



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

22 | 2021

¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea

Paisajes en movimiento.

Las cartas de Felisberto

Des paysages en mouvement. Les lettres de Felisberto

Landscapes in motion. Felisberto's letters

Julieta Yelin



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/10486>

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Julieta Yelin, «Paisajes en movimiento.», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 22 | 2021, Publicado el 11 marzo 2021, consultado el 15 marzo 2021. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/10486>

Este documento fue generado automáticamente el 15 marzo 2021.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Paisajes en movimiento.

Las cartas de Felisberto

Des paysages en mouvement. Les lettres de Felisberto

Landscapes in motion. Felisberto's letters

Julieta Yelin

El corpus epistolar

- 1 La correspondencia de Felisberto Hernández difundida hasta el momento se inicia en enero de 1922 y se extiende hasta abril de 1955. Contiene un conjunto de cartas que a lo largo de poco más de tres décadas el escritor envió a su familia, a amigos íntimos y a tres de sus mujeres, Amalia Nieto, Paulina Medeiros y Reina Reyes. Fue publicada de modo parcial desde los años setenta –en recopilaciones de Paulina Medeiros, Reina Reyes y Ricardo Pallares, Norah Giraldi de Dei Cas e Ignacio Bajter– y recogida recientemente en dos tomos, en los que, a lo ya publicado, se añaden algunos materiales inéditos proporcionados por el archivo de la Fundación Felisberto Hernández, que ofició también de coeditora.
- 2 El primero de los volúmenes, *Cartas y partituras* (2015), cubre todo el arco temporal y es el más heterogéneo; hay allí cartas personales, de tono afectivo o abiertamente amoroso, misivas de tenor profesional en las que se tratan asuntos concernientes a la vida productiva y material del escritor, y otras en las que este reflexiona sobre las dificultades que le presenta su práctica –de pianista, primero, de escritor, más tarde–, así como también observaciones sobre la obra musical y literaria de algunos de sus contemporáneos. Se puede decir que, a grandes trazos, hay cartas de amigo y de amante, cartas de trabajador y buscavidas, y cartas de artista. Por supuesto, esta clasificación de los materiales no coincide plenamente con los diversos destinatarios y muchas veces se disuelve en el tramado de los textos. Como suele pasar con las cartas de escritores, en su elaboración entra en juego algo más que la comunicación o el análisis de tal o cual asunto, desbordando el horizonte de legibilidad epistolar –sus normas implícitas, sus usos y costumbres–; en ellas ronda siempre, por decirlo de algún

modo, el fantasma de la literatura. Esto puede leerse, por ejemplo, en la existencia de un desajuste entre los fines y los medios empleados: en la atención al detalle aparentemente insignificante; en la frecuente intromisión del recuerdo, con sus lógicas particulares; en la interrupción producida por una ocurrencia; en la búsqueda del placer de escribir a expensas de la eficacia pragmática, es decir, en el uso del error y el desvío –el errar– como recursos constructivos. Hay, así, cartas de amor llenas de precisiones técnicas acerca del propio trabajo, otras de tenor más bien burocrático en las que tiene lugar una epifanía poética, misivas de *negocios* donde se lee su preocupación por el destino editorial de su obra, por las posibles traducciones, y los beneficios que ambas cosas podrían reportarle, en las que además toma forma una disquisición ética o estética, o una cavilación introspectiva.

- 3 En la redacción de las cartas se reconocen, ciertamente, algunos rasgos de autor presentes de modo más pronunciado en sus textos ficcionales; uno de los más importantes es la supeditación de los asuntos o los hechos a una fuerza que siempre es más poderosa, en tanto es la que renueva la energía de la escritura: el deseo de contar la vida en su radical extrañeza, siendo fiel al encantamiento que producen las cosas y los sucesos, y con un lenguaje que requiere, para llegar a otros, corresponsales o lectores en general, de unos sentidos consensuados –más adelante me detendré en las cavilaciones de Felisberto sobre este problema compositivo. Jorge Monteleone usa con mucha precisión la fórmula “voluntad involuntaria” –el “sin querer queriendo”– para nombrar la ambigüedad del gesto que, en el caso de las cartas, escritos de naturaleza por lo general comunicativa y concisa, se muestra con mayor nitidez. En la introducción a la edición de *Los libros sin tapas*, un conjunto de textos tempranos, el crítico advierte que es como si “los hechos en el fondo no tuvieran tanta importancia, dado que lo verdaderamente importante es sostener una escritura que no sabe del todo cómo realizarse” (Monteleone 2010: 9). Sostener la escritura como ejercicio del no saber es, por un lado, avanzar un poco a ciegas, descubriendo el mundo al intentar contarlo y, por otro, apropiarse de la ignorancia como el bien máspreciado, entendiendo que lo que no se sabe resulta más propio y singular que lo que se sabe. En una carta de fecha y destinatario desconocidos, pero que se puede deducir responde a una misiva elogiosa sobre alguno de los libros publicados, Felisberto confiesa sentirse inseguro por su escasa formación académica y, al mismo tiempo, vislumbrar los beneficios secundarios que puede propiciarle dicha condición.

[...] recuerdo el esfuerzo constante por ser objetivo; mi pasión por entrar en ciertos conocimientos sin pretensiones psicológicas ni filosóficas, sino esperando los pasos que quisiera dar la curiosidad cuando es misteriosa, cuando se espera con una paciencia encantada que la curiosidad sola busque sus medios, los que quisieran ser artísticos y sobre todo, del fondo más sencillo, más antiliterario de nuestra alma. Y trabajar literariamente –favorecido por lo que pudiera haber de ventaja en los pocos conocimientos– contra la literatura y las formas hechas. (Hernández 2008: 282)

- 4 Ese trabajo contra las formas hechas, que en buena medida es involuntario –en tanto se afirma en el despliegue de una curiosidad ignorante, genuina–, jamás se esconde ni disimula. Al contrario, se esgrime como una marca de singularidad que tiñe toda la obra felisbertiana, y encuentra, como se verá más adelante, una expresión particularmente rica en las cartas. En los años 30 y hasta principios de los años 40, la itinerancia del corresponsal –las idas y venidas de ciudad en ciudad y de pueblo en pueblo cambiando de hotel, de público y de piano continuamente– y los desfasajes temporales que provoca el correo postal, imprimen ritmo a la correspondencia y la cubren del halo de

incertidumbre que emanan muchos de sus relatos. Mientras anda de gira, Felisberto muchas veces no sabe adónde dormirá la noche siguiente, con quién se encontrará ni cómo resultará en términos artísticos y económicos cada uno de los espectáculos que dará. Va descubriendo qué le espera a cada paso y, en las cartas que manda, esas pequeñas revelaciones se escriben como giros argumentales de la historia de la propia vida.

- 5 Hay siempre, sin embargo, una partitura más o menos estable apoyada en los deseos, las esperanzas y padecimientos cotidianos, que se repiten como un mantra: el pianista sueña con triunfar –es decir, con poder sustentarse y mantener a su familia gracias al fruto de su trabajo–, se aferra a ilusiones pasajeras –conoce a alguien rico o influyente, consigue publicidad en un diario o un espacio en la radio, llega a una ciudad que lo entusiasma–, y extraña, de modo invariable, a sus seres queridos. También se repiten los sucesos que vive y cuenta: la llegada a una localidad desconocida, el encuentro con un contacto para quien suele traer una carta de recomendación, el intento de llegar a través de él a la comisión del club social –o, si se trata de una ciudad más importante, de la sala de cine o teatro–, la reunión con los responsables de esas instituciones para conseguir que contraten un concierto. Luego de los conciertos vienen las cenas y, si hay suerte, la invitación para continuar la gira en otro punto cercano. Esa repetición de sucesos es alterada en ocasiones por los imprevistos, casi siempre desafortunados y ligados al tránsito de un lugar a otro o a la falta de medios materiales. Su escritura registra y se acomoda al horario caprichoso de los trenes y los colectivos, a las dilatadas entregas del correo o de los pagos de las funciones, a los apuros, las interrupciones y las esperas como *tempos* de una partitura disonante.
- 6 A veces, cuando el proceso de redacción es más calmo, el corresponsal adopta una actitud meditativa que abre paso al fluir de las imágenes y la fantasía. A principios de los años 40, Felisberto le escribe a Paulina Medeiros algunas cartas morosas –son sus primeros tiempos como escritor profesionalizado y la lucha por la supervivencia, tan intensa en los años previos, va dejando lugar a una búsqueda de otro orden.

¿Sabes por qué te digo eso? Porque yo tengo como un proceso de amistad con las palabras: primero me hago amigo directo de ellas; y después me quedo muy contento cuando se me aparecen juntas, dos que nunca habían estado juntas, que habían simpatizado o se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí. Y me da una sorpresa encantada al verlas aparecer juntas y sabiendo que se habían hecho amigas. (Hernández 2018: 124-125).
- 7 Otras veces solo hay tiempo para frases cortas e informativas. “Ya que estoy en el correo, se me ocurrió aprovecharlo. Hace un momento que llegué. Tu mamá está contentísima” (193). “Hoy iré como de costumbre. Ayer cobré lo que me quedaba del sueldo. Muy poquito. Y dormí desde las ocho de la noche hasta las ocho y media de hoy” (194)¹. Pero lo cierto es que la correspondencia felisbertiana no es nunca aburrida ni monótona porque los *hechos* jamás aplastan el deseo de explorar la escritura como destino y fuente de imaginación, como rutina gozosa en la que la experiencia, ese núcleo opaco y resistente de lo vivido, puede convertirse en narración. En ese ejercicio casi diario, el corresponsal acepta la presencia del no saber –el de la supervivencia cotidiana y el procedimental del artista– como forma de manifestación de la vida en su potente indeterminación.
- 8 El primer volumen de las cartas incluye, además, en una sección final, algunas dedicatorias de libros, notas o cartas breves que acompañaban los envíos –hay, por ejemplo, una para Roger Caillois en la que comenta y agradece la traducción al francés

de su cuento “El balcón”-, así como también algunas imágenes: unas pocas fotos, facsímiles de cartas y partituras y de dedicatorias manuscritas sobre las portadas de *Nadie encendía las lámparas* y *Por los tiempos de Clemente Colling*, y la transcripción de otras partituras con sus obras para piano. En los facsímiles de las cartas se descubren algunos pequeños detalles, como el dibujo de un gato de espaldas y una delicada rama con brotes al final de una página enviada a Elsa Álvarez Reyes (358); la misma rama cerrando una carta a Marcos Fingerit (353); el recuadro de una mancha en el papel en una carta a su familia con la inscripción lateral “esta es una mancha de café” (349); los dibujos de un pentagrama y unas olas que reemplazan las palabras en una carta a Reina Reyes (356), o las variantes de la caligrafía que, aunque siempre armónica, en ocasiones permite inferir apuro en la redacción. Es cierto que los facsimilares no añaden mucha información a la que ofrecen las transcripciones, pero sí permiten hacerse una idea más precisa del talante con el que Felisberto hacía jugar su pensamiento y su estado de ánimo en las cartas. La rama con brotes evoca de inmediato su ensayo “Explicación falsa de mis cuentos”, donde la imagen de la planta le permite desplegar una teoría acerca del proceso de creación orgánica de sus cuentos.

- 9 Además de contener imágenes, el primer tomo se caracteriza por comprender un período bastante amplio de la vida de Felisberto, lo cual hace que se pueda leer como una novela epistolar. Una novela, eso sí, llena de elipsis: por un lado, las propias de toda correspondencia cuando contamos con una sola de las voces. Ignacio Bajter seleccionó y publicó un conjunto de 31 cartas y notas enviadas al escritor (2015), entre las que se cuentan corresponsales como Ramón Gómez de la Serna, Roger Caillois o Carlos Mastronardi, pero estas no dialogan de modo directo con el corpus de cartas publicadas en los dos tomos de Buena Vista; es decir, no se puede armar en ningún caso el itinerario de ida y vuelta. Por otro lado, están las lagunas que se abren en virtud los saltos temporales –por ejemplo, en el apartado dedicado a las “Cartas a la familia” hay solo una de 1922 y luego un vacío hasta 1946–, y de los cambios de destinatario, tal como sucede entre las misivas enviadas a sus sucesivas mujeres, Nieto, Medeiros y Reyes.
- 10 El segundo tomo de la correspondencia, editado en 2019, contiene solamente las cartas que Felisberto envió a Nieto, artista plástica y docente, con quien estuvo casado entre 1935 y 1942. Se trata del subconjunto epistolar más grande con que se cuenta, formado por 90 documentos. Sabemos por Daniel Morena, editor de ambos volúmenes, que Amalia hizo una selección de los materiales –Morena lo deduce del hecho de que haya largos períodos a los que, extrañamente, no corresponde la fecha de ninguna carta– y eliminó algunos pasajes antes de hacerlos públicos (2019). Por otro lado, se sabe que muchas misivas se perdieron; el epistolario original tenía unas trescientas cartas, de las cuales algunas fueron extraviadas por Felisberto en su viaje a París y otras le fueron devueltas al autor a pedido suyo cuando se casó por tercera vez (Morena 2015)². Este conjunto de cartas merece una atención especial por coincidir temporalmente con un momento crucial en la trayectoria vital y artística de Felisberto: el de su investidura como escritor.

Paisajes

- 11 La correspondencia con Nieto es contemporánea de la escritura de *Por los tiempos de Clemente Colling*, novela breve publicada en 1942 y considerada por la crítica como un

punto de inflexión: la aparición del libro coincide con el fin de las giras musicales y el inicio de la vida de escritor –no debe ser casual que esa narración explore recuerdos de la infancia ligados, precisamente, a su primer maestro de piano–. Este cambio se lee nítidamente en las cartas; si en los años treinta abundan, como se dijo, los relatos de viaje y las alusiones a las vicisitudes de la “vida andante” (Hernández 2019: 212) del pianista, a partir de la década del cuarenta las preocupaciones girarán mucho más en torno de la consolidación de una obra literaria y de la obtención de una subsistencia material derivada de ella. Por otro lado, la sincronía entre la relación con Nieto y la concepción de *Por los tiempos...* es perceptible en las conversaciones que Felisberto mantiene con su mujer sobre pintura –acerca de los dibujos que ella le envía y, de modo especial, sobre el trabajo de Joaquín Torres García, figura muy cercana a la artista y referencia teórica para ambos³–, y en las imágenes que, tanto en las cartas como en *Por los tiempos...*, recurren con frecuencia a procedimientos pictóricos. Algunas descripciones que el escritor hace de los lugares que visita o de las habitaciones de los hoteles y pensiones en los que se hospeda muestran una especial atención a los efectos que produce la luz, a las tonalidades de los objetos y los entornos naturales y a la organización del espacio. Los paisajes de la pampa, por ejemplo, le parecen “grandes oleajes de tierra, cubiertos por una vegetación bajita y erizada, pero de los más extraños colores: grises, verdes y lilas de todas las gradaciones” (Hernández 2019: 240). Y la pieza en la que duerme en Young, un pueblito cerca de Fray Bentos, se dibuja como un mapa que incluye fronteras y sensaciones:

Te diré los límites de este mundito donde te escribo; al este una pared rosada a la cual está recostada la cama; al norte el sobretodo puesto en la cama –si no tengo el sobretodo puesto en la cama me parece que tengo frío–; al sur otro lado de la pared; pero el oeste es rico en cosas: una gran mesa que llega hasta la cama; encima tu “estampa” –en sentido religioso–. En la parte más ancha de la mesa o al suroeste está la ventana –extiende hasta mi cama un cordial postigo abierto– y entonces por ahí, entra el sol. (Hernández 2019: 116-117)

- 12 Algo parecido se observa en la imagen del excéntrico maestro de piano que el narrador de la *nouvelle* recrea en su memoria: una figura que se recorta sobre un paisaje hecho de colores, luces y sombras, como un *collage* de pequeños detalles y fragmentos que evocan un mundo perdido. Se podría decir que la teoría del recuerdo que Felisberto esboza tanto de modo implícito en la composición misma de su narración –escanciada por las elipsis y los desvíos– como de modo explícito en algunas digresiones meta-narrativas, es, en lo esencial, una teoría pictórica. Las imágenes se presentan de un modo caprichoso y el narrador las acepta como vienen, aunque no deja de notar su extraño movimiento y el modo en que van mostrando la laberíntica geografía de la memoria. “No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos”, se pregunta la voz que rememora al comienzo de la narración. “No parece que tuvieran mucho que ver con él”. Y enseguida responde: “Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he decidido atenderlos” (1998: 138). En lo que sigue, las calles de la infancia, las casas visitadas, los rostros de parientes y amigos se delinean con precisión, desdibujando, simultáneamente, el significado que tienen en relación con una totalidad imaginaria: la de una vida vivida por una conciencia que es también imaginaria. Lo mismo sucede con el *tema* central del libro, la figura del maestro Colling, cuya excéntrica personalidad es producto del trabajo que la escritura hace para captar la agitación de la imagen, sometida al desorientado “movimiento de recordar” (Giordano 2016: 166). En las fragmentarias rememoraciones de la infancia da la impresión de que la naturaleza intempestiva de la memoria tiene su

correlato en la extraña disposición espacial de los objetos, que se presentan con la misma disposición azarosa de una ocurrencia.

Aquella tarde que había ido a encontrarme con Colling, cuando al oscurecer me quedaba el recuerdo tan próximo del color que el sol había dado a los objetos, yo también había concurrido, sin saber, con colores, con sombras dispuestas a intencionarse, en sentidos un poco determinados y otro poco fortuitos; había iluminado el paisaje de Colling de tal manera, que hasta aprovechaba sus defectos para ponerlos en la penumbra –y valorarlos como objetos de una penumbra sugestiva–, que al ir a reunirse, secretamente, con un conjunto todavía ignorado, llevaban matices que significaban misteriosamente la totalidad presentida.

Pero cuando Colling proyectaba algún haz de luz cruda, vulgar, hiriente, no solo descubría que todos sus matices no eran bellamente plásticos, que no se prestaban a reunirse cuando eran llamados para aquella totalidad misteriosa, sino que se desunían, desvalorizaban y disgregaban vergonzosamente, mostrando formas como de cacharros heterogéneos, inexpresivos, de esos que ensucian los paisajes y que los pintores suprimen. (Hernández 1998: 171-172)

- 13 La presencia del paisaje como metáfora compleja que permite descomponer los rasgos del personaje y mostrar sus variaciones al ritmo de los cambios de la luz y la perspectiva se alimenta seguramente de los intercambios que por esos años el narrador mantuvo con Nieto. Sus conversaciones, cuando no se encauzan por la vía sentimental – la nostalgia, las repetidas justificaciones por la ausencia, la culpa por el abandono, por no escribirle lo suficiente y por la poca productividad económica de su trabajo artístico, las lamentaciones por la incertidumbre respecto del futuro material y afectivo de la familia–, son verdaderos intercambios entre dos artistas para los que la imagen, aunque encarnada en distintos lenguajes, tiene un valor capital. Con el correr de los años, las cartas que Felisberto le manda a su compañera se abocarán cada vez más a la reflexión sobre la práctica de la escritura, y lo harán con sorprendente precisión y profundidad. A partir de 1940, y sobre todo en algunas cartas extensas, Felisberto le revelará a Amalia algunas ideas que serán decisivas para el destino de su trabajo literario, no solo en la composición de *Por los tiempos...*, que, como se dijo, es contemporánea de esas cartas, sino también para los libros que vendrán. En esas páginas se lee con claridad el arco que lleva a Felisberto de la música a la literatura a través de la especulación sobre la naturaleza de la imagen que le ofrece la pintura.
- 14 También será importante en ese pasaje, como se verá, su interés por las biografías de artistas, que lee y comenta con gran entusiasmo. La elucubración acerca de la relación – indirecta, inconsciente, misteriosa– entre vida y relato cobrará una relevancia cuyas consecuencias contribuirán también al cambio de dirección en su trayectoria artística. Hacia mediados de 1940, y después de algunos tropiezos en pequeñas localidades de la provincia de Buenos Aires –el más duro de ellos en Tandil, donde pasó cuarenta días sin poder organizar un solo concierto, atrapado como un rehén en el hotel por no poder pagar la cuenta–, Felisberto decide complementar sus conciertos con una charla sobre algún tema afín a las obras ejecutadas. Observa, no sin cierta sorpresa, que la audiencia responde favorablemente. En una carta fechada el 1° de julio desde Coronel Villegas, le cuenta a Amalia que dio una conferencia sobre la figura de Albéniz, cuya biografía acababa de leer, y que la exposición le valió el elogio de una “gran hinchada”:

Podrás imaginarte las preocupaciones *dobles* entre repasar el piano y preparar la charla. Hablé sobre las relaciones entre la vida y la obra del creador y la parte pintoresca la desarrollé en los chascos que se llevan los que imaginan una vida relacionada con la obra, y en la ilusión de los que quieren encontrar elementos en la vida, para interpretar la obra. Como caso –de los pocos– en los que podrían

establecerse, con mucho cuidado, relaciones, por lo menos descriptivas, presenté el de Albéniz de quien hice una ficha psicológica sucinta y hablé de su vida y de su obra. Hay algo extraño entre las dos cosas que será el margen o el lugar que pienso enfocar para cosas más serias. Bueno, el primer ensayo, colosal. Tuve al público muy pronto y me encontré con que me era infinitamente más fácil tocar después de hablar y que improvisar tampoco me era tan difícil como supuse antes. (Hernández 2019: 256-257)

- 15 En Coronel Villegas, Felisberto observa, en primer lugar, que en la relación entre vida y obra –cuando no es, como dice, un “chasco”– se juega “algo extraño” que solicita la mayor atención, y que ese punto de cruce puede llevarlo a pensar “cosas más serias”. En segundo lugar, apunta que el relato biográfico de Albéniz no solo produjo un mayor impacto sobre los asistentes que el concierto mismo, sino que además tuvo efectos positivos sobre su performance musical posterior. Componer con el material de la “palabra hablada”, afirma, le permite “tocar resortes misteriosos” (257) en los otros y en sí mismo. Experimenta así que, al igual que en la música, en la improvisación verbal algo fluye gozosamente en el juego de dejarse sorprender por las ideas e imágenes que vienen a su encuentro. Y ese será un proceso que su pensamiento trasladará rápidamente al campo de la escritura, cuando comience a concebir cartas de un tenor algo diferente. En efecto, muchas de las misivas de esos meses ganarán en imágenes con la inclusión de metáforas y pequeñas descripciones animadas, como la del sillón que muda a casa de su hermano Ismael. En una carta que le envía en febrero de 1942 relata con ternura y, una vez más, mucha atención al espacio y a sus reverberaciones afectivas, la llegada de un mueble en clave de encuentro de dos parientes pertenecientes a diferentes estratos sociales. Después de comparar la escena de armado del sillón con el juego de unos monos con un juguete, expone la extrañeza que produce el desajuste entre la “magnificencia del mueble” (297) y la sencillez del entorno doméstico. “El tal aparato quedaba demasiado grande para la casita; llenaba el cuadrilátero de la entrada y la casa no podía agrandarse ni caracterizarse de acuerdo con la exigencia que imponía tan majestuoso *milpiés*” (Ibíd.). Y lo remata con una nota que da vida sensible al objeto: “Visto desde alguna distancia junto a otro chico de hechura casera daban ganas de llorar ante la humildad sorprendida del otro” (Ibíd.).
- 16 Lo cierto es que los conciertos-charla coinciden en el tiempo con una transformación del formato y contenido de las cartas, que paulatinamente se convierten en un espacio privilegiado de pensamiento acerca de los procedimientos creativos del artista; entre ellos, de modo prominente, el de la improvisación. En las pocas cartas que se conservan de ese período, el problema de la escritura ocupa un lugar cada vez más relevante en la vida de Felisberto y comienza, como consecuencia, a producirle una ansiedad creciente. No es que no se hubiera planteado antes la posibilidad de ser escritor –sus libros *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929) o *La cara de Ana* (1930), entre otros textos tempranos, muestran ya una vocación literaria y una voluntad de riesgo ciertamente asombrosas–, pero durante ese invierno Felisberto realiza un hallazgo que modificará sensiblemente su modo de relacionarse con la literatura. En una extensa y rica carta enviada a Amalia desde Las Flores el 21 de agosto, expresa algunos propósitos que, aunque en un principio se atribuyan al deseo de comunicarse mejor con su interlocutora, trascienden la esfera del diálogo epistolar y se proyectan hacia el campo más vasto de sus experimentaciones con la ficción.

Quiero ensayar una forma fácil, cómoda, hasta subconsciente, si es posible, de escribirte. Porque como cada vez me es más angustioso el momento o la función de escribir –y eso no puede ser– quiero encontrar, muy especialmente o únicamente

para ti, la manera de escribir que me da placer de decirte o de estar contigo en esta forma; placer que necesito hasta donde ni yo mismo puedo suponer. (Hernández 2018: 266)

- 17 Aparece así, de un modo discreto pero persistente, el tema de la escritura como trance angustioso, aunque no exento de instantes de plenitud. Es el momento preciso en que el proyecto de *Por los tiempos...* gana fuerza y a Felisberto se le hace cada vez más deseable la idea de abandonar la vida de pianista trotamundos para dedicarse de lleno a la práctica sedentaria de la narración. Pero esa inquietud no va acompañada, como podría esperarse si se tienen en cuenta sus testimonios en relación con el estudio –obsesivo y sistemático– del piano, de un interés por la composición literaria basada en las reglas instituidas de la producción verbal. Lejos de eso, y en consonancia con su interés procedimental en la improvisación, el deseo de escritura activa la búsqueda de posibles vías de abandono de la conciencia en procura de un estado mental que le permita acceder a lo que en una carta llama “la corriente libre y total de *toda* la vida” (271). “La tensión que sé que tengo que poner al escribir, al coordinar o “formar” las frases, o los pensamientos o simplemente los hechos, me da una depresión espantosa”, confiesa, y enseguida explica las singulares razones de ese padecimiento: “no se te ocurra que quiero hacer composición literaria; precisamente quiero hacer todo lo contrario, quiero abandonarme encima del papel, sacarme esa prevención y hasta no tener el trabajo inhibitorio de escribir o expresar” (266).

Despierto y sensible

- 18 En esas cartas cruciales que Felisberto le escribe Amalia en el invierno de 1940, se puede leer su interés por entender el funcionamiento de la máquina narrativa: cómo se vuelcan al papel los mecanismos de la conciencia y de lo inconsciente, cómo trabajan en ese pensamiento escrito la condensación y el desplazamiento, la memoria y el olvido, la lengua oral y las normas y convenciones de la redacción⁴. La pregunta sobre las dinámicas de la creación vuelve una y otra vez, como por ejemplo cuando se refiere a las extensos *raccontos* de su hermano Ismael, quien suele enviarle un montón de carillas con una letra casi ilegible y cargada de información anodina. Para aligerar el juicio sobre las mismas, el escritor aclara que no es que no quiera a su hermano, ni que no le “interese su vida ni su intimidad”, pero que “estar en todos los pensamientos y asociaciones de otra persona debe ser aburridísimo y además imposible, porque cuando uno escribe una cosa ha pensado veinte. Me refiero al imposible ideal de decir todo o mucho de lo que se piensa” (2019: 267).
- 19 La relación entre el pensar y el decir/escribir es medular en las reflexiones de Felisberto sobre el anudamiento vida-relato, en tanto intuye que es en el camino que lleva de una acción a otra donde se produce la alquimia literaria. En una ocasión vincula ese tránsito con la práctica, que conoce bien, de la notación taquigráfica. “¿Tú sabes que una de las ideas que tuve al aprender taquigrafía, era hacer la experiencia de ir tomando todo lo que se pensaba?” (267), le cuenta a Amalia sobre los progresos y retrocesos que experimenta con ese oficio en el que deposita grandes esperanzas⁵. Sin embargo, cuando parece que este podría ser un oficio que le permita conseguir un trabajo fijo e instalarse finalmente en Montevideo junto a su familia, la idea misma de sistema de registro rápido lo reenvía a la literatura, convirtiéndose en ejemplo de los lazos que pueden tenderse entre el vuelo del pensamiento y el traqueteo manual de la

escritura. Si la síntesis ocupa un lugar central en su concepción del trabajo literario es porque se le presenta como el proceso que media, que traduce el fluir anárquico de la conciencia al papel; un tránsito que siempre aparece como deficiente, empobrecedor, y que el escritor debe aceptar como fatalidad: tiene que resignarse a perder aquella totalidad que identifica con la realidad mayor del espíritu o el intelecto. Y aquí también, como sucede siempre en la correspondencia que mantiene con Amalia, estos asuntos, aunque de mucho mayor alcance, aparecen vinculados con las vicisitudes de la relación sentimental.

Cuando leo una carta tuya, vivo despacio todos los asuntos y aunque después no conteste o comente todo lo que en ella dices, puedes estar segura que la leo y requeteleo; pero sería imposible escribir todos los pensamientos que cada cosa me provoca y *precisamente*, el trabajo de síntesis bastante falso e incompleto que hay que hacer al referirse a los pensamientos que uno tiene de una cosa, *ese es* el trabajo angustiosísimo que al principio no podía decirte. (268)

- 20 En esos meses de gira musical y giro vital hacia la literatura cuyas efusiones se extenderán hasta finales de 1941, los planes de Felisberto avanzan en dos direcciones: por un lado, asegura haber tomado un camino artístico irreversible; para reafirmarlo, se apoya en algunas citas de autoridad que podrían englobarse, cometiendo un anacronismo, bajo la categoría de “autoayuda para artistas”. En las cartas comenta sus lecturas de, entre otros, Jung y Unamuno, y cita profusamente pasajes de *La vida íntima* de Hermann Keyserling (273-275) en los que se afirma la necesidad de realización existencial a través del compromiso en la búsqueda de un sentido para la propia vida. Para Felisberto, ese sentido se relaciona íntimamente con la escritura y con la búsqueda de reconocimiento en un mundo en el que, como se dijo al principio, por falta de formación académica, no se sentía del todo cómodo. En las lecturas de sus referentes intelectuales encuentra argumentos válidos y sobre todo contención emocional para reafirmarse en una decisión que, en cierto modo, había sido tomada antes de que pudiera ponerla en palabras.

Después leo en *El sentimiento trágico de la vida* de Unamuno la razón legítima de ese orgullo y me consuelo un poco. Leo en Keiserling [*sic*] lo malo de la preocupación del yo superfluo, pero la necesidad de preocuparse de ese yo más profundo, del progreso de ese yo, y más me consuelo. (271)

- 21 Alterna esas referencias con el relato razonado de su convicción y fortaleza: “No temas que deje la novela; al contrario. He tomado de nuevo *lo mío*, de vuelta, con gran conciencia de mi destino y vocación y pelearé por él. Esto es lo mejor de todo lo nuevo, de lo mejor en lo que pueda decirse evolucionar” (289). La frustración, el extravío, la melancolía van quedando así en el pasado y el futuro se presenta promisoriamente literario.

Por desánimo, por soledad, por incompreensión y desinterés, renuncié a lo mío y empecé a morir en sensaciones que no eran mi vida, en un pesado e idiota sonambulismo que me horroriza y no sabes con qué desesperación trato de despertar; de ser sensible a la vida. (289)

- 22 La literatura aparece como artífice de un despertar que le permitirá enfrentar mejor la otras facetas de la existencia, aquellas que más lo ocuparon y preocuparon en los años de lucha para subsistir por medio de la música. “Empezar como un adolescente en esa forma del arte. Eso es lo que me hará pelear mejor para las otras cosas de la vida, porque estaré despierto y sensible” (289-290). Se lee en las cartas de la primavera de 1941 la afirmación orgullosa de un destino inexorable y, como en sordina, la necesidad

de justificarse por responder a esa necesidad vital: la de transformarse, la de convertirse en escritor como única vía posible de salvación espiritual.

- 23 Al mismo tiempo, Felisberto convoca en las cartas algunas inquietudes filosóficas acerca de la naturaleza y los límites del yo que lo acompañarán a lo largo de todo su periplo como escritor, y que aparecen con insistencia en sus papeles personales. Cuando repara en la compleja asimetría que existe entre el pensar y el escribir, nota que esta produce sobre él efectos físicos y afectivos –la depresión, la angustia, la tensión– no solo porque, como se dijo, la tarea supone un exigente trabajo de síntesis, sino también porque existe una relación estrecha e íntima entre el pensamiento y el cuerpo. Esa idea, muy presente en las cartas de “despertar” que le envía a Amalia, se desplegará de un modo rico y complejo en algunos pasajes de los textos incluidos póstumamente bajo los títulos *Diario del sinvergüenza* y en *Tierras de la memoria*. Entre los papeles del escritor se encontraron notas y fragmentos que se desprenden de esta última *nouvelle* inconclusa; en ellos la escritura gira de modo obsesivo en torno de esos asuntos. Felisberto apunta allí: “Esquema. 1º) Pensamientos en sí, preferidos. 2º) Pensamientos del cuerpo” (285). Siguen al encabezado un conjunto de fragmentos en los que el escritor experimenta con las posibilidades asociativas de la relación entre la materialidad del cuerpo –sus partes, las sensaciones que produce, los movimientos autónomos que genera⁶– y la inmaterialidad del pensamiento –la dificultad para descubrir su localización, su capacidad de observar hacia afuera del cuerpo, sus ambiguas relaciones con el yo⁷–. También se detiene en esas páginas en las posibilidades disociadoras del vínculo cuerpo-pensamiento, sobre su capacidad de producir nuevos sentidos: hay un pensamiento del cuerpo y un pensamiento incorpóreo, y también hay un cuerpo propio, bajo el dominio del yo, y un cuerpo movido por fuerzas desconocidas. “Mis pensamientos se reúnen en algún lugar de mi cabeza; a veces me parece que deliberan a puerta cerrada y que mientras que yo quiero que mi cuerpo esté tranquilo él hace o piensa por su cuenta otras cosas” (2008: 286).
- 24 La acción de escribirle a Amalia, sobre todo en los últimos tiempos de la relación, produce en Felisberto una agitación intelectual y afectiva que tendrá efectos sobre las formas que irán tomando sus experimentaciones narrativas. El abandono de lo que en una carta llama “preocupaciones animales” (2019: 269), en referencia a la subsistencia estrictamente material, en pos de una existencia más próxima a sus deseos e intereses, aunque estos puedan no coincidir con lo que se espera de él tanto en el ámbito privado –proveer el sostén familiar, estar presente en el día a día– ni en el mundo artístico –hacer una obra legible, capaz de llegar a un público amplio y de validarlo institucionalmente como escritor–. La decisión de llevar una vida literaria va acompañada, por eso, de una reconsideración de los valores que habían orientado hasta entonces su vida familiar y social. “Ya ves estoy renaciendo con la confesión” (269), le dice a su mujer en una carta destinada a explicar(se) esa inevitable transformación de su forma de vida, que incluye una transformación de su forma de escribir, siempre en la búsqueda de otros –como cuando rastreaba los pueblos para conseguir un público para sus conciertos– con los que poder comunicarse.

Al principio pensaba que mi deber de acción estaba en entregar todas las energías a esa lucha exterior y no solo miraba con una sonrisa la realización de las cosas mías, sino que la cosa se volvía más amarga al pensar que si yo escribiera estaría destinado a ser para pocos, para exageradamente pocos y como eso estaba en el renglón de placer de vanidad, debía cambiarlo por placer de acción y cumplir más honrosamente las necesidades mías y de los míos. ¿Y total? ¡Qué desastre! Tuve

épocas en que me agrandé la persona que tiene fatalmente la función de pensar cuentos o de hacer cuentos con pensamientos o hacer las dos cosas en distintas proporciones. Y a esa persona no la puedo matar. Trataré de hacerla un poco más ágil y diluida, porque siento la necesidad del placer de vanidad y de vanidad entre seres que puedan satisfacérmela, y que no sean tan contados. (Hernández 2019: 270)

- 25 Las inquietudes de Felisberto en relación con la recepción de su obra están estrechamente ligadas a su objetivo de alcanzar un modo de proceder que le permita simultáneamente pensar –seguir el movimiento anárquico, no lineal de las ideas– y contar –desplegar el hilo del relato–, de dar forma a una narrativa especulativa, solidaria a un tiempo con el cuerpo y con el pensamiento, con la imagen y con la palabra, con el arte y con el conocimiento. En la misma carta, se detiene sobre este último asunto evocando al pensador uruguayo Carlos Vaz Ferreira, referente silencioso pero constante tanto de sus intervenciones metaliterarias como de su poética⁸: “Sin hacer “falsa oposición” entre lo que nos da la ciencia y lo que nos da todo lo demás”, apunta, es necesario distinguir entre los efectos que ambas materias producen: “la ciencia nos engañará porque da, en ciertos sentidos, cimientos, porque da placer intelectual y del otro en el conocimiento, con todo el matiz del pecado bíblico que tenga el placer de conocer” (2019: 271); pero también nos engañará porque está indisolublemente unida a nuestra experiencia vital, porque “nos provoca recuerdos parciales de cosas vividas” y porque, añade, trae consigo lo nuevo, lo inaudito, lo impensado. Pero el discurso de la ciencia y, de modo más general, el del conocimiento, están por fuerza privados de esa otra región de la experiencia que se sustrae a los arbitrios de la razón, a los mecanismos ordenadores que tutelan la conciencia. La vida es precisamente aquello que excede al lenguaje comunicativo, que tensiona sus bordes e incluso imposibilita sus fines. Felisberto da cuenta de ese exceso señalando las limitaciones de los discursos consagrados al saber: “PERO falta la corriente libre y total de toda la vida, sentida en su más extraña forma de totalidad, sintiendo circular el misterio que no puede sentirse con la cualidad pensante. Y entonces, el arte” (271). Narración y pensamiento se le presentan, así, como actividades solidarias y, más aún, indisociables. “Cuando leía en Unamuno que el filósofo era un poeta, me juré no dejar de tener fe en lo que tanto sentí; porque sentí juntas las ganas de pensar a veces y las de hacer un cuento” (271-272).

La carta del 21 de agosto de 1940 vuelve sobre ese problema fundamental que plantea el arte narrativo de Felisberto y que constituye una preocupación central en el momento en que se lanza a una nueva vida de escritor. ¿Cómo se conectan, en el discurso y en nuestra experiencia de la vida, lo que sabemos y lo que no podemos saber?, ¿y por qué lo segundo parece, muchas veces, tanto más importante, más decisivo que lo primero?

- 26 En algunas ficciones de Felisberto los narradores califican de “misteriosas” aquellas ideas que no se entienden por completo y que, precisamente por ese motivo, funcionan como corazón y motor de la obra.

La correspondencia que a lo largo de décadas el escritor mantuvo con familiares y amigos, e incluso buena parte de su narrativa, pueden ser leídas a la luz del núcleo irradiador que constituyen esas cartas del “despertar”. En ellas el escritor interroga el misterio de su vocación literaria al tiempo que teje una red de reflexiones en la que enlaza armoniosamente la escritura y la vida, la materia y la idea, el plan y la improvisación, la narración y el fluir del pensamiento y los recuerdos. Esos escritos privados, que muchas

veces derivan en confesiones íntimas, ordenan, dan sentido a su trayectoria biográfica al intentar explicar por qué es imperioso dejar de vivir en movimiento para empezar a contar el movimiento de la vida. No dan, por supuesto, respuestas acabadas, pero completan y matizan, con la intensidad afectiva del escrito epistolar, un relato de origen para sus lectores futuros.

27

BIBLIOGRAFÍA

- Bajter, Ignacio (Ed.), “Cartas a Felisberto Hernández (1940-1963)”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, “Felisberto”, Época 3, Año 7, n.º 10, 2015, Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay, p. 359-411.
- , “Cartas a Jules Supervielle (1945-1955)”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, “Felisberto”, Época 3, Año 7, n.º 10, 2015, Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay, p. 413-429.
- Giordano, Alberto. “Felisberto Hernández, tontas ocurrencias”, *El pensamiento de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2016.
- Hernández, Felisberto, *Por los tiempos de Clemente Colling. Obras completas*, vol. 1, México, Siglo XXI, 1998, p. 135-198.
- , “Explicación falsa de mis cuentos”, *Obras completas*, vol. 2, México, Siglo XXI, 2007, p. 175-176.
- , “Una carta”, *Obras completas*, vol. 3. México, Siglo XXI, 2008, p. 281-283.
- , “Apéndice”, *Obras completas*, vol. 3. México, Siglo XXI, 2008, p. 285-297.
- , *Cartas*, Córdoba, Buena Vista, 2018.
- , *Cartas II. Correspondencia inédita con Amalia Nieto*, Córdoba, Buena Vista, 2019.
- Monsiváis, Carlos, *El género epistolar. Un homenaje a manera de carta abierta*, México, Porrúa, 1991.
- Monteleone, Jorge, “Felisberto Hernández: la dilación del comienzo”, en Felisberto Hernández, *Los libros sin tapas*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010, p. 7-31.
- Morena, Daniel, “Una autobiografía involuntaria”, en Felisberto Hernández, *Cartas II. Correspondencia inédita con Amalia Nieto*, Córdoba, Buena Vista, 2019, p. 11-22.
- , “El balcón secreto de Felisberto”, *El país* (Uruguay), 6 de febrero de 2015. Web.
- Nieto, Amalia, *Cartas a Felisberto*, Buenos Aires, Buenos Aires - Montevideo, Galería Jorge Mara-La Ruche, Centro Cultural de España, 2008.
- Osorno Maldonado, Víctor Manuel, “Felisberto Hernández: escritor que filosofa, filósofo que escribe. Ecos entre la poética hernandiana y el pensamiento de Carlos Vaz Ferreira”, *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, n.º8, julio-diciembre 2011, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, p. 19-34.

NOTAS

1. Ambos extractos pertenecen a cartas a Paulina Medeiros.
2. La correspondencia de Amalia a Felisberto no ha sido publicada hasta el momento. En 2008 la galería Jorge Mara-La Roche realizó una exposición de los dibujos que ilustraban las cartas y de otros documentos, como fotografías de la pareja o la partitura de Petrushka que usaba Felisberto, ilustrada por Amalia. Como resultado de la misma se publicó el catálogo *Cartas a Felisberto* (Nieto 2008), en el que no se incluyen los textos de las cartas.
3. En una carta que escribe a Amalia desde Fray Bentos el 8 de junio de 1936, relata con entusiasmo su encuentro con Carlos Mastronardi, con quien comparte el interés por el programa de la corriente constructivista (y anota asimismo la poca afinidad que expresan otros artistas, entre los que se encuentra el poeta Juan L. Ortiz). “Capáz [sic] que ya no puedo más con este relato, pero precisamente enseguida de cenar vino la gran sorpresa con el nombre de Carlos Mastronardi (¡y con ese nombre!); yo no lo descubrí enseguida; me pareció más discreto, fino y culto, pero sabes Amalia, que es un loco del constructivismo? ¡qué alegrón! ¡en un lugar tan escondido! Desde que nos conocimos no desperdió ocasión de hacer un aparte o de seguir conversándome a pesar de que otros llegaran. En concreto: él no lo conocía con el nombre de constructivismo pero estaba de vuelta de las representaciones, de los sentimientos, de la "inspiración" -lo criticaba diciendo que era frío- y muy especialmente se dedicaba a medir versos, palabras, letras y a buscar armonías en la construcción. Aún más concretamente: se quedó loco de verdadero entusiasmo con el espíritu, *la salud* y la fuerza de nuestra tendencia. Claro que yo no llegué a esta conclusión sino después de oírlo conversar mucho sobre las escuelas modernas y muy especialmente de Strawinsky, con procedimientos, etc., etc. En total le prometí comunicarnos, traté de que entre los tres hiciéramos un grupo, pero así como tengo fe ciega en Mastronardi, desconfío de los otros, hasta del simpático y flaquísimo Ortiz que está con comunismo-arte (el guión es para restar el arte)” (Hernández 2019: 102-103, los énfasis de esta y de las demás citas de Hernández son suyos).
4. Por esos mismos días, firma una carta dirigida a su amigo Lorenzo Destoc con la rúbrica “Yo y lo inconsciente” (Hernández 2018: 100), como si el estado de su reflexión lo acompañara hasta en los más mínimos gestos.
5. Leyendo las cartas, sus largos preámbulos llenos de pedidos de disculpas y justificaciones, se deduce la inquietud que debía mostrar la corresponsal cada vez que una esperanza ligada a la estabilidad -que en una carta Felisberto llama “preocupaciones animales” (269)- se convertía en una fantasía momentánea: “Por el otro lado: mi defensa en un lugar estable, es muy difícil. Si es por el piano, como no tengo la cantidad de obras ni facilidad para aumentarlas rápidamente y realizar el programa diverso que exigen las radios u oportunidades que hay que aprovechar en las grandes ciudades, la cosa se hace difícil y deficiente. Pensé en la taquí. Junto con la profesión van una cantidad de cosas más grandes o difíciles de conocer que las de la misma profesión. Pienso que -además del tiempo que necesitaría para practicar el conocimiento de lugares, forma de trabajo, etc. es difícil y destinado a una larga práctica y época de vivir sin nada. Si es en las clases, la dificultad de organización, “cobro” etc. que aunque haga el gaucho cuesta mucho y no tendría capacidad de adaptarme a esa vida y hacer utilización eficiente de la profesión” (Hernández 2019: 272).
6. “Yo no sé exactamente en qué parte de mi cuerpo se reúnen mis pensamientos. Yo no tengo la sensación de su existencia; la(s) sensaciones más aproximadas a ellos, y aún así bastante lejanas a veces son las de los párpados al moverse sobre los ojos y cierta presión en las sienas cuando ellos han deliberado demasiado” (Hernández 2008: 286).
7. “Pensamientos: Ellos están encerrados en la oscuridad desde {donde} ven hacia afuera todos porque afuera hay claridad; pero desde afuera no los pueden ver a ellos, porque ellos están en lo oscuro” (Hernández 2008: 287).

8. Sobre este asunto, ver Osorno Maldonado.

RESÚMENES

El trabajo se propone, en primer lugar, contextualizar y caracterizar de modo general el corpus epistolar de Felisberto Hernández y, en segundo, analizar un conjunto de cartas enviadas por el escritor a Amalia Nieto entre 1940 y 1941. Contemporáneas de la escritura de *Por los tiempos de Clemente Colling* y del abandono de la vida de pianista itinerante, esas cartas constituyen un núcleo que ilumina la transformación de la vida y la obra felisbertianas. En su redacción es posible hallar el germen de, por un lado, algunos de los procedimientos fundamentales de su narrativa y, por otro, algunas de las reflexiones meta-literarias que orientarán el curso de su obra posterior.

L'article vise, d'abord, à contextualiser et à caractériser de manière générale le corpus épistolaire de Felisberto Hernández et, d'autre part, à analyser un ensemble de lettres envoyées par l'écrivain à Amalia Nieto entre 1940 et 1941. Contemporains de l'écriture de *Por los tiempos de Clemente Colling* et de l'abandon de la vie de pianiste itinérant, ces lettres constituent un noyau qui éclaire la transformation de la vie et de l'œuvre felisbertiennes. Dans son écriture, il est possible de trouver le germe, d'une part, de certaines des procédures fondamentales de son récit et, d'autre part, de certaines réflexions métallittéraires qui guideront le cours de ses travaux ultérieurs.

Firstly, this paper aims to contextualize and characterize in a general way the epistolary corpus of Felisberto Hernández, and, secondly, to analyze a set of letters sent by the writer to Amalia Nieto between 1940 and 1941. Contemporaries of the writing of *Por los tiempos de Clemente Colling* and the abandonment of the life of an itinerant pianist, these letters constitute a nucleus that illuminates the transformation of Felisbertian life and work. In its writing it is possible to find the germ of, on the one hand, some of the fundamental procedures of his narrative and, on the other, some of the metaliterary reflections that will guide the course of his later work.

ÍNDICE

Palabras claves: Felisberto Hernández, correspondencia, Amalia Nieto, escritura, vida

Mots-clés: Felisberto Hernández, correspondance, Amalia Nieto, écriture, vie

Keywords: Felisberto Hernández, correspondence, Amalia Nieto, writing, life

AUTOR

JULIETA YELIN

IECH, UNR – CONICET

julietayelin@conicet.gov.ar