto sin influencias literarias, se acercó más hacia la filosofía (también desde el margen), no recibió el peso de la tradición ni el influjo de las nuevas corrientes literarias de la narrativa universal. No hay ningún elemento de su vida ni de su obra que haga pensar en eso. No participó de los cenáculos o tertulias donde se discutían o se renovaban las querellas entre antiguos y modernos. No participó de los grupos o sectores que veían la literatura como una forma de denuncia de la precaria forma de vida de los más vastos sectores de la sociedad, el pobre, el iletrado, el campesino.

Dice Felisberto en carta a Paulina Medeiros, “*te diré que no estudié filosofía en la Universidad sino frente a la Universidad. En este café.* [...] (Medeiros, 1982: 44).

Cuando se dice que alguien fue un autodidacta, como en el caso de Felisberto, ya se está hablando de un margen con respecto a lo institucional y de una elección de los saberes que se quieren incorporar, de una forma más o menos consciente o intuitiva. No ingresó al nivel secundario de la enseñanza por haber sido aplazado en el examen de

ingreso. Hubo un camino de influencias elegido, que tuvo que ver con una búsqueda personal, por eso asistía al café Sportman donde se reunían estudiantes y profesores a la salida de la Universidad y del Instituto Vázquez Acevedo. Allí practicaba su taquigrafía mientras se desarrollaban charlas intelectuales, por eso asistía a las veladas en la quinta de Vaz Ferreira, a quien fue presentado por su primer maestro José Pedro Bellan (1889-1930), su maestro de escuela, su precursor literario, y el primero con quien pudo fusionar las dos tendencias artísticas que desarrollaría en su vida, la música y la literatura.<sup>16</sup>

Otros miembros del círculo que lo apoyaba eran –como ya se ha dicho– el Doctor Alfredo Cáceres y su esposa y poeta Esther (de Cáceres, 1970). Allí tenemos otra zona de contacto, la literatura y la psicología. Esta disciplina recién nacida en el Uruguay, aún no desprendida de la tutoría de la medicina, se hacía presente en las charlas del médico a partir de las observaciones en el hospital Vilardebó y el hospital Pereira Rossell, de las que muchas veces el autor participó. Esto denuncia otra zona limítrofe: las zonas oscuras del psiquismo y la locura como un foco de atracción hacia ese misterio que también margina del mundo de los cuerdos. Es otro abrevadero que se suma al ya imponente bagaje contenido en la personalidad intelectual de Carlos Vaz Ferreira, quien también lo había acercado a esta disciplina, incluida también en la filosofía.

Los dos extremos del circuito en el que está inmersa la obra artística están contemplados tanto en la vida como en la obra, como algo a construirse y que el medio no favorece, por el contrario, se sugiere como adverso.

Desde la perspectiva actual, y desde una nueva concepción estética, se admite y valora la literatura que como manifestación artística exprese un juego de escape respecto a la norma. En todas las épocas ha ocurrido que hay un arte obediente que cumple la preceptiva o en el cual el grado de alteración respecto a lo establecido está aceptado por el horizonte de expectativas del receptor, apoyado –sin duda– en la institución arte, pero también puede ocurrir que una obra irrumpa como una explosión desatada por una fuerza no esperada y por tanto no codificada. (Deleuze, 1977, 9).

He analizado hasta aquí diferentes modos del escritor de estar en un margen, al no ocupar un lugar central en lo que respecta a la cultura uruguaya de su época y a la

---

<sup>16</sup> La relación con Bellan seguirá más allá de su magisterio institucional inicial. Ejecutará la música de Grieg para acompañar la pieza *Blancanieve* estrenada en 1928, dos años antes de la muerte del maestro, (Díaz: 2000, 25)

literatura considerada como una de las manifestaciones de la misma, mucho más aún en la medida en que la producción escrita y su difusión formaba parte esencial de un proyecto cultural estatal en vías de consolidación de sus valores dominantes (Rocca: 2005, 8).

La búsqueda del reconocimiento en el exterior, quizá como intuición, implicaba también salirse del proyecto de una literatura nacional, y del camino habitual que hace el autor latinoamericano y uruguayo, hasta el presente, ser conocido y reconocido en su aldea por el poder mágico de la identificación. Una escritura y un escritor atravesados por la idea de carencia material e intelectual no encontraron lugar en un imaginario autocomplaciente y negador al principio, y crítico después. Este último lo habilita en la década del 60, poco antes de su muerte.<sup>17</sup>

Es cierto que antes del Coloquio de Poitiers (Sicard: 1977) –primer abordaje de la obra total del escritor desarrollado en Francia entre 1973 y 1974– ya forma parte del canon de la literatura nacional, el año 1960 es de éxito editorial y reconocimiento de la crítica con *La casa inundada*, pero de marcha lenta ha sido la instalación de su obra en el Uruguay y también su lectura fuera de los círculos académicos y medianamente letrados. Pesó sobre él la marca de atipicidad que pudo haberlo escamoteado, pero valga una idea a tener en cuenta: cuán semejante es este diferente.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> En varias oportunidades en este trabajo utilizaré este término que algunos estudios críticos utilizan para dar cuenta de un rasgo de la escritura felisbertiana. El concepto de que la escritura parte de un “yo” carente es registrada, entre otros, por Enrique Pezzoni (Pezzone, 1982), Jorge Panesi (Panesi, 1993) y Gustavo Lespada en su tesis de doctorado inédita, *Escritura de la carencia: El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández. (Mecanismos formales de una escritura divergente en el contexto de la Vanguardia Histórica)*, toma el tema como núcleo central de su trabajo al entender que en esta narrativa que se produce a partir de esta condición, la falta se transforma en algo fecundo.

<sup>18</sup> La calificación de dislocado o de lugar del desprecio o del no valor es producida por otros y no por un sujeto de la enunciación aun cuando termine por asumirla con o sin orgullo, sumisa o insumisamente (Achugar, 2004: 16).

## Bibliografía

### Obra del autor \*

Hernández, Felisberto. “Algunas maneras de pensar la realidad”. Presentación de Pablo Rocca en: *Revista Nueva Crítica*, Año II, N° 8, mayo-junio, 1987 (pp.17-27).

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Montevideo, Arca/Calicanto, 1981 [*Por los tiempos de Clemente Colling, Fulano de tal, Libro sin tapas, La cara de Ana, La envenenada, “Buenos días [Viaje a Farmi]”*]

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Montevideo, Arca/Calicanto, 1982. [*El caballo perdido, Nadie encendía las lámparas*]

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Montevideo, Arca-,1983 [“Sobre literatura”]

\* Textos utilizados para este trabajo

### Teoría, historia y crítica (citada)

Achugar, Hugo y Gerardo Caetano. *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo, Trilce, 1993.

\_\_\_\_\_. *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo, Trilce, 2004.

Ardao, Arturo. *La filosofía en el Uruguay del siglo XX*. México, FCE, 1956.

Benvenuto, Carlos. “Felisberto Hernández, algunos datos biográficos”, Montevideo, Boletín Informativo de AGADU, Año IV, N° 18, enero-julio, 1943, 26-27.

Benítez Benítez Pezzolano. “Felisberto Hernández y Carlos Vaz Ferreira: las trazas de un origen” en *Interpretación y eclipse*. Montevideo, Linardi y Risso, 2000.

Bueno, Mónica. “Macedonio Fernández: un escritor de fin de siglo (genealogía de un vanguardista)”, en *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. María Celia Vázquez, Sergio Pastormerlo, comp. Buenos Aires, Eudeba, 2001.

De Cáceres, Esther. “Testimonio sobre Felisberto Hernández” en *Felisberto Hernández. Notas críticas*. Montevideo, Cuadernos de Literatura, Fundación de Cultura Universitaria, 1970, 5, 13.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. Valencia, Pre-textos, 1977. [1976]

Díaz, José Pedro. “Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia” en: *Tierras de la memoria* de Felisberto Hernández, Montevideo, Arca, 1965.

\_\_\_\_\_. *El espectáculo imaginario. Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. ¿Una propuesta generacional?* Montevideo, Arca, 1986.

\_\_\_\_\_. *Felisberto Hernández. Su vida y su obra.* Montevideo, Planeta, 2000.

Giraldi de Dei Cas, Norah. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

\_\_\_\_\_. *Felisberto Hernández, musique et littérature.* París, Indigo et Côté-femmes, 1998.

Laborde, Gustavo. “Con Sergio Elena, nieto de Felisberto. Las obras de un pianista itinerante” en *El País Cultural*, Montevideo, 2002, 6-7.

Larre Borges, Ana Inés. “Felisberto Hernández, una conciencia filosófica” en *Revista de la Biblioteca Nacional*. Montevideo, 1983, 5-36.

Lespada, Gustavo. “Asedio a lo inasible: *Libro sin tapas*, de Felisberto Hernández”, en *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el fin del siglo*, Noé Jitrik (coordinador), 373 páginas, Córdoba, Argentina, Editorial Alción, 2006, 77-93.

Medeiros, Paulina. *Felisberto Hernández y yo.* Montevideo, Libros del Astillero, 1982.

Morillas, Enriqueta. “Felisberto y su arte narrativo” en *Río de la Plata*, 19. Actas del coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández. París, Unesco, 4 y 5 de diciembre de 1997, 85-96.

Nahum, Benjamin. *Historia uruguaya, Tomo 6. La época batllista.* Montevideo, Ediciones Banda Oriental, 2007.

Onetti, Juan Carlos. *Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró.* Ed. Crítica, estudio preliminar y notas de J. Verani. Montevideo, Trilce, 2009.

Panesi, Jorge *Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1993.

Penco, Wilfredo. “Las relaciones constructivas” en *El País*, Montevideo, 2002, 10-11.

Pezioni, Enrique. “Felisberto Hernández: parábola del desquite” en *El texto y sus voces.* Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Rama, Ángel. *Felisberto Hernández.* Montevideo, CEDAL, Capítulo Oriental, 29, 1968.

Rocca, Pablo. (Org) “El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1930-1966)”, en *Fragmentos. Revista de Língua e literatura estrangeiras.* Universidad Federal de Santa Catarina. Florianópolis, N° 19, 2002, pp. 5-29.

\_\_\_\_\_. “Las ediciones populares de Claudio García (Un proyecto cultural y su época, 1900-1945), en *Anuario del Centro de Estudios Gallegos*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Centro de Estudios Gallegos, 2005, 87-108.

\_\_\_\_\_. “Las revistas rioplatenses: encrucijadas (1942-1959)”, en *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*, Pablo Rocca editor), Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República, 2009, 9-32.

\_\_\_\_\_. “Cruces y límites de la vanguardia (campo, ciudad, letras, imágenes)” (Versión ampliada del texto incluido en el Catálogo *Los años veinte*. Gabriel Peluffo (coord). Montevideo, Museo Blanes/IMM, 2000.

Romero Romero Gorski, Sonia, “Felisberto Hernández: Excentricidades al borde del agua”, en: *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Noé Jitrik, Compilador. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, 1996.

Said, Edward W. *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires, Debate, 2004.

Sessa, Lucio. “Felisberto Hernández” y «las» filosofías” en *Río de la Plata*, 19. Actas del coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández. París, Unesco, 4 y 5 de diciembre de 1997. 189-202

Vaz Ferreira, Carlos. *Fermentario*. Montevideo, Homenaje de la Cámara de Representantes del Uruguay, 1963.

\_\_\_\_\_. *Lógica Viva y Moral para intelectuales*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

Sicard, Alain. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977

Volonté, Luis. (Nota introductoria) “Cinco minutos con Felisberto Hernández (entrevista)” en *Fragmentos*. Pablo Rocca (org.) Florianópolis, 2002, 99-102.

Zum Felde, 1948 Zum Felde, Alberto. “La ‘Cuarta Dimensión’ en la actual narrativa uruguaya”, *Asir*, Mercedes: N° 6, noviembre, 1948, 251-254.

\_\_\_\_\_. “Narrativa uruguaya” *La Mañana*, Suplemento N° 690, 20/3/1949 p.4, Montevideo, Año X, N° 423, 9/4/1948, 14.