



ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS

Los inicios de Felisberto Hernández: un “extraño viaje”

(Discurso de ingreso a la Academia)

Agradezco la invitación a ser parte de la Academia Nacional de Letras.

Es un honor ocupar el sillón Bartolomé Hidalgo, el humilde iniciador de una forma literaria de larga tradición en ambas márgenes del Río de la Plata que colocó a la literatura en el corazón de los problemas políticos y sociales de su tiempo.

Me halaga también que se me asignara el lugar que ocupó Beatriz Vegh, a quien admiro por su discreción y sabiduría.

Quise que este discurso fuera sobre Felisberto Hernández, el escritor al que me he sentido más ligada a lo largo de mi vida. Tal vez porque su obra desconcertante y hospitalaria crea un espacio para alojar mis incertidumbres.

El acercamiento a la crítica genética y el trabajo en el Departamento de investigaciones de la Biblioteca Nacional, desde 2010, me llevó a investigar los procesos de creación de algunos escritores. Especialmente a prestar atención a los inicios: el tiempo misterioso de la gestación. En el caso de Felisberto Hernández este lapso es particularmente desafiante pues exige pensar en sus relaciones con la música, la filosofía y la literatura, y por su manera de ser artista: por la modalidad distraída con que realiza las obras más sofisticadas. Esta actitud, más que una pose, parece el producto de algunas singularidades de su personalidad en relación al medio artístico uruguayo.

Felisberto tuvo una temprana vocación por la música, que muy pronto encauzó profesionalmente. Durante las décadas del veinte y treinta del siglo XX fue una prolongada promesa: sus composiciones y sus interpretaciones en el piano fueron reiteradamente elogiadas por críticos e intelectuales, soñó con viajar a Europa para perfeccionarse y con vivir de su arte.

Los registros de su escritura creativa son un poco posteriores a sus primeros pasos profesionales en la música. Fue, en esos tiempos, una actividad más escondida. Si se puede señalar que inició sus estudios musicales, a los 9 años, por “mandato de madre”, la escritura parece estar ligada a su goce, a algo que realiza, en principio, más allá de la voluntad y aliento de los suyos y de sus necesidades económicas.¹ Sabemos que en los comienzos de la década de los cuarenta se propuso ser escritor. Hay consenso en afirmar que fue un creador fuera de serie en la literatura y que no alcanzó similar trascendencia como músico.

No quisiera considerar este período rescatando las huellas del trayecto literario casi invisible de quien llegó a ser un gran escritor. Me interesa, en lo posible, recuperar la jerarquía de la música en los comienzos para poder entender las opciones y los azares que hicieron posible el encuentro con el escritor y el despliegue de su literatura.

La perspectiva elegida supone acechar la búsqueda, compleja e inestable, de Felisberto tanto en la música como en la literatura. Tal vez, una cita de Henri Michaux (1899-1984), escritor y pintor, amigo de Jules Supervielle, que viajó a Montevideo en 1936 y que no sé si Felisberto conoció, pueda dar una idea de lo misterioso que resulta el tránsito entre artes:

¹ La decisión de la madre de Felisberto de que aprendiera piano es contada por Deolinda Hernández, hermana de Felisberto, en una entrevista de Luis Neira, “El Felisberto de la calle cortada” (Entrevista a Deolinda Hernández) en *El Día*, “Huecograbado”, Montevideo, domingo, 5.4.1981, p. 3.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

“El desplazamiento de las actividades creadoras es uno de los más extraños viajes al interior de sí que pueda hacerse”, escribió.²

Este “extraño viaje” de Michaux fue también pensado por Felisberto. Uno de los fragmentos que José Pedro Díaz recogió con el título “Buenos días [Viaje a Farmi]”, escrito probablemente en 1940, puede acercar las dificultades para comprender la radical “heterogeneidad” implícita en su deslizamiento entre la música, la literatura y la filosofía. Quien escribe se identifica con la imagen de un “pato”.³ Con esta autfiguración del creador deja atrás la majestuosidad del cisne, caro a los modernistas.

“No solo me gusta viajar por distintas ciudades, sino por artes y ciencias. Tal vez sea como el pato que no vuela ni corre ni nada. Entonces diré que he sido un pato alegre algunas veces y un pato triste otras. Algunos me deben creer un pato extraviado. Y es que a veces me siento inefable en mi extravío. Algunos amigos filósofos llaman a este pato con ellos y le sugieren que no abandone el pensamiento filosófico. Algunos literatos llaman a este pato con ellos y le sugieren el terror que les inspira el drama del pensamiento, y a veces lo consideran algo peor, y a veces desean justificarse más o menos en block, ante lo que no han visto. Algunos amigos filósofos y literatos corren a este pato para la música, diciéndole que allí está su vocación, sus condiciones, su vena. Y viceversa le ha ocurrido con algunos amigos músicos. Pero todos, desde su punto, creen que lo ven todo. Y esto es cierto, porque cada cual ve todo con lo que tiene.

Por fin diré que tengo algunos amigos que toleran y hasta sienten curiosidad por los ritmos y los elementos heterogéneos que desfilan y se transforman en la secuencia de mi realidad”.

El cruce de lenguajes, sensibilidades y perspectivas y el “extravío” fue la manera de crear de este “pato” tan común en su apariencia, como excepcional en su arte. Habría que agregar que “estar pato” fue para Felisberto una condición persistente y que ese sentido de la frase está también presente en la imagen de sí.

Se ha señalado la tendencia de Felisberto a colocarse en situación de discípulo (JPD, 1991 87), su manera de permanecer ajeno a cualquier protocolo, su deambular por los márgenes, su singular modo de ser un seductor. Es sabido que no hizo el liceo y que leyó apasionadamente algunos libros, sin hacer ostentación de sus lecturas. Parece estar marcado por el deseo de entender, aunque sus vías no fueron académicas ni principalmente librescas. Preguntó, conversó mucho y experimentó libremente con lo que iba elaborando sobre música y literatura.

En ese deambular de “pato”, en las formas más diversas, Felisberto fue desarrollando su pensamiento sobre la actividad artística. Como los primeros románticos alemanes (Jena), Felisberto concibió la creación como producción, potencia, “poiesis” que incluía una reflexión sobre el acto mismo de crear.⁴

Para la música necesitó maestros que lo disciplinaran en el conocimiento y la técnica del piano. En el caso de la literatura al comienzo estuvo enamorado de la posibilidad de seguir el pensamiento. Escribió en vínculo estrecho con la filosofía, aunque no asumió su discurso. Probó el ensayo y la conferencia tradicional, y también otras formas menos previsibles.

La música fue la iniciación en el mundo del arte, de la ejecución, del público, del juicio crítico, de la producción del acontecimiento artístico, de la reflexión sobre todo esto.

Gloso a Norah Girdali cuando evoca las lecciones de piano junto a Celina Moulié en relación a *El caballo perdido* y destaca los sentidos del aprendizaje de la música: disciplina, descubrimiento de una nueva dimensión de la sensibilidad y de estructuras formales que permiten la aprehensión del

² Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*, Colección de arquitectura, Murcia, Colección de Arquitectura, Colegio de Arquitectos y Aparejadores, 2000, p.59.

³ Felisberto Hernández, *Obras Completas*. Tomo 1. Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz, Montevideo, Arca-Calicanto, 1981, pp. 190-191.

⁴ Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Trad.: Cecilia González y Laura Carugati, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

mundo, además del despertar de la sexualidad-sensualidad del niño que comienza a adolecer.⁵ Giraldi dice que cuando escribía Felisberto desbordaba la papelera con sus tentativas para lograr la forma precisa. Este rigor, agrega, traducía una disciplina de trabajo adquirida gracias a los estudios de piano.⁶

Este interés y esta exigencia estaba ligada a una noción de alta cultura. El libro de Eugenio Petit Muñoz, *El camino*, ha sido muy citado porque es de los pocos que se refiere, aunque muy al pasar, al Felisberto concertista.⁷ Abogado, profesor, ensayista, historiador, amante de la música culta, el testimonio y los juicios de Petit Muñoz vertidos en los artículos reunidos en el libro resultan particularmente interesantes para recrear un clima artístico que fue fundamental en la formación de Felisberto. Una buena parte de *El camino* está dedicada a lo que Petit llama “La cruzada de la música”. Así se refiere a la creación a comienzos del siglo XX de instituciones abocadas a la enseñanza y difusión de la música clásica, y a la presencia de compositores e intérpretes nacionales y extranjeros. Considera que en 1920, cuando Felisberto comenzaba su carrera de músico, “la celebración de conciertos y audiciones de música seria” adquirió, en Montevideo, un desarrollo “extraordinario” (1932 360). Petit recurre a metáforas fuertes para explicar la acción de estos “cruzados” en el público en general. Como “marronazos en la roca” (1932 387) describe la acción de los primeros conciertos de la Asociación Coral de Montevideo en el público. Cuenta que esta Asociación organizó conferencias con audiciones, que él estuvo a cargo de alguna y que también colaboraron en esa tarea Carlos Vaz Ferreira, Eugenio D’Ors, Emilio Frugoni, Emilio Oribe, entre otros (1932 388-389).

Esta combinación de conferencias y audiciones fue algo a lo que Felisberto recurrió, sobre todo fuera de Montevideo y, posiblemente, con un estilo diferente al de los citados.

Un primer “pasaje” en la música

Sin posibilidades de comprender la música de Felisberto pregunté a Marcelo Rilla, docente, compositor y admirador de Felisberto, qué pensaba de sus composiciones. Consideró que eran “objetos fascinantes”. Me explicó, por ejemplo, que la partitura de “Un poco a lo Mozart” (1921) incluía lo que en una escucha inicial se podía percibir como un error. Felisberto integró la “torpeza” en la ejecución a la estructura de la composición. Parecería que hay un Felisberto “pato” con el que otro Felisberto juega, con una sabiduría tal que logra entreverar las cartas una y otra vez. Tal vez, haya que pensar que estaba más allá de nuestros prejuicios y de la cuadrícula que hemos aceptado para comprender el mundo. ¿Era ingenuo y sofisticado? Puede ser. Pudo reunir los atributos y carencias de una sociedad provinciana y una sensibilidad y una mente lanzadas a una experimentación constante.

El equipo de trabajo que integro y que proyecta realizar una plataforma digital con el archivo de Felisberto se planteó rastrear sus composiciones. Buscamos información en Agadu y la prensa e identificamos 20. (No es un trabajo cerrado). Entre 1920 y 1926 cuando dio su primer concierto en la ciudad de Mercedes, compuso 14 obras: Canción de cuna (1920), Un poco a lo Mozart (1921), Primavera (1922), Crepúsculo (1924), Lánguido y vago (1924), Paisaje (1924), Gavota (1924), Canto al mar (1924), Vals a la antigua (1924), Paginitas musicales (1924), Mimosismos (1925), Canción preciosa (1925), El niño dormido (1925), Vals capricho (1926).

El año 1924 parece especialmente fecundo: compuso 7 de las piezas musicales señaladas y, según dejó constancia en el texto que se conoce por el título de “Autobiografía”, comenzó a escribir *Fulano de tal*. Lo publicó en 1925 y siguió escribiendo.

⁵ Norah Giraldi Dei Cas, *Felisberto Hernández Musique et littérature*, Paris, Indigo & coté-femmes éditions, 1998, p. 8. Traducción CB.

⁶ Norah Giraldi Dei Cas, *Felisberto Hernández Musique et littérature*, Paris, Indigo & coté-femmes éditions, 1998, p. 13. Traducción CB.

⁷ Eugenio Petit Muñoz, *El Camino*. Etapas de una política educacional vivida, Montevideo, La Cruz del Sur, 1932.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

En 1926 apareció “Genealogía” en *La Cruz del Sur* (N°12, marzo, 1926) y “Acunamiento” con el subtítulo “Trabajo filosófico literario” (Dedicado a Luis Alberto Fayol”, *La Época* de Mercedes, 21.6.1926).

Vale la pena detenerse en el año 1926. Entre fines de mayo y comienzos de junio se fue a la ciudad de Mercedes. La partida tiene el peso de un rito de pasaje: su padre fue a despedirlo a la estación. Felisberto se iba de Montevideo en busca de trabajo como músico y dejaba a su primera esposa embarazada. Narró la escena en el comienzo de *Tierras de la memoria*, escrita en los años cuarenta y que dejó sin publicar. En Mercedes daría su primer concierto el 12 de junio, en el Politeama Colón. Contó este acontecimiento en una carta enviada a su familia dos días después y en el cuento “Mi primer concierto” recogido en *Nadie encendía las lámparas* (1947). El sentimiento de orgullo y entusiasmo que sintió está dicho en la carta (2022 5-6), no en el cuento.⁸

Desde su ida a Mercedes, la actividad que le supondría más tiempo y esfuerzo sería la de concertista, aunque esporádicamente cree otras composiciones y siga escribiendo.

Antes de partir a Mercedes, en Montevideo, Felisberto es entrevistado por el diario *El Ideal* (J.V.I., “Cinco minutos con FH”, 8.5.1926). Hizo un recuento de sus estudios de piano desde los 9 años (“me pusieron a estudiar el piano”, dice) y nombró a sus maestros y amigos José Pedro Bellan y Carlos Vaz Ferreira. Preguntado por su situación espiritual frente al Arte (con mayúscula) declaró haber dudado “toda la vida” sobre si sería “compositor o ejecutante”.⁹ Por la negativa, se definió compositor, pues consideró que para ser “ejecutante” le faltaban “las condiciones que adornan a los seres superficiales”. Planteó que para entender el papel del intérprete es necesario considerar el tema de la “técnica” y explicó que es un problema no tener técnica y es un problema más grave pensar que la “técnica” sea un fin en sí misma.

Aclaró Felisberto: “Porque si el intérprete es un intermediario entre el autor y la obra, debe abandonar su temperamento para ir al temperamento del autor”. El periodista le preguntó por su labor de “futuro ejecutante” y Felisberto respondió: “Me propongo ser un fiel intermediario”.

Sin especificarlo, con sus respuestas Felisberto estaba participando activamente en una discusión generalizada, en los años veinte, que contrapuso las nociones de compositor e intérprete. Hay reflexiones de Carlos Vaz Ferreira sobre el tema y opiniones de Eugenio Petit Muñoz. En un artículo de 1920, Petit afirmó que “el verdadero intérprete, músico antes que pianista” “sacrifica noblemente todo propósito de exhibición personal a la versión sincera y superiormente honesta de la obra ajena, llegando a hacer de tal manera transparente su propio temperamento, que puede verse a través suyo el estado de alma del autor interpretado” (1932 332).¹⁰

Felisberto reproduce el sentido moral planteado por Petit Muñoz.

A comienzos de junio de 1926, instalado en Mercedes, se anuncia su primer concierto en el diario *La Época* (7.6.1926). El articulista dice haber conversado con FH y repite -como seguirán haciendo otros- sus ideas sobre la técnica y los intermediarios en la música. Felisberto continúa con la divulgación del tema.

⁸ Después de dar su primer concierto en Mercedes, el 14.6.1926, escribió a sus padres. Les cuenta del orgullo que sintió antes de empezar: “me parecía que tenía que responder a los míos a los de mi familia a los de mi sangre a mi herencia y me vino una tranquilidad como con rabia y como agresiva” (Cito por edición de Ignacio Bajter de Felisberto Hernández. *Correspondencia reunida*, Barcelona, Ediciones Sin Fin, 2022, p.5.)

⁹ J.V.I. “Cinco minutos con Felisberto Hernández” en *El Ideal*, Montevideo, 8.5.1926, p.7.

¹⁰ Hay una conferencia de Carlos Vaz Ferreira del año 1952 que trata el tema: “Algunas causas que tienden a disminuir artificialmente el goce artístico”. (Cito por *Sobre arte y estética. Textos de Carlos Vaz Ferreira*. Selección y estudio introductorio de Juan Fló, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2008, pp. 157-166). Pero creo que la distancia en el tiempo no es significativa porque Felisberto debe haber escuchado a Carlos Vaz Ferreira hablar sobre este tema en los veinte.

En el libro *El Camino*, ya citado, en un artículo de 1920 titulado “Los concertistas extranjeros” Petit, con énfasis didáctico, contrapuso la interpretación del violinista húngaro Ferenc von Vecsey : “virtuoso”, que procura un “mal entendido lucimiento” a la “figura de Edouard Rislér: el “verdadero intérprete, músico antes que pianista”, que “sacrifica noblemente todo propósito de exhibición personal a la versión sincera y superiormente honesta de la obra ajena, llegando a hacer de tal manera transparente su propio temperamento, que puede verse a través suyo el estado de alma del autor interpretado” (1932, p. 332).



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Da una conferencia sobre “Los intermediarios”, en el liceo departamental, el 1 de julio, que fue parcialmente reproducida en tres artículos por la prensa local. (3 artículos los días 3, 6 y 7 de julio en el diario *La Época*).¹¹

En esta conferencia Felisberto considera que el tema de los “intermediarios” se encuentra en el “centro de la actividad artística”, en el “término medio entre la obra o el autor y el público”. Considera que “el trasmisor” al elegir la obra tiene que tener en cuenta la “jerarquía en la estética del pensamiento” y “la psicología del público”. Afirma que el éxito o fracaso de los creadores depende de los intérpretes (3.7.1926).

Al comenzar a dar conciertos y plantearse la continuidad de esa actividad como un posible sustento, Felisberto empezó a variar, desde distintos ángulos, la consideración del intérprete. Vale la pena tener presente otra entrevista realizada a Felisberto, en Buenos Aires, a fines de 1939. (*El Sol*, el 1 de diciembre de 1939).¹² Más de diez años después de iniciarse como intérprete, Felisberto hace explícita la importancia del conocimiento de sí para ser un buen pianista.

Dice que los intérpretes deben reconocer primero lo que llama su “realidad íntima” y acomodarse a ella. Cito:

“-El intérprete o compositor debieran tratar siempre de no caer en las formas psicológicas interpretativas que conoce a través de otros que cultivan el género y debiera tratar de descubrir cuáles son las que le quedan bien, para dedicarse a ellas, desde el punto de vista psicológico y también desde el punto de vista del temperamento. Si los artistas tratan de acomodarse a su propia realidad íntima, mejor dicho de acomodar su trabajo a esa realidad, otros serían los resultados”.

La tercera acepción de “intérprete” del diccionario de la RAE online dice: “Cosa que sirve para dar a conocer los afectos y movimientos del alma”.

En esos años, Felisberto fue descubriendo al creador en el intérprete.

Tal vez sea posible pensar que el deslizamiento entre el compositor y el intérprete haya sido uno de los “extraños viajes” que realizó Felisberto en los primeros años de sus giras de músico. Y que este está enhebrado a otro “viaje”, entre la música y la escritura. Sin aspirar a explicar estas relaciones creo que considerar a Felisberto como un explorador de la casualidad puede acercarnos a comprender su deambular en los años veinte y treinta. El desafío fue mayúsculo.

A partir de la noción de “casualidad” (“Combinación de circunstancias que no se pueden prever ni evitar”, dice el Diccionario de la RAE online) es posible trazar caminos entre la citada composición “Un poco a lo Mozart”, realizada en 1921, que integraba el error o lo inesperado o el desliz a la partitura, y la dimensión de la experiencia que le proporcionaron las giras por ciudades y pueblos del interior de Uruguay, la provincia de Buenos Aires y el sur del Brasil. Persistió 15 años en las giras sin que le permitieran sostenerse desde el punto de vista económico. A pesar de sus quejas es fácil imaginar el placer que experimentaba en las situaciones concretas y su disponibilidad interior para transformarse al entrar en diálogo con lo que lo rodeaba. La enorme cantidad de espectáculos que tuvo que organizar y en los que actuó no le garantizaban unas condiciones mínimas previsibles para sus actuaciones. Casi no había control posible sobre las situaciones creadas. En cierto sentido, las localidades del Interior que recorrió, con su bonhomía provinciana, su marginalidad en relación a un circuito de exigencia cultural, le dieron la libertad de explorar lo imprevisible.

Felisberto siguió tocando y paralelamente fue creando espectáculos-conferencias (tenemos solo anuncios) en los que fue desdibujando los límites de la interpretación musical. Vivió con intensidad y pensó la “química” que se producía o no con el público. Textualizó una y otra vez estas circunstancias en sus asuntos y en la forma sumatoria que encontró para muchas de sus narraciones.

¹¹ Es la única conferencia de Felisberto de la que ha quedado borrador. Paula Cameto, integrante del equipo que está preparando una plataforma digital con el archivo de Felisberto Hernández, hizo el trabajo ordenándola.

¹² Zulma Núñez, “Llegó Felisberto Hernández: el notable músico rioplatense/Sugestionado por la música de los negros compone el compositor uruguayo” en *El Sol*, Buenos Aires, 1.12.1939 (Bajter, 2022, p. 468).



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Generalmente el humor salva los desacomodos que provocan los imprevistos: como el gato que aparece en el escenario en “Mi primer concierto” o la niña que grita al reconocer el sillón de la abuela que fue prestado para la decoración de la escena en “En gira con Yamandú Rodríguez”, para recordar solo algunos ejemplos. La casualidad y la conciencia de ella puede también crear un momento de magia como en “Nadie encendía las lámparas”.

Si volvemos a Mercedes en 1926, además de haber realizado improvisaciones musicales,¹³ Felisberto protagonizó otras formas de contacto con el público. En el diario *La Época* (23.7.1926, p. 2) se anuncia que Felisberto, a partir del 1º de agosto, estará a cargo de una “cátedra íntima de conferencias” sobre “temas filosóficos-literarios, elegidos, comentados y discutidos por los concurrentes”. El tema de la primera sería sobre “las conferencias íntimas como ideal progresivo para la agilidad mental, teniendo en cuenta las distintas maneras de discutir y la disciplina preferible para la discusión”.¹⁴ Supongo que el rótulo “cátedra íntima de conferencias” refiere a un intercambio con poco público de manera de permitir una interacción cercana y fluida entre el expositor y los escuchas. Más que a temas personales, parece aludir, en la línea del pensamiento de Vaz Ferreira, a formas de expresión del pensamiento.

María del Carmen González recuperó y analizó el registro de 9 conferencias dadas por Felisberto entre 1935 y 1941. Es posible rastrear en la prensa y las cartas que, entre 1935 y 1942, envía a Amalia Nieto más títulos de conferencias realizadas en esos años. Los temas son sobre cultura, Arte, Música, Psicología.

En algún caso parece haberse colocado como asunto de la conferencia: “Anecdotario de mi vida bohemia”, es uno de los títulos que registra González.¹⁵ Ignacio Bajter, en la introducción a su *Correspondencia reunida*, anota una conferencia impartida a médicos, a mediados de 1940, “sobre principios de psicología” que repercute en las cartas que envía a Amalia en el planteo sobre “las relaciones entre la vida y la obra del creador”. Cito a Bajter: “Se apropia para la ocasión de un tema, improvisando, y da las primeras muestras de la disolución del pianista, o mejor, del pasaje de este a otro plano” (2022, p. XVIII).

En otro momento me referí a los “conciertos-charla” que dio Felisberto en los años treinta, retomando la información y el criterio de José Pedro Díaz que los consideró como un proceso que lo puso en camino de dejar la música y dedicarse a la literatura.¹⁶ Hoy creo que la experimentación que abrió en esos años con la palabra hablada, el cuerpo y la música fue sin duda significativa, pero para entender el deseo de “ser escritor” habría que también tener en cuenta otros caminos que paralelamente fue trazando en la escritura.

La escritura

Entre 1925 y 1931 Felisberto publicó los cuatro “libros sin tapas” y, al mismo tiempo y después, escribió otros muchos textos que quedaron inéditos. Buena parte de ellos fueron transcritos y recogidos en 2022 por María del Carmen González en *El palimpsesto intencionado. El proyecto literario de Felisberto Hernández*.¹⁷

¹³ Hay constancia de que Felisberto realizó improvisaciones musicales. Por ejemplo, para el concierto que dio el 11 de setiembre de 1926, la prensa al anunciarlo puntualizó que Felisberto “solicitará tres notas como tema a los efectos de hacer una improvisación” (“El concierto de mañana”. “Felisberto Hernández se presentará en el Roma” en *La Época*, 10. 9.1926, p.2).

¹⁴ En el artículo “Ciclo de conferencias”. “A cargo de Felisberto Hernández” (*La Época*, Mercedes, 29.7.1926, p.2) se insiste con el anuncio de las conferencias de Felisberto. Esto parecería indicar que no hubo mucha respuesta al primer anuncio. O que fue menos de lo esperable o decoroso. Se informa que el local de las conferencias será la redacción del diario, se insiste en que las conferencias son “abiertas”, “con la intervención de los propios oyentes” y se agrega que han sido solicitadas a Felisberto por “un crecido número de amigos”.

¹⁵ María del Carmen González, “Felisberto Hernández: estrategias en la construcción de una imagen de escritor” en *Lo que los archivos cuentan* 4, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2016, pp.153-158.

¹⁶ Carina Blixen, “Felisberto Hernández y una media ilusión” en *Escrituras del yo. Revista de la Biblioteca Nacional* N° 4/5, Montevideo, 2011, p. 198.

¹⁷ María del Carmen González, *El palimpsesto intencionado. El proyecto literario de Felisberto Hernández*, Montevideo, +Quiroga Ediciones, 2022.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Lo escrito en los años veinte y treinta es una notable cantera de experimentación con las posibilidades de la percepción, los modos del lenguaje y el pensamiento y los códigos y géneros de la literatura. En el proceso de ese desarmado de lo existente creo que Felisberto realiza dos experiencias decisivas: el tomar conciencia de su amor por las palabras que implica revisar parte de lo aprendido de Carlos Vaz Ferreira y la posibilidad de llegar, escribiendo, al “otro” que lo habita.

Además de múltiples declaraciones de Felisberto, la filiación al pensamiento de Carlos Vaz Ferreira se puede encontrar en buena parte de sus textos y, en otra dimensión, por ejemplo, en las “conferencias íntimas” de 1926, ya citadas, en que propone enseñar a discutir, o en su manera de polemizar en el llamado “caso Graña”, en 1929, según señaló Ana Inés Larre Borges. En abril de 1929, en Rocha, la Srta. María Elena Graña dio un concierto que, a partir de una crítica negativa de Venus González Olaza (amigo de Felisberto que se volvería productor de sus conciertos algunos años más tarde) levantó una intensa polémica, bastante intrascendente en sí, pero interesante por la intervención de Felisberto, que hizo una defensa de la importancia de establecer criterios justos para la valoración del arte.

Habría que recordar que el pensamiento clarificador y flexible de Vaz Ferreira estableció una lucha contra “la falsa oposición”, confió en el “psiqueo fluido” y rechazó “la esquematización”. Consideró el pensamiento discursivo como “un instrumento de notas fijas” “con sus ideas solidificadas por la acción de la palabra”.¹⁸ Desconfió, en fin, de las posibilidades de la palabra para transmitir la fluidez del pensamiento.

En un artículo que analiza la relación entre Carlos Vaz Ferreira y Felisberto Hernández, Ricardo Pallares consideró que “la reflexión en FH estuvo lejos del tópico de las insuficiencias, dificultades y teorías del lenguaje” y que “en todo caso se inscribe en un proceso narrativo con propósito decididamente creador”.¹⁹ Quisiera señalar que Felisberto parece haber necesitado explicitar, en una conferencia y un texto de ficción, su superación de la desconfianza en el lenguaje que su amigo y maestro admirado sustentaba.

En 1937, según Ignacio Bajter y Jean-Philippe Barnabé, Felisberto publicó “Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira”.²⁰ En este ensayo, Felisberto explica el pensamiento de Vaz y destaca la importancia de su actitud de respeto hacia la complejidad de la realidad, su no aceptación de abstracciones o simplificaciones escamoteadoras. Señala la importancia de valorar la palabra en su contexto. Escribe:

“La palabra debe vivir creando en su relación con otras palabras el contexto que dé a cada hombre su sentimiento propio. La palabra tiene que ser un esfuerzo grande y honrado hacia lo concreto, pero tiene que tener la cualidad de modificarse y crecer con la vida del pensamiento”²¹

Creo que, sin discutir explícitamente a Vaz Ferreira, Felisberto transforma la desconfianza del maestro en la palabra al reconocer su plasticidad.

Este movimiento interior rastreable en esta reflexión tiene un correlato en uno de los textos de crítica-ficción, titulado “El peluquero”, que integra el conjunto reunido por María del Carmen González bajo el título “El tratado de embudología”: “una serie de textos que tienen como tema a la escritura como experimentación y motivo de reflexión teórica”, explica González (2022, p. 359).

El fragmento narrativo “El peluquero” consta de 3 folios a máquina con correcciones manuscritas en letra cursiva, la caligrafía que utilizó Felisberto hasta comienzos de los años cuarenta.

¹⁸ Selección de textos de Juan Flo ya citada, 2008, pp. 93, 114 y 115.

¹⁹ Ricardo Pallares, “Felisberto Hernández y Carlos Vaz Ferreira” en *Revista de la Academia Nacional de Letras* Año 3 N° 5, Montevideo, julio-diciembre 2008, p. 78.

²⁰ Ignacio Bajter en la Correspondencia reunida, ya citada: 2022, p. 578. Jean-Philippe Barnabé, “Vaz Ferreira, maestro de Felisberto” en *Revista de la Academia Nacional de Letras* Año 15 N° 18, Montevideo, enero-diciembre 2022, p. 28. Cabe consignar que las fechas de publicación de los textos de Felisberto podían estar muy alejadas del momento de producción de sus textos.

²¹ Transcrito por Ana Inés Larre Borges en “Felisberto Hernández: una conciencia filosófica” Anexo II, Montevideo, *Revista de la Biblioteca Nacional* N° 22, 1983, p. 38



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Comienza: “Una palabra puede ser un llamado terrible en la historia de un hombre”. Luego el narrador describe los efectos posibles de una palabra, crea una escena de escritura en la que quien escribe plantea las consecuencias interiores y textuales que la concentración en una palabra pudiera generar, pasa a relatar el naufragio sufrido porque fue “inundado y ahogado por el llamado de la palabra”. Dice que “perdió el conocimiento” y sigue contando que toda su vida pasó por su mente “en los instantes antes de la asfixia”. Continúa: “Cuando ya había repasado todo y llegué al momento en que precisamente la manifestación se me venía encima, vi a mis amigos, a los que defendían la palabra a pesar de saber que esta no le había servido del todo, que les había traicionado (...) -bueno, yo pensé: lo que ahora hubiera convenido, hubiera sido un discurso en favor de la palabra, en que no solo se dijera en él todo lo malo que han hecho con ella, sino lo bueno, cuando por ella conocimos también lo mejor de los hombres, de su esfuerzo, de su consuelo, de su bien, de su esperanza, de su amor, de cuando ella sirvió lo mejor que pudo para estas mismas cosas y tantas cosas tiernas y verdaderas que pensé de ella en el gran repaso. Entonces quise improvisar un discurso que empezara así: “No tengo palabras con que elogiar la...”. (2022, pp. 375-377).

El texto “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” es una indagación desafiante sobre el lenguaje literario. Fue escrito en 1929 y publicado recién en los años cuarenta. Quien escribe se pregunta qué es un narrador, para qué se escribe, qué es un título, qué es un personaje, qué es la trama (si debe existir), cómo se lee el texto que está surgiendo ante los ojos del lector. En su desarrollo, “Juan Méndez...” se cruza e integra fragmentos de otro texto titulado «El Teatrino. Novela». Parecería que Felisberto escribía fragmentos independientes que probaba cruzar y sumar para ver el resultado de los contactos que establecía. Tal vez pueda entenderse este procedimiento como una manera de textualizar la casualidad. En el juego de cruces entre «Juan Méndez...» y «El Teatrino. Novela» el escritor está sondeando un abismo: llega a la idea de que la escritura no alcanza para comprender. Y si esto es así no tiene sentido realizar el deseo de escribir. Pero esta noción es intolerable. Los manuscritos muestran un momento de correcciones especialmente intenso. La compulsión a seguir escribiendo es más fuerte y genera el desdoblamiento del sujeto. Cito lo que finalmente quedó en “Juan Méndez”:

“Pero mi deseo a medida que pasó el tiempo, insistió con tanta realidad y tanta violencia, como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia”.²²

Esa posibilidad de encontrar y decir el desdoblamiento interior gracias a la escritura, creo, es uno de los “viajes” que van en el sentido del músico al escritor. La manera de Felisberto de centrarse en “el movimiento de recordar”, según anotó Alberto Giordano,²³ que hizo posible, en los años cuarenta, la emergencia de *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria* se alimenta, en parte, de esta experiencia de decir la división interior formulada en “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”.

Pero, para comprender el pasaje hacia la escritura de estas grandes obras de los primeros cuarenta, creo que hay que tener en cuenta también las cartas que entre 1935 y 1942 escribió a Amalia Nieto.

Sería necesario volver al año 1935 y al homenaje que el 31 de julio se le brinda en el Ateneo de Montevideo. Allí Felisberto se reencontró con Amalia Nieto. Intelectual y pintora, Amalia había estado formándose en Europa entre 1929 y 1931 y estaba vinculada a la Asociación de Arte Constructivo (AAC), dirigida por Joaquín Torres García, que presidía el homenaje.

Iniciaron una relación amorosa y junto a Amalia comenzaría un proceso de escritura que abriría otro camino hacia su obra futura. El deseo de querer ser escritor surge en las cartas a Amalia. Ese anhelo, la configuración de esa proyección de sí mismo lo lleva a reelaborar lo experimentado, a madurarlo y gestar algo nuevo.

²² Felisberto Hernández. *Obras Completas*. Tomo 1, ya citada, p. 155.

²³ Alberto Giordano, “Felisberto Hernández: tontas ocurrencias” en *Paradoxa. Literatura/Filosofía* Año 3 N° 3, 1988



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Se podría evocar la hermosa carta enviada desde Las Flores, el 21 agosto de 1940, en que Felisberto le trasmite a Amalia su decisión de escribir “sea como sea” (2022, p. 237).²⁴ Pero esta carta es ya un punto de llegada. Me parece que las cartas, en conjunto, pueden ser consideradas un puente hacia esa nueva situación de querer, sobre todo, escribir.

En ellas Felisberto realiza un ejercicio de mirarse y contar su entorno que no hacía en la literatura de aquellos años. Para Amalia, elabora pensamientos sobre el arte de ambos y aprende a narrar su presente, acerca escritura y vida.

Felisberto y Amalia reiteran la voluntad de contarse todo. La puesta en práctica de esa ambición compartida y la imposibilidad de hacerlo tal vez alimente su nueva escritura ligada a la vida y al recuerdo, con ambición de relato y realización en fragmentos. Las tres narraciones que cuentan “el movimiento de recordar” se balancean entre el impulso de concentración sobre un lapso del pasado, una experiencia determinante relacionada con la música, y la visión en fragmentos. Cuando decide que va a ser escritor comienza el duelo del músico. Seguirá tocando, aunque esporádicamente. El sentimiento de pérdida parece sobre todo referirse al mundo al que la música lo ligaba: los maestros de música y las gentes de las pequeñas ciudades provincianas con su sentimiento ingenuo del Arte y el artista.

En un sentido distinto al habitual, Felisberto volvió a Amalia su lectora. Lo fue y especialmente calificada, pero pienso en una transformación interior, más difícil de asir, que hace de Amalia la lectora ideal, por el amor que en ese momento sentía, y porque necesitaba el espejo de una mente creativa. La “escucha” de Amalia propicia lo que FH llama sus “monólogos”, es decir sus reflexiones sobre el arte y la vida (2022, pp. 14-19). En cierta medida continúa con el enlace pensamiento-literatura de la escritura de esos años, pero incorporando la dimensión de las circunstancias concretas en las que está inserto, como lo hacía en los espectáculos conferencias que paralelamente estaba realizando. Escribiéndole a Amalia crea al lector ideal, el que necesita para la nueva identidad y la nueva literatura que está concibiendo.

Las cartas son proceso de escritura y documento de pensamientos, emociones, lecturas, reflexiones sobre arte. Tal vez no debería dejar de señalar la presencia, en las cartas, de un diálogo con Joaquín Torres García, que exigiría mayor estudio. Las ideas de Torres están presentes en Amalia y sus creaciones pero Felisberto también estableció con él un vínculo personal. Es posible pensar que Torres/Amalia pueden haber proporcionado a Felisberto la confianza en sí mismo y en las palabras, que acopió para el desafío de lanzarse a ser escritor. Torres García podría ser también un maestro para Felisberto, aunque de manera compleja, porque lo respeta y lo cela.²⁵ Fue frecuente la contraposición de las figuras de Torres García y Carlos Vaz Ferreira, al que Felisberto parecía incondicionalmente adherido, pero que revisó, sin puntualizarlo, con su manera amable y poco enfática de discutir. Tal vez el pensamiento y las actitudes de Torres hayan ayudado a Felisberto a establecer cierta distancia con su admirado Vaz Ferreira.²⁶

²⁴ Me referí a las cartas intercambiadas entre Felisberto y Amalia Nieto en “Tras las cartas de Felisberto Hernández a Amalia Nieto” en *Lo que los archivos cuentan* 1, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2012, y en “Felisberto Hernández: cartas a Amalia” en *Palabras sitiadas. Revista de la Biblioteca Nacional* Nº 6/7, Montevideo, 2012.

²⁵ En la carta del 9 de octubre de 1935 Felisberto explicita su diálogo íntimo con Joaquín Torres García. Le escribe a Amalia que “sus pensamientos empiezan a bailar en mi espíritu, y sobre todo que esos pensamientos llaman a los míos” (2022, p. 17).

²⁶ Juan Fló ha analizado las diferencias y las incomodidades surgidas entre los pensamientos y las personalidades de Carlos Vaz Ferreira y Joaquín Torres García. “Efectivamente, Torres adquirió fama de dogmático que percutió empecinadamente con una visión unilateral, porque representaba para la típica mentalidad transaccional y morigerada de nuestro país, y para el esforzado intento vazferreiriano de descubrir la complementariedad de las ideas, un ejemplo casi obscuro de apasionamiento y cerrazón doctrinaria, pero era, en realidad, un hombre en debate permanente que rehacía sus convicciones tironeado por fuerzas opuestas: su amor por la pintura de la luz y su rechazo de la misma en tanto apegada al mundo sensorial, contradicción en la que combatían su misticismo platonizante y un sensual ojo de pintor; su aspiración al orden y la geometría y su congenialidad con las artes primitivas y sus productos pobres y cursivos, en los que no se disimula ni se evita la expresividad del trabajo humano y su manualidad ostensible, y en los que la forma no es regulada por la geometría sino transformada por la expresión; su defensa de un arte no mimético, definido como construcción y no como reproducción y su necesidad de mirar el mundo de las cosas reales para otorgar al arte un sentido del que no puede prescindir; la importancia de la renovación y la invención individuales y la fe recurrente en una tradición en esencia inmutable” (Juan Fló, *Joaquín Torres García. En la crisis del arte moderno*, Montevideo, Estuario Editora, 2021. Prólogo Gabriel Peluffo Linari. 2021, p.118).



**ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS**

En un artículo de homenaje por los cien años del nacimiento de Felisberto, Wilfredo Penco llamó la atención sobre la importancia de la influencia del pensamiento y el arte de Joaquín Torres García.²⁷ El mismo año del inicio de esta correspondencia Torres publicó el libro *Estructura* (1935). Penco sugiere su incidencia “en el proceso literario de Felisberto”, fundamentalmente a partir de “la idea de construcción”. Dice que “pudo haber incidido en el proceso de elaboración de *Por los tiempos de Clemente Colling*, su primera obra que presenta una índole estructurada, a diferencia de los breves títulos que la precedieron, los libros sin tapas” (2002: 10). También se pueden encontrar resonancias de ese libro de Torres en la importancia atribuida a la materialidad de lo artístico y en la idea de que para crear no hay que imitar la “realidad”, pero sí partir del objeto, de su respeto.

Para terminar, sin poder hacerlo en realidad, es posible pensar que para lanzarse a narrar el “movimiento de recordar” Felisberto necesitó de las experimentaciones de los años veinte y treinta, en la música y la escritura. Fue perfeccionando su “técnica”, como quería el intérprete, y fue afinando su oído interior, que también necesitaba de la música de las palabras y de su plasticidad para transmitir la experiencia. La actitud vanguardista puede encontrarse en la voluntad expresa de escribir sobre lo que no se sabe al comienzo de *Por los tiempos de Clemente Colling* o en la ineditéz de la percepción, el extrañamiento del niño entre los muebles de la sala de la Srta. Celina en las primeras páginas de *El caballo perdido* o en la manera de mantener la estructura fragmentaria en textos de mayor aliento que aspiran a conquistar nuevos lectores.

Acercarse a Felisberto es comprobar su sabiduría y la consistencia de su misterio. El “extraño viaje” que es su obra, en palabras de Henri Michaux, citado al comienzo, incita, una vez más a volver a empezar.

Carina Blixen
Montevideo, 29/11/2023

²⁷ Wilfredo Penco, “Las relaciones constructivas” “Torres García y Felisberto” en “Especial Felisberto”, *El País Cultural* Año XIV N° 676, Montevideo, 18.10.2002, pp. 10-11.