



FELISBERTO HERNÁNDEZ,  
EL INSULAR DE EXTRAÑO CUERPO  
EL TEMA DEL DOBLE EN  
*DIARIO DEL SINVERGÜENZA*

VÍCTOR RODRÍGUEZ GAGO

LA ISLA de Felisberto Hernández es un lugar incontrovertido de la modernidad literaria de América. Treinta y dos años después de la desaparición del escritor, nadie impugna el suelo, las grutas, la vegetación, las criaturas de un territorio endémico y aparte que, sin embargo, le fue negado —y con cuánto silencio!— en su presencia. Claro que, el insular se hizo, también, en ese cerco de silencio; a pesar del mismo. El mar hostil o indiferente contornea el lugar de Felisberto tanto como la originalidad de su voz.

Oscura, ancestralmente, estaba predispuesto a la vida insular. Antes de su isla, nadie en la literatura americana ha manejado con tanta naturalidad las potencias de la intuición y el extrañamiento. Su rango de «raro» le debe mucho a la calidad sinestésica de su percepción de las cosas: ese apropiarse de ellas como si asistiese a su nacimiento. No hay huella del objeto en el saber o la convención. Todo es visto por primera vez. La jerarquía entre un encendedor y el sabor de una fruta se borra. La mirada de Felisberto Hernández persigue la pureza esencial de cada cosa. La aborda por el flanco anterior a la razón, la hace visible en la imagen y atisba un sentido soberano y secreto en su interior. Cortázar lo emparenta en la «estirpe presocrática» con José Lezama Lima, otro escritor insular<sup>1</sup>.

No es, sin embargo, y a diferencia de Lezama, un escritor que viaje a través de la tradición. No es un erudito, ni un palimpsestista. No se interesa en postular una conciencia de su escritura. Impelido en 1955 por el escritor y crítico francés Roger Caillois a esbozar una poética de sus cuentos, Felisberto Hernández responde con un texto significativamente titulado «Explicación falsa de mis cuentos», en el que expone:

*«Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda»<sup>2</sup>.*

Su intuición es íntegra, de ahí también su posición aparte, «naïf», en un periodo de la cultura marcado por la organicidad programática de los distintos movimientos de vanguardia. El epíteto «naïf» le fue tatuado por el pequeño círculo que leía sus primeras obras, *Fulano de tal*, los sucesivos *Libros sin tapas* y, sobre todo, la novela *Por los tiempos de Clemente Colling*. Este grupo, «lo admiraba, exageraba, protegía y a veces ejercía mecenazgo»<sup>3</sup>, recuerda un avanzado suscriptor de las primeras ediciones, el escritor Juan Carlos Onetti. Felisberto no objetó la etiqueta. Persistió en ella, a pesar de que no era del todo auténtica. Se vistió de «naïf» mientras «leía mucho y desparejo, y no lo confesaba»<sup>4</sup>. Tenía un salvoconducto para hacerse libre, intuitivamente, hacia su isla. No escribía al dictado del inconsciente. Se exigía, eso sí, una conciencia pura, un suelo virgen donde germinase sin aditivos el cuento como una aparición del reino vegetal.

*«En un momento dado pienso que en un rincón de mi nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni como favorecer ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos»<sup>5</sup>.*

La isla de Felisberto, pese a su alejamiento, también sostiene a todo un continente. Para Carlos Fuentes, es uno de los cuatro pilares de la renovación narrativa del siglo XX americano<sup>6</sup>. Con Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Horacio Quiroga, la obra de Felisberto Hernández conforma un proceso de modernización que supone la quiebra de la herencia del realismo y el naturalismo, la apertura de los géneros literarios, la toma de la ciudad por parte de tramas y personajes, la presentación del héroe segregado del curso de la historia colectiva, y, en general, la libertad del artista para crear una ficción soberana, modelada con arreglo a leyes que empiezan y acaban en ella, desatada de toda preceptiva, eximida de cumplir otra misión que no sea la de existir en sí misma, como el objeto único que es, fiel a su naturaleza excepcional.





Otros críticos reconocen en este proceso fundacional también a los prosistas de la última hora del modernismo —Clemente Palma, Leopoldo Lugones, Abraham Valdelomar—, así como a Alfonso Reyes, César Vallejo o Julio Garmendia<sup>7</sup>.

La etiqueta de «literatura fantástica» con que la crítica ha creído solventar la *desafiante* originalidad de Felisberto Hernández testimonia, mejor que ningún otro tópico sobre su obra, la incompreensión y el desconocimiento padecidos por el escritor durante su vida y más allá de ésta. Desde la publicación de cuentos como *La cara de Ana* o *La envenenada*, en torno a 1930, y mucho después de su muerte, acaecida en 1964, Felisberto ha tenido que resignarse a ser *sólo* un escritor de literatura fantástica, lo cual, para la crítica inclinada a pensar que no hay diferencia que resista la solvencia calzadora de un buen esquema sinóptico, ha venido significando ser un artista al margen, un entretenedor, un travieso, un urdidor de prodigios que vulneran las leyes de la física y la verosimilitud naturalista. Un insular, en fin.

Es Cortázar, en su prólogo a la edición española de 1975 de *La casa inundada*, el primero en denunciar la vacuidad del concepto de «literatura fantástica»:

*«Releyendo a Felisberto he llegado al punto máximo de este rechazo de la etiqueta fantástica; nadie como él para disolverla en un increíble enriquecimiento de la realidad total, que no sólo contiene lo verificable sino que lo apuntala en el lomo del misterio como el elefante apuntala al mundo en la cosmogonía hindú»*<sup>8</sup>.

Lo «fantástico» en las historias de Felisberto Hernández está constituido, precisamente, por la más acendrada materia realista de sus cuentos. Es la mirada extrañada del escritor lo que produce el salto al vacío, a lo otro: la inquietud que producen las cosas cercanas y sobreesídas cuando, de pronto, se las observa con la suficiente curiosidad e inocencia. Esa toma de contacto con lo inmediato, desde el extrañamiento y la oblicuidad, desencadena imágenes electrificadas de misterio y ha sido la fuente del malentendido y el aislamiento de la obra de Felisberto Hernández.

Nacido el 20 de octubre de 1902 en el suburbio de Atahualpa, Montevideo, Felisberto Hernández es el primogénito de Prudencio Hernández González y Juana Hortensia Silva. Su padre, plomero y luego constructor, nació en Las Palmas de Gran Canaria, en el seno de una familia patricia. La vida que pudo procurar a su familia fue, sin embargo, modesta. El hogar estaba formado, además, por dos hijas y un hijo, y por



la abuela paterna, Antonia González, emigrada de las Islas Canarias junto a su hijo.

Del padre de Felisberto apenas sabemos su profesión y el dibujo de un vago y contradictorio perfil que lo presenta bien como un hombre «sencillo que hizo de su hogar un ambiente propicio y alegre, donde, aún en periodos de penurias económicas, no se dejaba de practicar el baile y el canto flamencos, que él mismo acompañaba con su mandolina»<sup>9</sup>, bien como todo lo contrario, un hombre depresivo que solía responder a la adversidad con largos periodos de postración<sup>10</sup>.

Hay coincidencia, en cambio, en los testimonios sobre dos influencias trascendentales en la educación de Felisberto Hernández, su madre y su abuela paterna. La primera le dedicó un amor sobreprotector. La segunda, le impuso una severa disciplina. Ambas fuerzas contribuyeron decisivamente a modelar la peculiar timidez que define, sobre otras cualidades, la personalidad humana del autor. Su isla empezó aquí, en la infancia, luego transportada, piedra a piedra, a su escritura. Lo autobiográfico y, en particular, la rememoración de la infancia, alienta toda su obra. Y el padecimiento de la incomunicación a que lo condenaba su timidez es materia de constantes abordajes literarios. En *La envenada* o en el texto que nos ocupa, *Diario del sinvergüenza*, Felisberto se autorretrata sometido a la fastidiosa máscara de cordialidad que se construye para acortar las distancias con los demás, y que, al mismo tiempo, lo enfrenta angustiada y secretamente a sí mismo:

*«Las calles próximas a las de mi oficina eran malditas. Sabía que al entrar allí me iba a encontrar una persona horrible, cobarda y artificial, que me enfermaba de angustia. Esa persona era yo. Ya, si en las calles era visto por compañeros —si me veían los esquivaba—, ya los apreciara o detestara, mi persona artificial se dirigía insistentemente hacia ellas, cordial y lleno de bromas. Ese era mi cuerpo»<sup>11</sup>.*

A los nueve años inició estudios de piano. Su interpretación llegó a ser su medio de vida, primero como pianista en salas de cinematógrafo, entre los catorce y los veinticuatro años, más tarde como concertista, dimensión que le procuró cierto renombre en Montevideo y Buenos Aires. Su conocimiento de la música de vanguardia, particularmente del repertorio de Prokofieff y Stravinsky, influye en la formación de su estilo:

*«Esta libertad compositiva [de la música vanguardista] es la base técnica de su estética antirrealista, la cual le permite abrir*

*el cauce y dar paso de forma preeminente y ostensible a un marcado extrañamiento frente a las convenciones sociales y el curso normal de los hechos y su interpretación habitual»<sup>12</sup>.*

Como todo lo que integró su existencia, la carrera pianística también pasa a formar parte de la materia de sus ficciones. Su primera maestra, Celina Moulió, es el personaje de *El caballo perdido*, y Clemente Colling, profesor ciego con el que tomó clases de Armonía y Composición a los 18 años, aparece en su novela más conocida, a la que da título, *Por los tiempos de Clemente Colling*. La mayoría de las veces, el propio Felisberto aparece tocando el piano en sus cuentos.

En 1925, impreso por la pequeña editorial de Rodríguez Riet, aparece su primer libro de cuentos, *Fulano de tal*, que recibió la adhesión del escritor y filósofo Vaz Ferreira desde las páginas de *El Ideal*:

*«Tal vez no haya en el mundo diez personas a las cuales les resulte interesante y yo me considero una de las diez»<sup>13</sup>.*

Vaz Ferreira, con quien trabó amistad después de convertirse en asiduo oyente de sus conferencias, introdujo a Felisberto Hernández en el conocimiento de las teorías de Henri Bergson y Williams James sobre el intuicionismo y la síntesis de razón y sentimiento.

Ese mismo año contrajo matrimonio con su primera esposa, María Isabel Guerra.

En 1927 aparece su *Libro sin tapas*, dedicado a Carlos Vaz Ferreira, y en 1930 y 1931, *La cara de Ana* y *La envenenada*, respectivamente. Estos libros le rodean del pequeño y fervoroso círculo de lectores al que se refería Onetti en su evocación del personaje. En 1935, dicho grupo le rinde un homenaje en el Ateneo.

En 1937, casó por segunda vez, con la pintora Amalia Nieto.

En 1942, aparece *Por los tiempos de Clemente Colling*, en edición sufragada por trece amigos. El Ministerio de Instrucción Pública la premia. Ramón Gómez de la Serna define a su autor como «gran sonetista de los recuerdos y las quintas»<sup>14</sup>.

En 1943 publica *El caballo perdido*, nuevamente premiada. Tres años después, viaja a Francia con una beca del Gobierno galo, a iniciativa del escritor franco-uruguayo Jules Supervielle. Roger Caillois auspicia la recepción de su obra en Francia y promueve la publicación de varios textos de Felisberto en *La Licorne*, así como la edición de *Nadie encendía las lámparas* en la Editorial Sudamericana de Buenos Aires, libro que aparece en 1947.





Su estancia en Europa concluye con un ciclo de conferencias en Londres.

La difusión de *Nadie encendía las lámparas* da a conocer a Felisberto Hernández entre las élites lectoras de todo el continente y de España. Es leído por Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y Julio Cortázar, quienes, entre otros, se incorporan a su círculo de admiradores.

En 1949 publica *Las hortensias* en la revista *Escritura*, de Montevideo. Contrae su tercer matrimonio, con María Luisa de Las Heras. Trabaja como taquígrafo de la Imprenta Nacional, y vuelve a dar conciertos.

En 1954 casa de nuevo, con la pedagoga Reina Reyes. Escribe y no concluye *Tierras de la memoria*, donde aborda de lleno el tema del conflicto con el cuerpo, que retomará, sin concluir, en *Diario del sinvergüenza*, cuya redacción data de principios de 1957.

En 1960 publica *La casa inundada*, en la editorial Alfa, de Montevideo. El libro es vertido al italiano un año después, bajo el título de *La casa allagata*, para la antología *Le piu belle novelle di tutti i paesi*, de Milán. Otro lector selecto, Italo Calvino, descubre y se suma a la parroquia del escritor uruguayo. En 1974, Calvino publicaría una reivindicación de Hernández en el número 18 de la revista bonaerense *Crisis*, titulada «Felisberto no se parece a ninguno».

En 1961 aparece un nuevo relato de Felisberto, *El cocodrilo*, en edición para bibliófilos de 75 ejemplares firmados.

Felisberto Hernández muere a causa de la leucemia el 13 de enero de 1964. *Tierras de la memoria*, *Diario del sinvergüenza* y otros fragmentos se publican sucesivamente entre 1967 y 1974. La primera entrega de sus Obras Completas ve la luz en 1967, en la editorial Arca, de Montevideo. A esta edición han seguido otras dos, entre los años 1981 y 1983, producidas por Arca-Calicanto y Editorial Siglo XXI.

Felisberto Hernández inicia la composición del *Diario del sinvergüenza* en marzo de 1957. De las cuatro versiones manuscritas que se han documentado, la más antigua está fechada entre los días 17 y 23 de ese mes. El testimonio de la señora Reina Reyes, su esposa, confirma la datación, al situar la escritura de al menos parte del *Diario* «al comienzo de este año»<sup>15</sup>. La obra se desarrolla en tres redacciones posteriores. Algunos de estos manuscritos son correcciones de la primera versión; otros, incorporan nuevos fragmentos; existe, además, un conjunto de textos desprendidos de *Tierras de la memoria*, obra inconclusa también, anterior al *Diario*, y que comparte con éste el tema del conflicto del ser y el cuerpo, y otra serie con el título *Mi cuerpo y yo*. Su

destino más seguro sería la fusión en el *Diario del sinvergüenza*. Sin embargo, los editores del *Diario* no incorporan los fragmentos desgajados de textos anteriores o paralelos, al considerarlos parte de otras obras cuya adaptación a la unidad de forma y tema de los fragmentos propiamente constitutivos del *Diario* no llegó a ser realizada por el autor. El criterio seguido por José Pedro Díaz en la primera edición de 1974<sup>16</sup>, asumido por los editores de 1981 y 1983, es el de ordenar sólo los fragmentos creados en forma de diario, agrupando los desprendimientos de otras obras bajo el epígrafe de «Textos afines».

Es preciso tener en cuenta el carácter fragmentario de los distintos manuscritos de una obra inacabada. Toda ordenación es, inevitablemente, una hipótesis de lectura. Hemos seguido la propuesta de José Pedro Díaz al considerarla bien fundamentada y porque supone una convención que no interfiere en el sentido del presente trabajo. Nuestro objetivo es leer la idea del doble en la escritura de Felisberto Hernández y calibrar en qué medida esa idea se articula como sistema, autónomamente, en los límites de un fragmento, lo cual nos llevaría, implícitamente, a cuestionar la naturaleza y las dimensiones del texto literario. Aceptamos cualquier hipótesis de lectura porque lo que nos interesa, en este caso, no es el texto como unidad formal, sino el fragmento en relación con el sentido de la obra. En última instancia, nos gustaría llegar a fundamentar la paradoja de que lo propio de la literatura moderna es su capacidad para crear sentido desde la consciencia de la pérdida de sentido del Libro.

Es evidente que Felisberto Hernández no se planteó la posibilidad de publicar *Tierras de la memoria* y *Diario del sinvergüenza* en el grado de composición en que han llegado hasta nosotros. El estado de sus manuscritos —fragmentarios, desordenados, con indecisas versiones de un mismo pasaje, con desprendimiento y transferencia de páginas entre uno y otro, con notas de trabajo que hablan de desarrollos y temas que no llegaron a cristalizar,...— desvela el taller de un escritor sorprendido en pleno proceso de creación.

Supone, ciñéndonos a la analogía vegetal de la poética de Felisberto, abrir las puertas del invernadero y recolectar prematuramente uno de sus «cuentos-plantas». Saltémonos el juicio a los furtivos mercaderes de flores cortadas y vayamos directamente a la incubadora donde reposa nuestra incompleta criatura. Cojamos con cuidado el fino y tierno tallo, sostengamos en nuestro pulgar la diminuta hoja, observemos el brote rojo y duro en su centro, a punto de estallar. Nada de cuanto se nos anuncia en su cuerpo llegará a formarse. Y, sin embargo, sostenemos una forma que prefigura a otra y la contiene, sin dejar de ser ella en sí, forma in-





completa, otra cosa: el fragmento. La planta del texto literario moderno se estructura en el fragmento. La forma a la que tiende se ha realizado ya en su fracaso. El fragmento no como proyecto, sino como vestigio. Todo el misterio y la densidad de las plantas de Felisberto Hernández obedece al hecho de que su nacimiento, «en un rincón»<sup>17</sup> del ser, se manifiesta como un desprendimiento, una ruptura del orden, un ápice de lo que se nos oculta bajo la superficie de normalidad. Las plantas-cuentos de Felisberto asoman, se desperezan, pero las raíces que las expulsan resultan impenetrables.

El personaje de *Diario del sinvergüenza* es uno y es el otro, al mismo tiempo. Sus confesiones detallan la imposibilidad de ser uno sin ser casi siempre el otro. Busca su «yo» a través del otro que descubre ser. La sustancia del «yo» ha saltado en pedazos, mientras la sustancia del «otro» es su propio cuerpo. Un cuerpo ajeno en el que, no obstante, está condenado a «ser». Sombra del «yo» que ejerce de su misma materia. El doble, el impostor, el «sinvergüenza».

Como los condenados al Tercer Círculo «de un lado hacen del otro parapeto»<sup>18</sup>, el narrador-autor del *Diario...* marca el territorio de una lucha que lo parte en dos. La escritura nace de un fatal hallazgo:

«Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama 'el sinvergüenza', no es de él; que su cabeza, a quien llama «ella», lleva, además, una vida aparte».

El autor extrañado, el cuerpo del «otro», la cabeza interpuesta «capaz de entenderse con el sinvergüenza y con cualquiera». Cortes limpios de un solo ser, que tejen la trama de estos fragmentos. Aquí está, objetivado con toda la pureza de que es capaz la palabra, el malestar insoluble, la angustia inefable y radical, la doble vida del ser moderno. Resuenan la discordia interior de Fausto y los pasos del espectro de William Wilson; las dos voces que encadenaron a Baudelaire; las risas del sátiro y el armonioso acento de Psiquis, cuyo dilema padeció Rubén. Y comulgan también con este hallazgo casi inocente el soñador soñado de las *Ruinas circulares* de Borges, el *Posible Baldi* de Onetti, o el *Axolotl* de Cortázar. Más de un siglo de imágenes de la partición entre el uno que somos y el otro que nos nace, corrobora este sencillo testimonio registrado en una página de diario. Su formulación, en cambio, es la de un verdadero descubrimiento. Una noche el autor se descubre «siendo» un cuerpo que no es el suyo. Y al hacerlo sentimos que se está produciendo el primer desdoblamiento del universo.

¿«Naifismo» de Felisberto? Más bien una depuración expresiva que tiene poco que ver con la espontaneidad y se atribuye la originalidad de la voz de nuestro autor. Se trata de un consciente y prolijo vaciado



del espacio entre la mirada y la cosa. Vaciado: ir en el vacío, ir como se va en la infancia hacia el objeto, antes de los andadores y los puentes del orden lógico. Vaciado: restablecer en toda su pureza la distancia, extrañarse frente al mundo. Todo el ingenuismo de Felisberto, todo su descaro infantil de despertarse en la noche y descubrir cosas indecibles, es en realidad fatigoso cristal de una compleja intuición de la poesía que le impone luchar con su cuerpo, del que sospecha y finalmente prueba que es otro, que oculta las cosas bajo la apariencia según su propio interés de seguridad, y que él mismo es apariencia ocultadora del «yo», cuya espontaneidad teme porque lo sabe capaz de curiosear inquietantes conexiones entre las cosas y desmontar el tranquilizador orden del mundo en el que descansa nuestra razón y nuestras palabras.

Esa pugna en derrocar el cuerpo y restaurar la maltrecha correspondencia del ser y el universo es el tema de este libro y de toda la escritura de Felisberto Hernández.

La imagen del cuerpo como usurpador del «yo» es la realidad en torno a la que gravitan las confesiones del narrador. La súbita aparición del otro en la consciencia del «yo» y el enunciado de este acontecimiento en la introducción del diario remiten al recurso de presentar sin antecedentes un hecho no lógico en un contexto lógico mediante un lenguaje que trasluce una estricta lógica interna, desarrollado por Kafka en *La metamorfosis*, en *El proceso* o cuentos como el titulado *Una cruz*. Se allega, igualmente, a *Tobermory*, de Saki, donde la inverosímil cualidad dialéctica se manifiesta en un gato, inoportunamente, en medio de una reunión de vulgares e hipócritas personajes de un salón victoriano, a quienes no inquieta tanto del prodigio como el hecho de que el gato es capaz de revelar embarazosas confidencias escuchadas durante sus silenciosos paseos por la casa.

Al igual que en Kafka y Saki, la quiebra del orden en la estrategia de Felisberto se produce en un escenario y un tiempo en el que todo ha sido dispuesto, precisamente, para que no haya fisuras. Lo otro aparece justamente donde no debe, o no se lo espera, y entonces, claro, salta en pedazos la apariencia de las cosas y éstas revelan un fondo nada complaciente con la escala racional que sitúa a cada objeto en su sitio.

El otro, el doble, el «sinvergüenza» llega y se instala en ese trono de la apariencia que es el cuerpo. El artificio le viene que ni pintado. El otro se viste de pieles, da réplica al «yo», pasea de la mano de su mujer, bebe su vino y acude cada mañana al lugar que ocupa en la oficina. Es la fiera vestida de cordero, el desplome de la casa sin rozar la fachada, la división y la lucha en el santuario de la integridad.





El diario, todo diario, registra una voz vuelta hacia sí. La lucha del personaje con el cuerpo no se produce de cara al mundo, donde impera el doble, el «sinvergüenza», «este cuerpo solitario como un perro resentido» que devuelve su costra de cordialidad a cada humillación. La partición es interna, abisal. La padece un ser que se sabe perdido y angustiado en algún lugar del cuerpo. Su voz suena hacia dentro porque se está buscando por acá del cuerpo y porque trata de abrir ese cuerpo desde dentro:

*«A mi me queda la ilusión de luchar con el sinvergüenza y crear con él una unidad de lucha. Pienso que este diario me ayudará para crearme un yo que lo pueda ver sin tanta vergüenza».*

No es un diario narrativo; no es un cuento. O, al menos, el concepto de cuento no basta para acomodar genéricamente estos fragmentos. Hay demasiados saltos, demasiadas digresiones oníricas, y su voz suena demasiado pegada a lo inefable como para que la figura esférica del cuento resista la crecida en su interior de la materia poética injertada en esta peculiar escritura. Su lugar estaría más bien en la isla donde el escritor moderno juega subversiva, libremente, con los géneros literarios, según ha comprendido Julio Cortázar en su *Teoría del túnel*<sup>19</sup>.

Al final de la tercera jornada y del vestigio de diario hallado, el narrador despierta de esa ilusión de unidad. Sospecha que el «yo» ha cedido tanto terreno, que se ha convertido en un espectro o un solitario intratable. El gran pacto del cuerpo y la razón —«ella», el tercer personaje del diario— ha desahuciado al ser que reinaba antes de que la «enfermedad» tomara su cuerpo y liquidase su infancia. El narrador ha creído entrañar un foco de resistencia, particularmente activo en la oscuridad, y a su búsqueda ha consagrado la noche, convencido de que

*«no se puede buscar el «yo» por la mañana, hay que esperar a la noche, a la hora en que salen los fantasmas».*

Guiado, a altas horas, por la llama visionaria de la poesía.

El ser abre las espitas nocturnas y vaga en compañía de espectros. El otro, el «sinvergüenza», reina a la luz del sol, de ahí que el narrador registre: *«No se puede buscar el 'yo' por la mañana, hay que esperar...»*. La noche es escipiente del cuerpo y llave del ser. Viene siéndolo desde el Romanticismo. Los poetas románticos son los primeros en permanecer despiertos mientras el cuerpo duerme; los visionarios de una vida que crece por fuera de los sentidos y adopta la forma del ser amado.

Novalis atribuye a la noche la propiedad dionisiaca de abrir la materia y conectar al ser con lo absoluto:

*Una lluvia de estrellas  
se hace vino de vida,  
beberemos de él  
y seremos estrellas*<sup>20</sup>.

Este misticismo profano vinculado a la noche atraviesa la poesía del XIX y fundamenta el ideal liberador del inconsciente que los surrealistas postulan como eje de su programa estético. El «yo» incondicionado, que ha sido suplantado por un «doble» diurno y racional, es compañero de viaje de los fantasmas que rondan la noche del narrador del *Diario del sinvergüenza*. Fantasmas, es decir, realidades muertas para el impostor que ocupa el cuerpo. Tanto el ser como los fantasmas se manifiestan espontáneamente: el narrador debe limitarse a esperar su salida a la luz de la noche. La poesía como arte de la espera: el escritor como espectador de sí mismo. La lucha con el cuerpo lo es también contra una palabra que es el doble de cada cosa. Este es el diario de alguien extraño de su propio cuerpo y del cuerpo verbal de los objetos: un ser que espera a que todos los cuerpos duerman un sueño muy profundo para re-conocerse y re-conocer el mundo.

Si el cuerpo es el antagonista del ser, la palabra lo es del apetito de ser representado en la experiencia poética. El diario, que registra la búsqueda del «yo» a través del doble, constituye en sí mismo una imagen del texto poético. Toda escritura —nos revela— es un fragmento que busca su engarce en la unidad del mundo. *Diario del sinvergüenza* vincula esencialmente el pensamiento de Felisberto Hernández a una de las ideas medulares de la modernidad: el poema desprendido de lo absoluto, nostálgico de la integridad del Libro, y, al mismo tiempo, tendiendo a hacerse una vida aparte. No errante como un meteorito, sino irreductible como una isla salvaje.

*«Parece que quisiera crearse otra existencia que no sabe como será, sin importársele gran cosa de él, con un egoísmo que no parece ni del cuerpo ni de la cabeza»*<sup>21</sup>.

En conclusión, nuestra lectura de *Diario del sinvergüenza* postula la unidad de sentido y la autonomía de este texto fragmentario. Entendemos que su carácter de obra inacabada no obedece a circunstancias biográficas, ya que la escritura del fragmento existente se desarrolló única-



mente en los primeros meses del año 1957 —es decir, siete años antes de la desaparición del autor—. El sentido del fragmento se justifica en el significado integral de la obra. A nuestro juicio, la naturaleza fragmentaria del texto se representa artísticamente en la forma del diario. Por medio de una escritura que proclama su condición fragmentaria, Felisberto Hernández formula poéticamente la partición del ser. Aunque esta subordinación de factores expresivos es perfectamente reversible. Es decir, que *Diario del sinvergüenza* es también una formulación del texto literario como fragmento, por medio de la imagen de la partición del ser. El destino del ser y el de la poesía son intercambiables en la obra de Felisberto Hernández. Poco estudiado debido a que se le considera una obra inacabada antes que una obra fragmentaria, el *Diario del sinvergüenza* contiene el pensamiento poético de Felisberto en su grado de mayor evolución. No sólo por su significado, sino también por su presencia conscientemente fragmentaria y su hibridación de géneros literarios, constituye uno de los límites de su escritura más adentrados en el porvenir artístico.





## NOTAS

1. Julio CORTÁZAR: «Prólogo» a *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1975: «Al igual que los eleatas, Lezama y Felisberto se conectan con las cosas desde una intuición que sólo puede ser instalada en el lenguaje por obra de la imagen poética».
2. «Explicación falsa de mis cuentos», en *Entregas de La Licorne* Montevideo, números 5-6, septiembre de 1955. He utilizado la transcripción y la referencia de Enriqueta Morillas Ventura, *La narrativa de Felisberto Hernández*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1983.
3. J. C. ONETTI: «Felisberto, el naïf», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 302, Madrid, 1975.
4. J. C. ONETTI, art. cit.
5. Felisberto HERNÁNDEZ: «Explicación falsa de mis cuentos».
6. Carlos FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana*, citado por E. MORILLAS VENTURA, Estudio Introdutorio de Felisberto Hernández, *Nadie encendía las lámparas*, Madrid, Cátedra, 1993.
7. Enriqueta MORILLAS: Estudio Introdutorio de *Nadie encendía...*
8. J. CORTÁZAR: «Prólogo» a *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1975.
9. Washington LOCKHART: *Felisberto Hernández, una biografía literaria*, Montevideo, Arca, 1991.
10. MEDEIROS, Paulina: *Felisberto Hernández y yo*, Montevideo, Libros del Astillero, 1974.
11. Felisberto HERNÁNDEZ: *Diario del sinvergüenza*, en «Obras Completas», Vol. III, México, Siglo XXI, 1983.
12. E. MORILLAS: «Introducción» a *Nadie encendía...*
13. Citado por Felisberto Hernández en una nota autobiográfica reproducida por José Pedro DÍAZ: *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario I*, Montevideo, Arca, 1991.
14. Citado por E. MORILLAS, ob. cit.
15. Véanse notas de María Luisa Puga a la edición del *Diario del sinvergüenza*, en «Obras Completas», Vol. III, México, Siglo XXI, 1983.

16. *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones*, en «Obras Completas», vol. VI, ed. de José Pedro Díaz, Montevideo, Arca, 1974.
17. «En un momento dado pienso que en un rincón de mi nacerá una planta»: Felisberto Hernández, *Explicación falsa de mis cuentos*, ed. cit.
18. DANTE: *Comedia*, «Infierno VI, 20», traducción de Angel Crespo, Barcelona, Planeta, 1983.
19. J. CORTÁZAR: *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, en «Obra Crítica», Vol. I, ed. de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 1994.
20. NOVALIS: *Himnos a la noche*, Edictora Nacional, Madrid, 1977.
21. *Diario del sinvergüenza*, ed. cit.

