

Ricardo Pallares / Reina Reyes

¿OTRO FELISBERTO?

EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL





Ricardo Pallares
Reina Reyes

¿OTRO FELISBERTO?

SEGUNDA EDICION

EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL
MONTEVIDEO

©
EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL
Gaboto 1582 - Tel. 48 32 06 Fax. 49 8138
11.200 - Montevideo

Queda hecho el depósito que marca la ley
Impreso en el Uruguay - 1994

PROLOGOS A LA PRIMERA EDICION

Hace ya un tiempo que Reina Reyes nos entregó el conjunto de cartas que le dirigiera Felisberto Hernández en 1954 y que conocíamos parcialmente. Las estudiamos movidos por el mismo entusiasmo que, años atrás, nos había provocado la lectura de la mejor de ellas y por el descubrimiento de valores muy significativos.

Transcurridos los meses y en el curso de frecuentes conversaciones con la destinataria, sobre el autor y su producción narrativa, surgió un día el proyecto de un libro a dos voces. Y así adquirió forma y organización la coincidencia de criterio y de algunos juicios que, partiendo de ámbitos y perspectivas distintas, se fueron enriqueciendo y aun ampliando hasta configurar el presente libro.

Queda justificado por la intrínseca importancia de la pequeña colección epistolar y en especial por hallarse en ella —como se verá— un texto memorable, de rara originalidad, bello y poético. Es la carta, objeto central de nuestro estudio, que le dirigió desde la ciudad de Treinta y Tres el once de agosto del citado año.

Hemos creído necesaria e impostergable su difusión porque la bibliografía sobre y del autor ha registrado en este punto algunas menudas o caídas, y porque constituye indiscutiblemente un aporte más a la publicación completa de sus obras.

Al hacerlo, hemos actualizado y corregido la ortografía y la sintaxis en los casos imprescindibles —bastante numerosos—, manteniendo por lo común las peculiaridades de la puntuación y de ciertos giros. El criterio seguido quedará a la luz mediante un simple cotejo con los originales autógrafos que incluimos al final.

Ricardo Pallares

La evocación de lo vivido en días de intensa felicidad y otros de triste desilusión me hizo pensar, por comprensible recato, que debía destruir las cartas que hoy se publican, ya que no fui la mujer que Felisberto imaginó.

Largas conversaciones con Ricardo Pallares quien, con lúcido criterio, reconoció la originalidad de esta literatura epistolar, disiparon mis dudas con respecto a su publicación.

La serenidad que otorgan los años y la firme certeza de que la imagen que forjó Felisberto en torno a mi persona no correspondió a la realidad, me permiten reconocer en sus cartas la expresión de insólitos sentimientos vividos en un momento singular de su vida. Comprendo que por los valores de Felisberto Hernández no debo reservar estas páginas de amor.

Reina Reyes.

PROLOGO A LA SEGUNDA EDICION

Agotada la primera, que fue de 1983, Reina Reyes sugirió en reiteradas ocasiones gestionar una nueva. Hubo en tal sentido varios proyectos y sucesivas postergaciones por las razones de dificultad económica que en materia editorial son lugar común en nuestro medio.

En algunas oportunidades su marcado interés dejó traslucir un deseo insatisfecho. Recién ahora se reedita el libro, luego de la desaparición física de Reina Reyes, 4 de diciembre de 1993, gracias a la cesión de derechos del Ing. Hugo Alvarez y de la Ec. Elsa Alvarez —sus dos hijos— y a la acogida de Ediciones de la Banda Oriental.

A nadie escapará, pues, que también tiene el propósito de homenaje a su memoria por ser una de las más destacadas figuras de la educación pública uruguaya contemporánea: por su magisterio, por la gravitación de sus libros, por su activismo humanista de propósitos liberadores.

No obstante, se piensa que hay una justificación intrínseca vinculada a los contenidos del libro que son no solo cartas de amor y textos poéticos, que por entonces eran inéditos, sino además un bosquejo biográfico, un perfil trazado según una singular perspectiva respecto a la idiosincrasia del escritor y de circunstancias externas a su escritura. Se agrega en esta edición el estudio de un relato epistolarizado particularmente original que conservó congruencia con la obra narrativa de Felisberto Hernández.

Por último, se la amplía con un artículo complementario que fue objeto de recomposición.

R.P.

**LAS CARTAS DE
FELISBERTO HERNANDEZ
A REINA REYES**

(Textos anotados)

THE
PUBLISHERS' OFFICE
A REPLY

(Continued)

Treinta y Tres
Agosto 10 de 1954.

Reina querida:

¡Qué locura de felicidad! He encontrado tu carta al llegar. Nunca cuidaron así el alma de este loco. Pero no sé qué hay que hacer cuando se recibe tanta dicha.

No hubo estaciones, el viaje fue rapidísimo; pero no hubiera podido escribirte, me dejaste sonámbulo y pasé toda la tarde asomado a tus ojos azules, iluminados con las flores de tu hija, las de la solapa.

Mañana te escribiré mi felicidad y ahora recibe un beso inmenso que te llene toda el alma.

Tu Felisberto.

Treinta y Tres, agosto 11 de 1954.

Reina, querida niña mía:

Es necesario que conozcas una historia que descubrí esta mañana. Se refiere al premio Nóbel. Ha surgido la idea — de un tal Hans Pfeiffer — que¹ en vez de premiar a un creador con dinero, se busque la manera de proporcionarle una felicidad más auténtica, más relativa a él mismo, y que no perjudique la obra que aún puede realizar. Se ha comprobado que el dinero y la fama que resulta del premio trastorna la vida y la obra de quien no está acostumbrado a tenerlos². Entonces, la idea nueva consiste en no declarar a quién pertenece el premio hasta después de su muerte; y con el dinero destinado al premio se crea un grupo de personas — psicólogos en su mayoría — que estudie y favorezca al creador y a su obra en el tiempo que le quede de vida. En síntesis:

(1) En el original: "de que".

(2) En el original: "tenerlas".

nada de fama, de dinero, ni³ de ir a cobrarlo a Suecia. El grupo de personas encargado [de] beneficiar al premiado se trasporta al país de este y busca la manera de proporcionarle una relativa felicidad que no inhiba su producción. El primer ensayo está resultando alucinante. Tomaron para ensayo, a un creador de menor cuantía. Se dirigieron al país de él, simularon ser de una sociedad de arte internacional instalada en un lugar alejado de los principales centros y que fuera pintoresco; citaban a varios artistas entre los que estaba el designado, estudiaron su vida (su fisiología, su psicología, su metafísica, etc.) y empezaron a producirle, por medios un poco previstos y otro poco a experimentar [,] una especie de locura moderada, en sus comienzos, hasta observar cuál procedimiento resultaría efectivo a los fines propuestos. He aquí lo que resultó. El creador (relativo, o pobre diablo) se encuentra cuando ya estaba preparado para tolerar esa locura (un tanto paranoica y que ya no era moderada), con una mujer que le parece una diosa destinada a él. El poeta (llamémosle), tiene este primer encuentro cuando ya hace rato que ha anochecido; cree que conoce a la divinidad desde mucho tiempo antes; ella, en el mundo, es considerada como una Reina y sus antepasados son Reyes; pero quiere aparecer sencilla y democrática. Asimismo, un hombre conocido por su genio, en la época, la nombra su secretaria⁴, tiene por ella una admiración en múltiples sentidos y esto crea en derredor de la diosa, envidias y persecuciones corrientes. El poeta tiene oportunidad de llegar a ella,

(3) En el original: "y".

(4) Se refiere al filósofo Carlos Vaz Ferreira, amigo de ambos, que por ese entonces era Presidente de la Junta Directiva del Ateneo de Montevideo. En dicha Directiva actuaba R.R. también, pero como Vocal. Fue así que a comienzos de 1954 murió en un accidente automovilístico el Intendente del Ateneo, y R.R. solicitó desempeñar el cargo por un lapso de tres meses. Así se aprobó. Transcurrido el plazo, la Junta Directiva nombró por mayoría a R.R. en la misma función pero ahora con el nombre de Secretaria. (El otro candidato era el escritor Francisco Espínola, narrador de primera magnitud pero en una vertiente distinta a la de Hernández).

Como Secretaria pues, R.R. debió asistir al Dr. Vaz Ferreira en el ejercicio administrativo de su Presidencia.

Con el giro de la oración, F.H. alude a la actuación decisoria que tuvo el Presidente para que resultara electa.

la admira, pero la proximidad al genio del hombre del cual ella es secretaria, y la radiante belleza de ella, producen en nuestro poeta una inhibición total y se prepara para llevarla a su mundo abstracto con absoluta separación de la realidad. Pero la divinidad insiste en atraerse al poeta que se retira a su mundo y éste, en su idea paranoica tan bien organizada, siente una leve persecución de tonalidad positiva: ella parece perseguirlo para hacerle bien. Entonces surge una nueva alucinación. Hay dos amigos del poeta que también lo persiguen para el bien. (En este estado paranoico no sólo el poeta es elegido para el bien sino que los cuatro personajes hasta ahora nombrados son de la mayor generosidad e inteligencia). El amigo tiene un aspecto de otra época, con barba y sombrero aludo⁵, y la esposa de éste es una gran poetisa que no siente ninguna envidia de nada ni de nadie⁶. Estos amigos encuentran a la divinidad y preparan un plan para salvar al poeta. Hasta aquí los antecedentes que la locura razonada del poeta cree anterior al encuentro con la diosa⁷. Y después sigue la acción del plan [,] posterior al encuentro en la noche citada. En la primera escena, en un café de mala muerte, la divinidad cuenta al poeta su vida y empieza el deslumbramiento y la locura declarada del poeta; en esa noche y otras muchas no duerme, casi no se alimenta, cree que se afeita

(5) Se refiere al Dr. Alfredo Cáceres, prestigioso médico psiquiatra, personalidad vinculada al Taller Torres García, amigo de F.H. a quien valoró y alentó desde los primeros momentos.

(6) La poeta Esther de Cáceres, esposa del nombrado Dr. Cáceres, entusiasta también de F.H. (1903-1971).

(7) El pasaje es anfibológico porque no queda claro si lo anterior al encuentro son los antecedentes señalados o la propia locura. En el original puede apreciarse que la palabra "anterior" aparece escrita arriba de la expresión "que antecede", que está tachada. Puede entonces pensarse en esta idea: "Hasta aquí los antecedentes de la locura razonada que el poeta cree anterior al encuentro con la diosa". Pero, la modificación del sentido es muy discutible porque si lo anterior al encuentro no es la locura razonada sino los hechos señalados, que son posteriores, habría que pensar en una sucesión alógica en la historia y en dos niveles de la locura, extremos posibles ya que estamos en presencia de alucinaciones.

y en realidad se araña, etc., etc. Hay otras escenas parecidas en las que el poeta sigue asomándose a los ojos azules de la diosa y esto aumenta su locura. Ella lo invita a su templo que simula ser en una clase donde concurren jóvenes maestros que no se fijan en la edad del poeta: todos están pendientes de los labios rojos sobre dientes muy blancos y del más inteligente azul de los ojos de la divinidad. En otra escena la paranoia del poeta coordina hechos más irreales. El se encuentra con ella cuando una noche helada cae sobre un inmenso pabellón de rosas⁸: el frío tiene el objeto de alejar a los guardianes y a otras gentes que no sea la pareja; pero ellos no tienen frío y en pleno invierno ven rosas por todas partes. Allí recibe el poeta por primera vez los labios de la diosa en su boca y comienzan a comunicarse, a estrecharse sus almas, también, con la inocencia de los animales más salvajes. La irrealidad se hace más intensa. Los amigos del poeta se regocijan; la poetisa teme, por instantes, los planes del esposo para salvar al amigo⁹; ella llama la atención a la diosa sobre un aspecto rilkeano del amor: el amor no es dado, hay que crearlo como una forma profunda de poesía integral, común a dos personas. En el instante en que el poeta tiene un principio de angustia, la diosa lo adivina, le envía una carta, lo calma, y el poeta piensa que es pura casualidad. El poeta tiene que realizar un viaje. La diosa, como en una nueva casualidad [,] concurre en el instante de [la] partida, graba aún más fuerte en el poeta el azul de sus ojos divinos y el poeta, en su viaje, no podrá ver ni el paisaje ni el cielo. Al llegar al punto final de su viaje se encuentra con una carta de la diosa¹⁰ y cree ver lo siguiente: que la diosa lo había despedido agitando un pañuelo que se escapa de las manos de la diosa, que vuela por el cielo que el

(8) Alude al rosal de El Prado, paseo que efectivamente frecuentaban, contiguo al barrio Atahualpa donde viviera y cuyas casonas y quintas aparecen frecuentemente en sus cuentos, a nivel de la realidad representada.

(9) En el original: "el amigo".

(10) F.H. se refiere a una circunstancia real de su vida con R.R. En ocasión de un viaje suyo a Treinta y Tres —al que alude—, se encontró con una carta que ella le había remitido con anticipación; este hecho motivó la presente, y será objeto de estudio y descripción posteriores.

poeta no puede ver — sólo ve el azul de los ojos de ella — y llega antes que el poeta a su destino. El poeta desdobra el pañuelo, mira escrito en encajes letras maravillosas: “Hubo¹¹ distancias entre tu soledad y la mía. Empiezo a creer que ya están salvadas”. El poeta tiene [,] toda la noche, en los ojos, la poesía en encaje del pañuelo; a la mañana siguiente lo pone [en] el césped, se arrodilla, levanta la cabeza con los ojos cerrados para ver el azul de los de la diosa y le dice: “Diosa mía, si algún día descubro que no existes ni me quieres, tendré de nuevo la razón que he perdido y será el veneno que me mate”.

Hasta que la historia leída. La traducción es tan monótona y pesada que si la vuelvo a leer no te la mando y te quedarás sin carta, Reina querida. De cualquier manera sabrás que no debes pedirme que te escriba mucho y que el hombre que te ama es irremediabilmente

Tu Felisberto que te llena de besos.

Treinta y Tres, agosto 12 de 1954.

Reina, divina y tan querida:

Estoy en el fondo de la quinta bajo un *molle de la sierra*¹² (hazme acordar, ya que estás tan quieta, a mi lado, que ponga una hojita de este árbol en la carta, cuando termine¹³ de escribir; porque estaré imaginándome que te beso y estaré triste, ya que el beso no será real, e insustituible, como es un beso en tus labios y de tus labios, labios, labios muchas veces... ah, querida mía!). Aquí hay también una carretilla, y encima de ella dejaron un programa de cine. I, *Luz en el horizonte* (no la veré hasta que me digas que me quieres); II, *Una mujer inolvidable* (como si pudiera haber otra mujer inolvidable que no fueras

(11) En el original: “Hubieron”.

(12) En la quinta de la que era residencia de su hermano Ismael, donde escribió — años antes — gran parte de “Por los tiempos de Clemente Colling”.

(13) En el original: “lo que termine”.

tú); Platea 0.53. Ah, tu primera cartita querida [,] tenía 14 palabras, la segunda 37 y la última, recibida hoy [,] 35; pero la de hoy no dice *Reina* con la R de las otras cartas en forma de seno. La F de mi nombre también contenía¹⁴ una forma de seno. Pero en la carta de hoy sólo está el de la F, porque está sin firma. ¿Quiere decir, ese olvido, que no quieres darme tu nombre? ¡Qué tristeza! ¿O será que en vez quieres estar tú, presente? ¡Qué alegría!

No puedo hacer nada (ni el inglés) porque me interrumpe el pensamiento en que tú vives. Apenas copié un pedazo a máquina de *La piedra filosofal* para *El Plata* [,] que Esther me pidió hace tantos días¹⁵.

Hasta la tristeza que tengo por no verte se me vuelve con jugo poético, porque es una tristeza que me viene por ti. Pero no te entusiasmes, no quiero nada que sea lejos de ti. Más allá de la carretilla hay un montón de botellas vacías, deben estar tristes como yo. ¿Por qué te diré tonterías? Ah, ya sé [,] es porque estoy triste y porque te quiero tanto, porque es el primer amor de mi vida, sí, sí, si no lo sabes me enojo. Si comprendieras mi enojo te daría tristeza. No, no estoy enojado. Cualquier cosa que no sea adorarte no es un hecho auténticamente mío. Dame un beso. Gracias por hacerme acordar de la hoja.

Tu Felisberto.

Treinta y Tres, agosto 13 de 1954

Reina, Reina, Reina, Reina,

repito tu nombre porque es la palabra más linda que sé, es lo más tierno que puedo decirte, es la única cosa que puedo tomar de mi alma para decirte lo feliz que soy, aunque tengo miedo de que me hayas

(14) En el original: "contiene".

(15) Se refiere a un diario montevideano y a la poetisa Esther de Cáceres.

dicho que me quieres como un saludo afectivo de un alma grande, o que no signifique lo que espero, lo que es mucho más grande que el premio Nobel, lo que quiero saber con toda mi razón más sana y consciente. Nunca creí que debajo de este mismo árbol vería *Luz en el horizonte de una mujer inolvidable* y perdonaría la cursilería de los títulos (*Es fácil ser bueno cuando se es tan feliz. Reina Reyes*) y las botellas vacías de un alma que se fue a un cielo azul menos lindo que tus ojos.

Anoche me despertaba, encendía la luz, y trataba de saber si el *Felisberto, tu Reina te quiere* era lo tan esperado, lo que necesito tanto creer! Ah! nuestro amor será lo más extraordinario de este mundo porque nadie se habrá querido como nosotros. Verás, Reina, qué cosa solitaria, inmensa, en medio de este siglo será este sentimiento nuestro. Será la primera vez en este planeta que dos enamorados se sienten como nosotros. Sólo nosotros lo sabemos. Fue la primera vez que mis ojos leyeron algo para saber por qué los hombres aprendieron a escribir y leer. No, no estoy loco. Sí, estoy loco, no puede ser de otra manera, y yo no haría ningún homenaje a esas palabras si no me enloqueciera al leerlas. ¿Verdad que tú sabes lo que quieren decir? ¿Cómo supiste que me querías?

Todo lo que escribo me parece nada más que exclamaciones y tú leerás todas estas palabras que ya me dan vergüenza y no son dignas de lo que he sabido. Me olvidé de decirte, en mi primera carta, que no es necesario y que no estás obligada a leer todo lo que te escribo, porque mientras se adora no se puede escribir nada que valga en sí mismo. Pero te escribo mal porque te adoro bien. No, mucho más, mucho más. A un agonizante también se le perdona lo que dice. Yo ya he muerto y estoy viviendo en esta otra vida maravillosa y desconocida para los mortales.

Pero ya voy a detener esta corriente sin control. Sin embargo un momento más para un beso eterno que lo renovemos a cada instante con flores y agua fresca, diosa mía; recibe toda mi alma [,] Reina, Reina, Reina, Reina, eres lo más Reina que conoció la humanidad.

Tu Felisberto.

[Montevideo,] Agosto 27/54.

Reina, tan mía y tan querida:

Son las 9 y 1/4 en el Cherry¹⁶. Pronto veré a Alfredo¹⁷. Tengo tanta imprecisión como si volara, indeciso, pero como en *nuestros* sueños. Realmente mi imaginación vuela lentamente a tu alrededor como sobre una inmensa flor, como si le hiciera la guardia, porque sé que tiene la más delicada vulnerabilidad. Por eso mi vuelo es tembloroso. Pero será eterno. Ese miedo no lo perderé más. Sin embargo, algo haré, avisaré continuamente a otras defensas, mías, tuyas, del mundo. No sé decírtelo, como cuando me preguntas si te quiero: son inmensidades que ni yo mismo conozco; pero sé absolutísimamente seguro que te pertenecen todas las inmensidades que todavía no he descubierto.

Te quiero de todas maneras, con todas mis vidas, con todos los miedos y los futuros. Sólo descanso besándote.

Tu Felisberto.

[Montevideo,] 30 - 8 - 54.

Tú estás en esa casa de enfrente; si cruzaras la calle me encontrarías en el lugar del 23¹⁸. Estoy rodeado de la mañana como de una encantada pereza de felicidad. En una columna hay un cartel del *Tě Hornimann* con una cabeza verde; tiene una boca que bosteza y una mano de guante blanco que pretende disimular el bostezo. Sí, eso también tiene que ver con mi felicidad. ¡Y tú con tanto trabajo! ¿Las niñas recibirán tu aliento de felicidad? ¿Ya habrás conversado con Esther?

(16) Se refiere a un bar, hoy desaparecido, situado sobre la Av. 18 de Julio, en pleno centro.

(17) El Dr. Alfredo Cáceres.

(18) Se refiere al bar situado en la esquina NE. de las calles Colonia y Cuareim.

En este instante entran alumnas. ¿Tú no vendrás? Pasó por la vereda Sabat Ercasty. Esperaré. ¡Todavía pretendo ser más feliz! El mozo me trae otro cortado y me dice *Sí profesor*. No podría preguntarle si vendrá la *profesora*. Estoy nervioso porque puedes entrar de un momento a otro. Ya no estoy perezoso; empiezo a levantar presión como la máquina del café... No, no eras tú; era grande pero era una negra: era tu negativo. De aquí [a] un rato cruzaré a llevar la carta. Creerán que soy un comisionista por mi cartera: llevo el diccionario de tu papá con un forro de hule verde, como el de la cabeza con el bostezo. El corazón me pateaba como un loco en una celda acolchada. Reina, bum, Reina, bum, Reina, bum. Me llegará hasta la boca y te besaré con él.

Tu Felisberto.

10. - IX - 54

y el tiempo llueve tristemente porque el sábado sólo tendremos unos instantes para estar juntos, para estar en tus ojos! Anoche no me animaba a entrar en ellos. Nunca había visto — sencillamente sentido y dicho — una mujer, una diosa tan linda! (Otra vez el velo ante tus ojos; y a pesar de ser corto yo no lo podía levantar, como aquella vez, en el Ateneo. Moraleja: Quien más te ama se vuelve más idiota.). Apenas sentí tu voz y me dijiste que me esperabas tuve el máximo placer de mi vida de sentirme amado. Fue inmenso. No lo podía resistir. Había gente, cerca, y no quería que me vieran el alma desnuda, que es tuya. Ocurrió en este café de Uruguay y Rondeau¹⁹. Aquí vendré todas las

(19) Esquina céntrica, uno de cuyos bares fue lugar de encuentro dada la proximidad de las instituciones ya mencionadas.

mañanas por si me quieres llamar a tu lado, a tus lados, a tus ojos, a tu boca tan querida y deseada como ninguna. Son las 11.25; no quiero dejar este instante en que terminas de hablarme con esa boca. [i]Ah! [i]Qué ganas! Estoy siempre sobre ella.

Tu Felisberto²⁰.

[Montevideo; setiembre de 1954].

Mi preciosa Reina: Tú me regalaste mi propia persona con mi más grande asombro de vivir.

Tu Felisberto.

VALE.

(20) Es obvio que esta carta fue compuesta también en Montevideo.

**MI IMAGEN DE
FELISBERTO HERNANDEZ**

Reina Reyes



Es muy difícil caracterizar a quien durante un tiempo formó parte de nuestra vida y pienso que la dificultad es mayor si intento escribir sobre el "misterio" de Felisberto Hernández por la singularidad de su persona, a ratos indescifrable.

La mujer de Tolstoi, Sophie Andreiona, decía de su marido: "*Yo he pasado cuarenta años con él, sin llegar a conocerlo verdaderamente*". ¿Qué puedo decir yo de Felisberto Hernández cuando pasé apenas cuatro años a su lado cuando él tenía cincuenta?

En días muy felices, en una casa de descanso junto al río Uruguay, leímos y comentamos el libro de George Gusdorf *La découverte de soi* e hicimos nuestra su afirmación en cuanto a que la enseñanza más fecunda de la obra de Proust es la de descubrir una multiplicidad inagotable de seres aun en las personas más familiares. Proust dice haber comenzado a verlo a propósito de su sirvienta Françoise: "*Fue ella la primera que me dio la idea de que una persona no es como yo la había creído, con sus cualidades, sus defectos, sus proyectos, sus intenciones, sino una sombra donde no podemos jamás penetrar, para la cual no existe conocimiento directo, a propósito de la cual tenemos creencias numerosas en función de palabras y actitudes que no nos dan, unas y otras, sino indicios insuficientes y por otra parte contradictorios, una sombra que podemos imaginar con apariencias que brillan según la enemistad y el amor*"¹.

Si reconozco la verdad de Proust ¿cómo escribir sobre Felisberto Hernández a quien no comprendí en la época de nuestra unión? Cuando se apagó el amor y no la admiración por sus creaciones, comencé a conocerlo y los juicios de José Pedro Díaz, de Jean Andreu, de Saúl Yurkievich y de muchos críticos literarios me ayudan en la difícil tarea de referirme al creador al margen, en lo posible, de lo anecdótico.

(1) Citado por Gusdorf en "La découverte de soi".

En la personalidad de Felisberto estaban presentes dos modalidades: la introvertida y la extrovertida, con indudable predominio de la primera. Más que por necesidad propia, por conciencia moral, si era necesario se vinculaba a otros escondiéndose ante ellos. Una notable condición de actor le permitía representar en anécdotas picarescas y graciosas los más variados personajes: gallegos, andaluces, borrachos, turcos, locos... De esta manera amenizaba cualquier reunión sin preocuparse por conocer a quienes le escuchaban, esfuerzo para el cual nunca estuvo dispuesto. Desestimaba lo que difería de su propia manera de ser en defensa de toda influencia extraña que pudiera modificarlo.

Felisberto vivía continuamente dentro de él, en lo que era y en lo que había sido. Con distintas máscaras escondía las profundidades oscuras de su yo; *"me hundía en mí mismo como en un pantano"*, escribió en *"El acomodador"*. Por ese continuo buceo se molestaba cuando se interrumpían sus silencios porque se le obligaba a subir a una superficie ajena por completo a sus intereses.

La memoria cuya calidad y persistencia asombran cuando se aprecia el inmenso rol que tuvo en sus creaciones le permitía un continuo juego entre lo real y lo irreal. Tagore escribió: *"Ignoro quién pinta las imágenes en la pantalla de nuestra memoria, pero sin duda alguna, sus cuadros son obras de arte. No reproduce todo lo que sucede... Su obra es la de un pintor y no la de un historiador²"*. En ese taller de pintura Felisberto creó sus cuentos.

Eran largos sus silencios y grande su necesidad de silencio aunque estuviera presente el ruido, un tipo de ruido que, en lugar de turbarlo, lo acunaba. Pasaba largas horas en cafés barullentos donde nadie le conocía, a los que llegaba con su escritorio a cuestas: un pesado portafolios que nunca abandonaba cargado de diccionarios ingleses y de cuartillas de toda consistencia y tamaño. En correspondencia secreta se vinculaba con los personajes que creaba: Horacio, Alcides, Arañita, Alejandro, Margarita... Con ellos se defendía de las

(2) Rabindranath Tagore. "Recuerdos de mi vida".

mediocridades cotidianas. Gustaba de la oscuridad y hasta llegó a escribir, en pleno día, a la luz de una lamparilla eléctrica en un sótano húmedo y sombrío. Como lo han descubierto sus críticos, el cine mudo en el que ilustraba las escenas improvisando un acompañamiento musical dejó una extensa huella en su vida. Muchos años después cuando concurría al cine se sentaba en primera fila y desde ese lugar dominaba la pantalla.

Era enormemente perezoso, de movimientos lentos y pesados, lenta también su creación como lo denuncia Saúl Yurkievich: *“sus relatos son tardos, remisos, irresolutos, por momentos carentes de la narratividad convencional”*³.

Sus manos se volvían ágiles en el momento en que se apoyaban en las teclas del piano y era capaz de repetir durante larguísimo rato un breve trozo musical hasta lograr la sonoridad deseada. Guardaba múltiples crónicas musicales de la década del 20 que reconocían su destreza admirable y un dominio de la técnica verdaderamente extraño. Chopin, Bach, Schubert, Falla, Albéniz... eran interpretados respetando el estilo y la línea melódica de cada autor. Compuso poemas musicales que hermanaban el subjetivismo de los clásicos con el objetivismo de la música moderna. Si tenía ocasión volvía al piano y exigiéndose más proyectaba ofrecer un concierto cuando superara su técnica. Cuando evocaba su infancia se lamentaba de haber usado sus manos desde niño sólo para el piano. *“Nunca subí a un árbol”*, decía.

Para Felisberto el tiempo tenía dimensiones insólitas. Vivía con un ritmo propio en función de sus intereses: apurado por abandonar su casa nada ni nadie lo detenía y era capaz de larguísimas esperas frente a la sala en que se ofrecería un concierto. Salía con más de una hora de anticipación para llegar al lugar en que trabajaba últimamente, la Imprenta Nacional, distante apenas 10 minutos de su casa. Necesitaba un tiempo de soledad para ubicarse luego junto a otros por miedo a lo inesperado, miedo cuya génesis tal vez se iniciara en su niñez cuando lo despertaba el látigo de su pseudo abuela, miedo a no entender lo

(3) “Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández”, en “Felisberto Hernández ante la crítica actual”.

que se le solicitara, miedo a toda autoridad compulsiva, en suma, miedo a la vida.

Por no poder aprobar el ingreso al liceo volvió a la escuela y fue gran suerte que su maestro, José Pedro Bellán, escritor uruguayo, lo descubriera. Fuera del horario escolar caminaba a su lado y le era muy grato recordar sus conversaciones.

Trabajó durante años en AGADU⁴ en la tarea más ajena a su modalidad: copiar nombres de compositores uruguayos y extranjeros para el cobro de los derechos de autor. Cuando ya no pertenecía a esa Institución pasaba muy lejos del lugar en que sufrió una continua tortura.

En ocasión de algunos de sus silencios lo invitaba a hablar para transcribir sus palabras. Así surgió *"Explicación falsa de mis cuentos"*. Roger Caillois en su visita al Uruguay en ocasión de una reunión de la UNESCO, le pidió que explicara la forma en que creaba sus cuentos. Felisberto comentó: *"los franceses quieren explicarlo todo"*, y ya en casa improvisó esa página que aprobaría Delacroix en cuanto a la intervención de la conciencia en la creación de las obras de arte⁵.

Así también dictó esta página hasta hoy inédita cuyos originales están en mi poder: *"Hace una hora que estoy luchando con una cortina. Está puesta sobre una ventana, es de color crema pálido, transparente como para dejar pasar la luz pero no dejar pasar hasta mis ojos las cosas que hay en el patio. Tiene pliegues y se piensa naturalmente en algo de delicadeza femenina un poco extraña y un poco interesante porque yo no hubiera sido capaz de ponerla en la ventana. Ahora para pensar sobre ella para escribir pongo toda la atención en ella, pero hace una hora tenía los ojos sobre ella con una atención intermitente mientras pensaba algunas cosas desagradables. Mis ojos luchaban con ella sin que produjeran ninguna arruga, más bien eran mis sentimientos los que se llenaban de arrugas, de manchas, de contorsiones desagradables. Estoy luchando con lo que me dicen otros, es decir, con lo que recuerdo, con lo*

(4) Asociación General de Autores del Uruguay.

(5) Delacroix. "Las grandes formas de la vida mental".

que me imagino que otros me dicen: «esa lucha es consecuencia del hígado, te da mal humor». Yo contesto: «odio todo lo que se sabe, estoy aburrido de tratar gente ocupada en saber y decir lo que sabe». Y en una especie de tono más bajo: «Sí, ya sé —yo también quiero saber y decir lo que sé— es posible que sea el hígado y yo no quiera admitirlo, pero eso viene combinado con una abrumadora cantidad de cosas que también habría que saber ¿acaso yo como nada más que por glotonería y por debilidad por ella?»».

“Veo mi insistencia en querer yo también decir lo que sé. La cara de mis sentimientos es desagradable y mis ojos reciben una conciencia especial para encontrarse con la cortina y la miran de una manera extraña, pero no de una manera extraña-misteriosa- agradable, sino de una manera sucia-desagradable-desconocida- indeseable”.

“De la cortina para afuera hay para mí un mundo desagradable que ahora no voy a describir ni explicar. Yo sé, he sabido montones de ideas y de interpretaciones de por qué el mundo me es desagradable y me han ofrecido curarme. Y por fin viene algo que no sé, no sé si me interesa curarme, es decir, también sé —observe cómo insisto y lucho con este querer saber— y al último no sé si me quiero defender contra el no saber respondiéndole con otro. También sé como decía antes, por qué dudo entre si debo o no curarme, pero estoy firmemente decidido por el no”.

“Hace un momento vino del otro lado de la cortina la conversación de un matrimonio vecino. Ahora pienso que la voz de ella viene mejor con la cortina y que la cortina tiene delicadeza de camisa femenina. Para este lado de la cortina están todos mis libros de inglés, pero estoy cansado de leer y pienso que debo escribir y aquí vienen las cosas con las que he tenido más lucha entre saber y no saber. Desde hace muchos años conozco criterios y ejemplos según los cuales hay que echarse a escribir sin ganas al principio, sin esperar la musa, y conozco muchos criterios contrarios a esa misteriosa espera... Sin embargo hoy me decido al esfuerzo de buscar el mundo dentro de esta habitación y sobre este papel blanco”.

“Me vuelve a molestar lo que se sabe. Quiero entreverarme con las cosas sin querer saberlas. Quiero sentir las con las manos, con los ojos en esa lucha que tengo con la cortina. Quiero estar de este lado de la cortina

y con los ojos sobre sus pliegues esperar con curiosidad los sentimientos que tendré sobre ella”.

La “cortina” puede ser una de sus extrañas metáforas porque siempre existió una cortina entre Felisberto y la realidad, esa realidad que quería sentir con sus manos y con sus ojos, sin saber nada de ella. La cortina a la vez que lo alejaba lo acercaba a lo real y en los pliegues de esa cortina se dio su creación. Asociaba a detalles superficiales de los objetos percepciones profundas con una riqueza de visión inagotable, eludiendo conceptos que, como tales, suponen abstracciones que ocultaban lo que para él era cada objeto en sí mismo. En sus creaciones lo quieto adquiría vida y lo que vivía se transfiguraba: palabras y ritmos daban color a su fantasía: las agujas rojas de un reloj pulsera eran pececillos encerrados en un acuario, el ruido de un motor transformaba la habitación en camarote...

Esta condición de creador imaginativo no excluía una gran capacidad para el pensamiento racional. En un tiempo se había reunido con profesores de filosofía nutriéndose con sus ideas pero rechazando escuelas y sistemas. No pensar por sistemas sino por ideas a tener en cuenta, aconsejaba Vaz Ferreira. En su primera producción, “*Fulano de tal*”, se advierte una elaboración filosófica que le dio acceso al misterio de la vida que expresa en forma poética. Confiesa: “*no sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos*”⁶. Escribió páginas sobre la metafísica del mal, el hombre y la máquina, el primer sentimiento místico del hombre, el dinero gran test de la actividad humana y otros temas en los cuales la creación literaria quedaba eclipsada por una elaboración intelectual en un plano metafísico.

Era profundamente antirreligioso y según él la conciencia filosófica nacía de la conciencia mítica. Explicaba que el mito se sitúa fuera de la realidad y es sentido y vivido antes de ser inteligentemente for-

(6) “Buenos días”, en “Diario del Sinvergüenza”.

mulado. El hombre ha creado un dios, decía, no sólo para congraciarse con las causas desconocidas, sino que ese dios le sirve para necesidades espirituales: el temor a la muerte, el deseo de sobrevivir. Para que ese dios estuviera siempre presente el hombre creó formas plásticas: imágenes, y creó funciones: los ritos, formulando reglas para el pensamiento y para la acción. Los ritos tienen potencia para reafirmar los mitos mediante una liturgia de repetición y producen efectos psicológicos; su realización afirma creencias y su eficacia psíquica se traduce en una imaginada eficiencia física. Estas ideas las expuso ante un selecto y reducido núcleo de amigos para explicar el contenido metafísico de su extraña producción "*La casa inundada*". Su protagonista, Margarita, sintió que hay que conservar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento. Para reafirmar el mito del agua como fuente de vida y de pensamiento creó ritos e hizo circular agua en la casa y en torno a su cama.

La luz que el "acomodador" proyecta sobre los objetos ¿no sería el fruto de sus ideas opuestas a la percepción utilitaria, ajena al arte?

Es posible descubrir en muchas de las narraciones ideas filosóficas en una dimensión diferente a lo conceptual.

Leía poco y aunque se proponía hacerlo no lo realizaba; se defendía de toda influencia extraña que pudiera modificarlo. Admiraba a Carlos Vaz Ferreira y aconsejaba su lectura "cuando se sintiera pereza en su manera más profunda: pensar que se sabe mucho, que hay soluciones fáciles para problemas humanos y sociales y cuando se dejan de sentir problemas abiertos en ciencia e inquietud metafísica en el espíritu"⁷.

En sus cuentos utiliza el lenguaje común de su medio para acceder más fácilmente al lector. Narrador por excelencia reconoce que su expresión escrita está llena de repeticiones e imperfecciones que le son propias. "Y mi problema ha sido siempre tratar de quitarle lo más

(7) Dedicatoria escrita por F.H. en un ejemplar del libro "Fermentario" de Vaz Ferreira.

urgentemente feo sin quitarle lo que es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión"⁸.

En el libro de Alfred North Whitehead "Modos de pensamiento" que levó presumiblemente en la década del 40, subrayó: "El lenguaje es la expresión del propio pasado en el propio presente, con la claridad que le presta el sentido bien definido. De esa manera una memoria articulada es el don del lenguaje considerado como expresión de uno mismo. Además con ayuda del lenguaje común las experiencias fragmentarias del que oye, depositadas en palabras, pueden combinarse con una nueva experiencia imaginativa mediante la recepción de proposiciones del que habla".

La forma en que destacó con subrayados dobles éste y otros párrafos del libro de Whitehead permite suponer que Felisberto encontró en ellos una explicación para su manera de escribir.

El sistema taquigráfico que Felisberto creó ¿no fue también una manera de expresión? Un destacado taquígrafo uruguayo — Avenir Rossell — reconoció su originalidad pero lo encontró impracticable porque Felisberto daba a las palabras una estructura personal. Saboreaba las palabras como saboreaba el vino que gustaba. "La palabra tiene que tener la cualidad viva de modificarse y crecer con la vida del pensamiento. Ya que la vida se modifica, crece o se crea con el pensamiento y que el pensamiento forma parte tan importante de ella no sólo tenemos que hacer responsable al pensamiento en su relación con la realidad humana, sino que también tenemos que hacer responsable a la palabra en sus relaciones con el pensamiento"⁹.

Lo seducía el idioma inglés que había aprendido solo y que enriquecía continuamente en consulta con diccionarios, tal vez como fuga de un ambiente que lo oprimía.

La expresión escrita del conocimiento conceptualizado, fruto de sagaces reflexiones intelectuales, difiere del lenguaje que Felisberto

(8) Sobre literatura. "Diario del Sinvergüenza".

(9) F.H. "A propósito de la realidad en Vaz Ferreira".

utilizó para describir en prosa poética recuerdos y realidades iluminados con el farol de su imaginación. Para sus metáforas narrativas Felisberto buscó trabajosamente musicalidad y reacciones tonales de unas palabras sobre otras como lo atestiguan sus *"papeles de trabajo"*. En la creación literaria no abandonó su condición de músico, condición que lo hacía muy exigente ante cualquier manifestación de arte: pintura, escultura, teatro.

El drama íntimo de su vida, que se denuncia en sus producciones, fue la búsqueda de la unidad de su yo. No sólo una cortina lo aislaba de la realidad exterior sino que también una cortina dividía su realidad interior. Desde sus primeras producciones denuncia al cuerpo que lo domina e interfiere su pensamiento, un cuerpo que él sentía enfermo pero de cuya enfermedad no quería curarse.

En *"El caballo perdido"* revela la existencia de un socio: *"Y fue una noche en que me desperté cuando me di cuenta que no estaba solo en mi pieza: el otro sería un amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo, bien podría ser un socio. De nada valía que quisiera deshacerme de él, de él había recibido la comida y las palabras"*.

En *"Tierras de la memoria"* escribe: *"Yo no podía en ningún instante desmontarme de mi cuerpo. Esta obligada convivencia me exponía a toda clase de riesgos. Y no sólo no quería deshacerme de él, ni siquiera descuidarlo (si se me moría no tenía la menor esperanza de sobrevivirlo y si se me enfermaba era demasiado impertinente) sino que además me proporcionaba comodidades para penetrar los misterios hacia donde estaba proyectada mi imaginación"*.

En su última creación, *"Diario del sinvergüenza"*, escrito antes de nuestra separación, el protagonista es el cuerpo con el cual pretende luchar. En la dramaticidad de esa lucha alcanza poesía. *"Una noche el autor de este diario descubrió que su cuerpo al que llama el «sinvergüenza» no es de él, que su cabeza a quien llama «ella» lleva además una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el «sinvergüenza» y con cualquiera. Desde entonces el autor busca su verdadero yo todos los días... He andado buscando mi propio yo desesperadamente como alguien que quisiera agarrarse el alma con la mano"*.

Esa escisión la reitera en muchos de sus relatos. Lo que me asombra cuando lo evoco es que la división permanente de su "yo" era sentida por quienes lo rodeaban. El cuerpo de Felisberto estaba a nuestro lado, lo percibíamos, pero no estaba él sino en contados momentos. Marchaba errante por su mundo, se perdía en él y era difícil encontrarlo.

Cuando el cuerpo no le imponía reclamos — lo que no era frecuente — Felisberto podía escribir. Por esto su creación no fue continua sino fragmentaria, como lo demuestran sus papeles de trabajo, cuidadosamente ordenados por José Pedro Díaz *"como conjunto de anotaciones varias, ideas para un cuento, páginas de diario, ejercicios diversos que nos muestran al escritor en la etapa más espontánea e íntima de su tarea"* ¹⁰.

¿Una mentalidad esquizoide? Aun sabiendo la limitada aplicación de las clasificaciones psiquiátricas a una personalidad tan singular, si se aceptan las ideas de Kretschner, todo induce a afirmarlo. El autismo de Felisberto, su continua disociación intrapsíquica, su incapacidad para traspasar una actitud puramente subjetiva en toda experiencia pasada, hacen pensar en una constitución esquizoide, que no originó perturbaciones de carácter mórbido por su intensa actividad creadora. Felisberto era un **soñador creador** que jugaba con los recuerdos, las ideas y la vida. Minkowski dice que lo que caracteriza a los esquizoides soñadores es *"estar en la luna", "vivir en las nubes"*. En *"El caballo perdido"*, Felisberto escribió: *"Como en aquel tiempo era cuando yo más vivía en la luna..."*. Para Kretschner existe algo así como una *"vidriera"* entre los esquizoides y sus semejantes, *"vidriera"* que a veces la sienten ellos, lo que les permite hablar de ella. Hay esquizoides que parecen sociales pero sus relaciones con los otros tienen siempre algo de superficial¹¹.

Por su incapacidad para adaptarse a su medio, por la eterna antítesis *"yo y el mundo", "mi cuerpo y yo"*, Felisberto dio preferencia a un mundo imaginado distante en el tiempo y en el espacio. La

(10) Prólogo de "Diario del sinvergüenza".

(11) Citado y comentado por Minkowski en "Psicopatología de los esquizoides y los esquizofrénicos".

memoria le ofrecía infinidad de recuerdos con los cuales construía sus fantasías. Sus relatos emergen de un caos inextricable con una organización paralógica semejante a la de la actividad onírica y su pensamiento recurre a asociaciones sincréticas expresadas en metáforas.

Felisberto no tenía sentimientos profundos que lo vincularan a otros o se defendía de ellos por miedo a sufrir; una anestesia afectiva lo replegaba dentro de sí. Una lluviosa tarde de otoño, después de pasar largo rato en la morgue de un hospital de niños, poblada de pequeñas cajas mortuorias, junto al cuerpo de una nieta que falleció quemada, dijo al salir: "*Escucha qué cuento escribí: Lo sentimientos ajenos*". El título y las circunstancias permiten apreciar la forma en que se aislaba de todo lo que pudiera hacerlo sufrir.

¿Qué influencia ejerció su madre, hacia la cual tenía ambivalencia de sentimientos, en su vida afectiva? Difícil precisarlo. Aunque la actitud dominante de ella sin duda lo incapacitó para una entrega amorosa reiteradamente buscada.

Una nueva interrogante: ¿qué evolución sufrió Felisberto en el tiempo? La constitución psíquica no es inmutable y su personalidad debió tener en su juventud otras características, pero sus primeras producciones a la edad de 20 años denuncian extrañas modalidades que seguramente se acentuaron por la adversidad del ambiente en que vivió.

Las cartas que hoy se publican constituyen un material insólito en la literatura de Felisberto y revelan un cambio en su personalidad que desafortunadamente fue de corta duración.

Debo referirme al encuentro que nos modificó a los dos. Conocí a Felisberto en el año 1946, antes de su viaje a Europa, cuando ya estaba consagrado como escritor. Nos veíamos semanalmente en la casa del Dr. Alfredo Cáceres quien ofrecía a un grupo reducido de amigos clase de psicología al margen de escuelas — aun cuando las conocía todas — con una visión imbuida de cierta filosofía oriental. Felisberto no me atrajo. En días anteriores a su viaje después de almorzar con Cáceres para despedirlo, caminamos los dos largo rato. Felisberto sólo me decía reiteradamente: "*Con estos zapatos de anca de potro pisaré París*"; no

existió diálogo. Durante su ausencia no tuve noticias de él ni me interesé por tenerlas. A su vuelta, en un encuentro casual, me dijo estar enamorado de una española con la cual se casaría. Pasaron los años, en el mes de julio de 1953, en ocasión de descansar en un hotel del balneario Solís, comenté con Cáceres, que allí se hospedaba, que el casamiento de mi hija me originaría enorme soledad. Alfredo me habló de Felisberto y de la posibilidad de nuestra unión y su propuesta me dejó indiferente. Al regresar a Montevideo encontré a Felisberto cerca del local en que dictaba mis clases y le pedí un ejemplar de *"El caballo perdido"* que quería volver a leer. Al día siguiente me lo entregó y comenzamos a vernos diariamente en un café situado frente al Instituto Magisterial Superior. Felisberto debió viajar a Treinta y Tres, a casa de su hermano, y antes de concurrir a la estación a despedirlo le envié una esquela que decía: *"Hubo distancias entre tu soledad y la mía, empiezo a creer que ya están salvadas"*. Desde esa ciudad llegaron cartas que me sorprendieron, ¿podía ser indiferente a un amor expresado con tanta poesía en la carta del 11 de agosto? Se produjo un deslumbramiento mutuo porque el amor proporciona un nuevo conocimiento de uno mismo, del otro y del universo. Felisberto me permitió conocerme en aspectos que estaban en las sombras provocando reacciones emotivas insospechadas. Mi actitud científica se esclareció con la visión filosófica y estética que Felisberto me ofrecía naturalmente.

A Felisberto el amor le ofreció, en la madurez de su vida, una visión transfigurada de su existencia, como lo atestiguan sus cartas. En un tiempo cuya duración no puedo precisar Felisberto logró la unidad de su "yo" tan afanosamente buscada desde su juventud: expansión de su ser, una nueva manera de sentir, conciencia del otro y de sí mismo, súbito descubrimiento en una vivencia completiva de su vida. Me lo dijo en un café y a mi pedido lo escribió: *"Tú me regalaste mi propia persona con mi más grande asombro de vivir"*.

Después de celebrada nuestra unión en un juzgado de una población rural, deslumbrada por su genialidad intenté convertirme en mecenas para ofrecerle nuevas posibilidades de creación. Nunca cuidaron así el alma de este loco, reiteraba a sus amigos y el 10 de marzo de 1955 escribió a Supervielle: *"Me perdona que le diga que yo también"*

*encontré a mi Pilar. Es una historia de muchos tomos a pesar del poco tiempo. Es una felicidad tan grande que ni siquiera la abandono para contarla. Se llama Reina Reyes. Pero ¿por qué no viene mi querido gigante? Con tal de que venga le prometo hablarle poco de mi Reina y de mí, sí, ya sé que no me cree...”*¹².

En forma muy lenta el encantamiento se esfumó y dejé de ser para él la “muñeca” que con su imaginación había creado; se perdieron las posibilidades de una continuada unión feliz. Su personalidad torturada por una disociación insuperable, volvió a aflorar como lo prueba el “*Diario del sinvergüenza*” que comenzó a escribir antes de separarnos. Cuando ya vivía junto a su madre me reiteraba su amor y al reeditarse uno de sus libros me lo dedicó: “*Con los mejores recuerdos*”. Comprendí que todo había terminado, lo nuestro, lo vivido tan intensamente por él ya pertenecía a tierras de la memoria.

Supe después de su gran cansancio, que pudo ser síntoma de la leucemia que tronchó su vida. El “*sinvergüenza*” se impuso sobre “*ella*”, la cabeza, y Felisberto dejó de escribir.

La lectura de las cartas que hoy se publican a más de veinticinco años de recibidas acrecienta mi admiración por las creaciones de Felisberto entre las cuales estoy yo, tal como me vio iluminada por su amor. Me invade una enorme satisfacción de haber ofrecido días de felicidad a una existencia tan angustiada.

He expresado mi **imagen de Felisberto** recordando que toda imagen del hombre ya lo limita¹³, y las reiteradas referencias de Felisberto al misterio de cada ser.

Termino con lo que él escribió en su juventud: “*Pienso escribir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no poder decir todo lo que me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse*”¹⁴.

(12) Transcrita por Nicasio Perera San Martín en “Alrededor de dos cartas de F.H. a J. Supervielle”. En “*F.H. ante la crítica actual*”, de Alain Sicard. Caracas, Monte Avila, 1977.

(13) Jaspers. “Balance y perspectiva”.

(14) F.H. “Primeras invenciones”.



**EL PUNTO CERO DE
LA CORRESPONDENCIA DE
FELISBERTO HERNANDEZ**

Ricardo Pallares

Muchas veces, en el curso de mi vida, la realidad me había decepcionado porque en el momento en que la percibía, mi imaginación, que era mi único órgano para gozar de la belleza, no se podía aplicar a ella, en virtud de la ley inevitable que hace que no se pueda imaginar más que lo que está ausente.

MARCEL PROUST

LAS CARTAS A REINA REYES

La colección epistolar que nos entregó Reina Reyes y que se publica en este libro, está formada por ocho textos agrupables en dos pequeñas series. La primera fue compuesta en la ciudad de Treinta y Tres¹, y consta de cuatro cartas manuscritas en letra script de trazos nítidos con tinta azul, sobre cuartillas de papel blanco, de catorce por veintiún centímetros, fechadas el diez, once, doce y trece de agosto de 1954. La segunda fue compuesta en Montevideo durante lapsos de espera en bares céntricos², y entregada en mano propia, salvo la segunda. Se nombra a uno de los bares —ya desaparecido— y se menciona la ubicación de otro y sus adyacencias. Consta de otros cuatro textos manuscritos en letra script con tinta azul. Tres sobre hojitas de papel copia blanco, de diez por trece centímetros el primero y el tercero, y de diez por diecisiete el segundo. Están fechados —sin indicación del lugar— el veintisiete y treinta de agosto y el primero de setiembre del mismo año, respectivamente. El último, que es un billete sin fecha, fue escrito sobre una tira de papel florete de siete por veinte, en script a tinta azul. Todos éstos son de trazos más pequeños y gruesos pero igualmente nítidos.

Adviértase que la estricta sucesión cronológica de la primera y discontinua de la segunda, bastarían para configurar los dos conjuntos descritos.

Obviamente corresponden a dos momentos distintos aunque su temática es la misma. Son siete cartas y una esquela, de amor. Sin embargo es posible distinguir connotaciones y matices diferenciadores de ambos conjuntos.

(1) Capital del Departamento del mismo nombre, distante unos 270 kms. de Montevideo; era el lugar de residencia de su hermano Ismael y desde el cual la remitió.

(2) F.H. aguardaba frecuentemente la salida de R.R. del Instituto Magisterial, donde ella dictaba clases de Pedagogía, en un bar contiguo: en la esquina de las calles Colonia y Cuareim.

Los textos del primero son más extensos en general, su tono es a veces algo más encendido. El lenguaje es inaugural y se estrena asimismo en la expresión de sentimientos totalizadores y singularísimos, mientras que el de la segunda comienza a presuponerlos.

Insisto: se trata sólo de matices. Por eso no debe extrañar que en la esquila o billete de la segunda serie también dé testimonio de ese estado, extraordinario en él, diciendo: *“Tú me regalaste mi propia persona con mi más grande asombro de vivir”*. Ocurre lo mismo en el plano del lenguaje, por momentos coloquial y muy íntimo; en el plano de las imágenes; en el de los giros y otras figuras.

Con todo, la primera serie tiene más vuelo, más creatividad, más voluntad de estilo. Por otra parte, la segunda responde a una circunstancialidad de naturaleza diferente, lo contingente se da en ella de otra manera. En la carta del treinta de agosto, por ejemplo, dice: *“Pasó por la vereda Sabat Ercasty”*³. Y más adelante — siempre en el mismo café y en la misma espera —, *“No, no eras tú; era grande pero era una negra: era tu negativo”*.

Estamos en la segunda de las series pero se advierte fácilmente la riqueza del pasaje que pone en relieve una trivialidad ciudadana, rescatada en virtud del estado impaciente y del sentido estético que poseyó el autor, de las situaciones y de las cosas. Esto es característico de la narrativa de Hernández; en sus cuentos se da siempre una originalísima y rápida estetización de objetos y de hechos de distinta especie. Al decir de Roberto Ibáñez fue *“un mitólogo de las cosas”*.

En el caso del pasaje citado opera mediante el manejo de una imagen cromática y otra motora e implícita que suscitan una rápida asociación de ideas. Asimismo se manifiesta su humorismo característico, aquí de fuerte apoyo lúdico e intelectual porque recuerda a su pareja: rubia y blanca, esbelta.

(3) En esa época el poeta Carlos Sabat Ercasty — conocido de la pareja —, concurría asiduamente al local del Ateneo de Montevideo, en cuya biblioteca estudiaba y componía, y del cual la Profra. R.R. era Secretaria. De ahí la familiaridad con que lo menciona al verlo pasar mientras escribe y espera en un bar próximo.

Como se ve, los valores se hallan en ambas series, sólo que con diferente intensidad y manera.

Finalmente cabe destacar que la colección se diferencia de otras del autor por la riqueza y belleza sostenidas, por el nivel de su literatura peculiar que no claudica. Al giro poético sigue una digresión filosófica o una oportuna reflexión existencial; al párrafo de ficción narrativa, la encendida expresión de deseos.

La correspondencia de F.H. que permanece aún inédita es mucha y por lo tanto es difícil emitir juicios definitivos sobre la presente. Pero, por lo pronto, ésta se destaca por su fineza y singularidad y por contener una hermosa pieza narrativa que será objeto de análisis detenido: la segunda de la primera serie.

El cotejo con otras colecciones sería irrelevante; las diferencias — al menos con las que se conocen —, son tan expresas como expresivas.

Las cartas personales e íntimas de un autor son siempre un medio auxiliar para el estudioso y como tal tributario de la obra. Asimismo es prudente tener en cuenta que la determinación de los valores de un conjunto o colección está casi siempre sujeta a las coordenadas generales que resulten de todas las cartas de ese tipo. Por lo mismo no corresponde una sobrevaloración de las presentes más allá de la originalidad y belleza referidas, que se dan en todo el texto o en algún pasaje. Fuera de esto y de las implicancias que sus contenidos pudieran tener, la comparación metódica con otras similares no conduciría más que a detalles o aspectos secundarios.

El epistolario publicado por Paulina Medeiros⁴, por ejemplo, es visiblemente distinto aunque acredita algunas similitudes en cuanto a los perfiles autobiográficos que exhibe, a algunas de las grandes obsesiones del autor y de su narrativa como ser el ansiado reconocimiento que no llega. También es posible rastrear indicios de las dificultades para subsistir, de la conflictiva interior, del mal manejo de su angustia básica y de los desplazamientos de sus síntomas, ya regresivos, ya de compleja elaboración.

(4) "Felisberto Hernández y yo". Biblioteca de "Marcha", Montevideo. 1974.

Igualmente se plantean similitudes con ésta y otras colecciones a nivel de las connotaciones sociológicas y epocales, aunque éstas son bastante débiles por la escasa inserción del autor en la realidad histórica y la poca lucidez o conciencia crítica de los factores y fuerzas determinantes de la misma.

El conjunto que estudiamos se sitúa entre dos hitos fundamentales de la bibliografía de F.H. Entre *“Las hortensias”* y *“El cocodrilo”*, ambos de 1949, y *“Explicación falsa de mis cuentos”*, de 1955. Coincide con el período de plena madurez de la creación felisbertiana y es fruto además de una relación importante en su vida: con quien fue su cuarta esposa.

En el segundo párrafo de la cédula biográfica correspondiente al año 1954, Norah Giraldi dice en su libro: *“En la víspera del viaje se ve con Reina y desde Treinta y Tres, inspirado por ella, escribe la más poética correspondencia que se haya conocido de él y que permanece aún inédita. Las cartas de esta época son verdaderos escolios de su literatura por la temática y por la carga poética que contienen”*⁵.

En rigor estas cartas excepcionales constituyen complemento y parte — en un caso — de la obra narrativa del autor; indiscutiblemente, al menos, el mencionado caso de la carta del once de agosto en mérito a sus estimables valores estéticos, y a sus valores documentales verificables igualmente en todo el conjunto.

La pieza mencionada implica una narración paragonable a otras porque, sin desvirtuar su naturaleza ni su finalidad, F.H. la estructuró de forma tal que el texto excede los límites de la *“correspondencia íntima”* para ingresar al plano de la *“literatura epistolar”* y con éxito.

Afirmar que la carta constituye parte de la obra narrativa del autor puede parecer a primera vista un parallogismo. Pero una atenta lectura muestra que en ella se da uno de los modos de narrar y que además tiene una marcada interrelación con la serie a que pertenece.

(5) “Felisberto Hernández. Del creador al hombre”. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental 1975, pág. 26.

Esa carta sobresaliente es anunciada en la del día anterior y es objeto de una breve alusión implícita en la del día trece. Es decir, que su peculiaridad es vivenciada por el propio autor como algo que hace de ella una verdadera entidad, aunque no plenamente autónoma por la servidumbre epistolar a la que está sujeta. Se genera entonces una de las formas del vínculo creador-creación. En síntesis: se da en ella lo que es requisito axiomático para el arte literario, la creación verbal.

En principio es un texto clasificable como carta literaria. Pero, si bien se mira, la aludida es una forma imprecisa, casi indefinible aunque deslindable.

Idéntica dificultad surge al revisar la teoría sobre la modalidad epistolar del género narrativo. No se ubica en ella una categoría o clasificación que se le adecue plenamente. (Piénsese en los modelos clásicos de la “*Nueva Eloísa*”, “*Werther*”, “*Las relaciones peligrosas*”, etc.).

No es un cuento típico pero es más que una carta. Lo que en F.H. fue hermosa realidad y la fantasía que ella suscita, se transformó en lenguaje. La materia, es decir, lo maravilloso que vive y lo que piensa, se transforma organizándose estéticamente en un relato. Un relato sui generis de función metonímica porque estamos en presencia de una carta de amor concebida —dicho sea de paso—, como un relato enmarcado. Hay en ella una incrustación narrativa que le es esencial o constitutiva.

Por lo expuesto se ajusta a una de las modalidades de la narración enmarcada⁶, que es la ficción de un hallazgo de manuscritos, documentos o una historia, como en este caso. (“*Es necesario — comienza diciendo — que conozcas una historia que descubrí esta mañana*”).

Simultáneamente se vuelve relato en tercera persona, es decir, una narración objetiva, pero sin que F.H. se esconda detrás del narrador ficticio. Así, deja parcialmente de pertenecer a la forma epistolar típica (en primera persona).

(6) Wolfgang Kayser: “Interpretación y análisis de la obra literaria”
Ed. Gredos, pág. 263.



El hecho de no desdibujarse totalmente como narración se debe a que la historia no es transcripta y a que los límites entre el marco y la mencionada historia son límites vivos, permeables.

Marco e historia tienen un vínculo particularísimo, es un vínculo confesional gracias al tipo de comunicación de que se trata, y que a su vez la permite cabalmente. La finalidad del texto no fue precisamente la literatura sino expresar sus sentimientos. Y siendo la mejor de las cartas del conjunto es también literatura de la mejor.

De este modo original y complejo, resuelve espontáneamente arduos problemas técnicos desembocando paralelamente en una variedad de la forma epistolar de narrar. Tal es el criterio que proponemos.

En el transcurso de su análisis se verá cómo elementos rítmicos y anagramáticos logran que el punto de vista del autor esté presente de alguna manera en la narración, hecho éste que autoriza el criterio clasificatorio sustentado.

EL POETA Y EL PREMIO NOBEL

A mediados de 1954 la relación de F.H. con R.R. había alcanzado el carácter de un amor decididamente intenso, pleno, espléndido para ambos.

En agosto él resuelve un viaje a Treinta y Tres y en esas circunstancias R.R. procedió a remitir una carta a dicha ciudad dirigida a F.H. y a la dirección del que sería su domicilio ocasional: la casa de su hermano.

Lo hizo en la víspera del viaje y en silencio, como manera de mitigar la conjeturable soledad de Felisberto con la sorpresa de hallarse con una carta no bien llegara. Así ocurrió.

Ese gesto de felicísima ocurrencia nacido de la intuición y de una extraordinaria generosidad — que la caracterizan — así como de su capacidad en la penetración y descubrimiento psicológico de otros

seres, provocó un impacto en el ánimo de F.H. quien, fuertemente impresionado, la contesta inmediatamente. Lo hace el mismo día de su llegada con otra carta en la que se aprecian las hondas repercusiones emotivas que tuvo en él. Era el diez de agosto de 1954.

Esa carta — que inaugura la breve correspondencia entre ellos —, se explana en dos cuartillas y su letra es abierta, de trazos grandes, eufóricos y urgidos. En la despedida comienza diciendo: "*Mañana te escribiré mi felicidad...*".

La carta-relato que compondrá al día siguiente es, entonces, la escritura de esa felicidad. Y el hecho de ser anunciada revela lo que llamaríamos una inspirada decisión y proyecto.

Ahora bien, al promediar la misiva anterior, la del diez de agosto cuyas letras grandes parecen ojos asombrados, había dicho: "*Pero no sé qué hay que hacer cuando se recibe tanta dicha*". Esta confianza pone de manifiesto que el autor parece necesitar un tiempo psicológico amén del tiempo material para explorar su intimidad, su mundo, frente a un deslumbramiento casi desconcertante. Para lo que es en ese momento parte de su mundo interior necesita un lenguaje, necesita hallar un vehículo capaz de decirlo o recrearlo. Y en este proceso la soledad y la distancia se superponen a dicha necesidad.

Por ello la carta resultará un lenguaje narrativo, literario.

Tal postura plantea inmediatas interrogantes. ¿Hasta qué punto el lenguaje literario resulta realmente vivencial? ¿En qué medida expresa su amor y en cuál la remoción de su afectividad experimentada por la fuerte impresión recibida? ¿Hasta dónde traduce timidez e inseguridad?

Quizá pudiera juzgársela expresión de "*el drama de una conciencia que se debate en una angustiada relación con su contorno*", tal como el que ve José Pedro Díaz en su narrativa⁷. O por el contrario, ¿hay auténtica comunicación humana al aproximar la literatura y la vida hasta el punto ideal de su consustanciación?

(7) "F.H., una conciencia que se rehúsa a la existencia", en el tomo IV de las Obras Completas de F.H. Ed. Arca, Montevideo, 1967.

Sea como fuere, vive felicísimos momentos que traslada a un cuento de claves autobiográficas, y de formulación metonímica.

La carta en la que halla cabida — o pretexto — exhibe un trazo más pequeño que el de la víspera, pero se prolonga en diez cuartillas. Es la más extensa y en cierto sentido la más serena: es que ahora hay una pequeña distancia desde la cual evocar. Por ello la carta adopta el lenguaje de una historia que, si bien es para él palpitantemente “*actual*”, implica en la ficción un pasado irremediable pues dice haberla descubierto por la mañana. Así, historia y acontecimiento son preexistentes y el lenguaje portador surge de un memorioso ejercicio.

Obsérvese que el recuerdo y sus mecanismos de filiación proustiana aparecen como características de toda su narrativa y son por lo común una temática constante. F.H. parece haber vivido fundando recuerdos; conquistando o recuperando un territorio para el libre ejercicio de la memoria. Cabría definirlo como un entusiasta de la imaginación y un vocacional del recuerdo. (“*Pero además de la mala costumbre de ponerse las cosas en la memoria, tenía la manía de improvisar; y en ésto la testarudez de un recordista*”) ⁸.

Memoria y onirismo alternan y a veces combinan sus leyes psicológicas y estéticas con inusitada belleza y complejidad. Siempre proceden en forma selectiva, caprichosa, simbólica e íntimamente vinculadas con la textura narrativa cuando no la constituyen. Sus tierras narrativas no delimitan claramente qué es recuerdo y qué es sueño. Sus límites son permeables, de dibujo o trazado inestable. Suele haber sueños que son recordados y recuerdos elaborados por los sueños. Otras veces se trata de cosas más complejas: sueños que aparecen con la estructuración narrativa de un recuerdo, y recuerdos que poseen un montaje onírico. En el cuento “*El árbol de mamá*” de “*Diario del sinvergüenza*”, por ejemplo, podría estudiarse la presencia de varios de estos procedimientos.

(8) “Por los tiempos de Clemente Colling”, Ed. Arca, Montevideo, 1970; págs. 95-96.

Como se dijo más arriba, la carta que nos ocupa tiene un núcleo significativo que es una historia sostenida o engarzada por dos breves pasajes concebidos a manera de introducción y epílogo, respectivamente, en los que se habla en primera persona. En ambos pasajes se alude a la ficción del hallazgo de la historia (“...una historia que descubrí esta mañana” y “Hasta aquí la historia leída”), y ambos refuerzan con su equilibrio simétrico la transparencia del mensaje tanto como el carácter de construcción verbal del núcleo donde se finca.

El tema del relato es la experiencia de un poeta anónimo que es objeto del primer ensayo — ¿y último? — de una modificación en la institucionalidad y entrega o naturaleza del premio Nóbel. El ensayo y su puesta en práctica supone provocar en el beneficiario “una especie de locura moderada” cuya descripción y pormenor abrevian poéticamente el proceso del enamoramiento de F.H. y R.R. Pero como esa locura, moderada primero y declarada después, se resuelve en alucinaciones y éstas son relatadas, aparece un segundo plano, una ficción de segundo grado, que se despliega casi imperceptible pero vigorosamente a través de una sucesión de escenas. En esa ficción alucinada, locura y amor se vuelven sinónimos, es decir expresión de locura de amor, de un estar “locamente enamorado”.

El poeta desconoce que le ha sido adjudicado el premio pues sólo se sabrá después de su muerte, y por ello su papel es enteramente pasivo; todos los personajes giran a su alrededor, de alguna manera son actante, es decir ejecutores o portadores de una acción que lo beneficia o que tiene en él a su destinatario.

El objeto del premio según la idea de Hans Pfeiffer no es la distinción honorífica, tampoco la retribución en dinero, sino “La manera de proporcionarle una felicidad más auténtica, más relativa a él mismo y que no perjudique la obra que aún puede realizar”. Vale decir que la idea de pasividad se radicaliza. El poeta no es el hacedor de su felicidad, para ello ha de haber un entorno que se la proporcione, un numeroso conjunto de personas calificadas que se ocupe de la vida feliz del creador para el que queda reservada únicamente, la obra por componer. Fuera de ella no hay otra cosa que él haga, casi no acciona, reacciona. De esta manera el concepto del vivir queda menguado. Es

más: cuando la poetisa teme el fracaso del plan trazado se dirige únicamente a la diosa que ama al poeta. Le acerca un consejo rilkeano, el del esfuerzo creador que necesita el hombre hasta en ese aspecto; pero él queda excluido tanto del consejo como implícitamente de la responsabilidad vital. La poetisa no puede aconsejarlo también a él por una razón lógica, porque lo impide el propio código de la narración. No obstante resulta un hecho cierto que al poeta le corresponde sólo una cosa: ser amado.

Es objeto del premio y resulta exonerado del manejo del dinero. Se enamora y el amor supone locura, eludir la responsabilidad que impone la razón, (*"...si algún día descubro que no existes ni me quieres, tendré de nuevo la razón que he perdido y será el veneno que me mate"*), son las palabras finales del personaje, y bien podrían haber sido las del final de la relación humana, del autor, que motivó la carta en estudio).

Semejante vuelo poético que conlleva desvinculación del ámbito de la realidad, exige replantear el problema del tema pues en el nivel o estrato semántico, la evasión o desvinculación mencionada es tan manifiesta como el tema a nivel de la historia.

Como es sabido el tema constituye una categoría semántica que es presentada en, o que abarca, todo un texto u obra por ser aquello a lo que se refiere. Por lo mismo su amplitud de denotación es máxima porque responde a la finalidad más deliberada del autor. Asimismo es una función de enorme importancia en el nivel de los actantes por ser una especie de resorte, a veces profundo y muy oculto, que actúa a la manera de una fuerza constituyente, generadora.

El tema se distingue de las unidades significativas menores o motivos. Los motivos tienen una importancia trascendente, es decir, determinan no la acción sino su desarrollo aunque en muy distintos grados.

En consecuencia proponemos el siguiente criterio para el estudio de la estructuración del relato: se constituye a partir de dos motivos que son el premio Nóbel y la locura, y de dos temas que son la fama y el amor.

Parecería preferible invertir el orden en la enunciación y estudio de motivos y temas, pero los primeros tienen una fuerza inusitada en el

nivel anecdótico y facilitan la exposición. Trabajaremos pues coincidiendo a veces —y parcialmente— con algunos criterios de Jean Andreu en “*Las hortensias*” o “*Los equívocos de la ficción*”, de Roland Barthes y Tzvetan Todorov.

EL MOTIVO DEL PREMIO NOBEL

El primer motivo es la obtención del premio Nóbel de literatura; todo el relato se construye y progresa a sus expensas dado la originalísima naturaleza del mismo y las derivaciones o ulterioridades que tiene.

Como motivo es variante de otro tradicional y antiquísimo: el trato que la sociedad le da al artista y/o el papel que él desempeña. Así desde el aedo Demódoco de Homero al *Arte Poética* de Vicente Huidobro o a los postulados básicos del surrealismo con respecto al poeta, contenidos en el Manifiesto de 1924.

En este motivo hay algunos “*rasgos*” curiosos como el reconocimiento público y el dinero. Con respecto a ellos conviene recordar que la reforma mencionada se propone evitar las influencias negativas de ambos.

Estos dos rasgos, que fueron obsesiones en la realidad vital de F.H., revelan cómo el personaje del relato evita el compromiso social que implica recibir el premio. Es premiado pero carecerá de notoriedad, ya no tendrá penuria económica pero no maneja el dinero.

Resulta claro entonces que estos dos rasgos le otorgan al motivo su necesaria particularidad porque lo concretizan. “*El motivo es una situación típica — dice W. Kayser— que se repite; llena, por tanto de significado humano*”⁹. Y en un nivel más superficial de ese significado revelan también una amarga crítica del autor ya que el narrador dice

(9) Op. cit.

cómo se ha comprobado que el premio perturba la obra, cómo condiciona al creador.

Ahora bien, si hemos advertido que ese condicionamiento también resulta del hecho de no ser distinguido concluiremos en que los rasgos del motivo están expresando una censura a la situación de necesidad del creador.

Bien pueden expresar además un conflicto de F.H. surgido de la conciencia recatada y silenciosa de los valores de su literatura y su genialidad por un lado, y las dudas que lo asaltaban respecto a las mismas, por haber sido un solitario y un dejado solo de nuestra literatura, por el otro.

Con relación al primero de los rasgos de este motivo, el del reconocimiento público, corresponde señalar que se le otorga a un poeta, y no a un narrador.

No es casual ni caprichoso porque F.H. concibió siempre a su literatura como un oficio de poesía. Al respecto Angel Rama ha escrito: *"al margen de la determinación de los géneros, y aun dejando de lado su escasa producción versificada, F.H. vivió su obra en función de creador poético y al construir sus novelas cortas y sus cuentos intentó una y otra vez abarcar un mundo poético. Entendámonos: no intentó agregar poesía a la prosa narrativa, como del otro lado del Plata hizo Ricardo Güiraldes; sino que, un poco a imagen de la conducta de los ultraístas (piénsese en Ramón Gómez de la Serna) se desentendió de las reglas convencionales [...]"*¹⁰.

Este aspecto junto a otros muchos que se irán señalando, sitúan al autor como uno de los grandes renovadores del siglo, de la prosa narrativa hispanoamericana, junto con Juan Carlos Onetti y Jorge Luis Borges. Fue uno de sus *literaturizadores*.

Tanto es así que este rasgo implica otra característica de la vanguardia cual es la inclusión del escritor dentro de la obra. El poeta de la narración es el propio autor; y lo es no sólo por los supuestos que filtran

10) En "Capítulo Oriental" Nº 29. Centro Editor de América Latina; Montevideo, 1968.

desde el marco sino también porque es un personaje-dividuo conforme a la teoría enunciada por Roberto Ibáñez, que consideraremos más adelante. El poeta es su doble; su concepción y su peripecia son especulares.

El motivo del premio Nóbel tiene un segundo rasgo que es, como quedó dicho, el dinero.

Es el primer aspecto nombrado, por lo tanto hay una sobrevaloración de lo económico y una postergación de lo honorífico que delatan una postura. Se habla de él en el segundo párrafo de la carta; su sintaxis tiende a establecer una oposición entre *premiar con dinero* y *una felicidad más auténtica, más relativa a él mismo*. Pero esta disyunción no sitúa el deber ser del premio en el galardón.

Se advierte que si bien lo honorífico está postergado, no está opuesto a lo económico. Por el contrario, se los aparea: dinero y fama perturban al creador.

Semejante estructuración de los significados muestra una desconformidad total del narrador con el orden de valores establecido, e implica una radicalización en cuyo origen está la ausencia de felicidad, de dinero y de fama. De ahí que desde sus coordenadas latino-americanas aparezca la necesidad de atribuir la idea reformadora a un extranjero que por añadidura resulta europeo y conjeturablemente alemán.

La postura o actitud que se analiza es lo que allana la explicación a nivel de significantes y significados de la contradicción que aparece después. En efecto, en la oración recolectiva con la que cierra y remata la presentación del proyecto, se dice: "*En síntesis: nada de fama, de dinero, ni de ir a cobrarlo a Suecia*"; y líneas antes había dicho sí al premio y sí al dinero: "*[...] la idea nueva consiste en no declarar a quién pertenece el premio hasta después de su muerte; y con el dinero [...] se crea un grupo de personas [...]*".

De esta manera asoma o emerge desconformidad, frustración, desvalorización, ambición y deseos reprimidos, que están estrechamente vinculados a los condicionamientos del medio y al orden imperante. Estos sentimientos tienen una formulación casi paradójica aunque igualmente denuncian de manera involuntaria la situación de

necesidad del creador, que es en definitiva un estado de necesidad social. Sólo que confusamente comprendido y dicho.

Los personajes que aparecen rodeando a la pareja protagónica, luego de posibilitarla y propiciarla, son en rigor símbolos de las fuerzas sociales. Por lo pronto todos son figuras de autoridad, hasta el anónimo y fugaz guardián del rosedal, apenas mencionado.

Es interesante señalar que aproximadamente un año después de esta carta-relato, F.H. colaboró en la redacción de un ensayo pedagógico de la Prof. R.R., editado luego en separata y en forma de opúsculo¹¹. En el trabajo — que el tiempo ha transformado en curioso documento relativo a Hernández —, aparecen ideas y conceptos suyos respecto al dinero. Los mismos testimonian cómo a esa altura de su madurez creadora estaban instalados en él sentimientos y conflictos alrededor del mismo.

El capítulo que en su mayor parte le pertenece se titula (ya lo adelantó Norah Giraldi), *“El dinero gran test de la acción humana”*. Está destinado a explicar cómo ciertas formas de la diversidad en lo humano *“dependen íntimamente del dinero”*. (Para los autores esas diversidades y desigualdades constituyen uno de los problemas que enfrenta la Pedagogía humanista para lograr una cultura auténtica y liberadora).

La sintaxis y discurrir del capítulo desentonan con el contexto y hacen pensar hasta qué punto muchas de sus afirmaciones y vocablos responden a un real dominio del asunto o a un *“contagio”* circunstancial. Pero lo que realmente interesa es transcribir algunas ideas de F.H. obviamente genuinas.

Dice por ejemplo: *“Así como se ha dicho que el estilo es el hombre, así también podemos decir que cada hombre es una manera de gastar el dinero”*. En el caso que nos ocupa podríamos pensar que cada creador

(11) Reina Reyes: “Momento actual del pensamiento pedagógico, Montevideo, Imprenta Nacional, 1958. Apartado de “Anales de Instrucción Primaria”. El prólogo es firmado por ambos y en su encabezamiento consta la colaboración de F.H. El ejemplar que manejamos tiene la indicación de R.R., mediante líneas señaladoras, de los pasajes redactados por él. Son el primer párrafo in fine del capítulo tercero y los párrafos dos a seis del quinto.

es una manera real o virtual de esperar el premio Nóbel y de recibirlo en efectivo.

Más adelante afirma algo que parece haber sido escrito para concluir el estudio de este rasgo. *“Así como Barret¹² dijo: al arte lo perdonan pero no lo pagan, podríamos comprobar que aún la cultura, la verdadera cultura —no la que se muestra como tal— tiene dificultades para hacerse pagar. Aquí se originaría un test general, posible de aplicar a todas las épocas de la humanidad. ¿Cómo [no] recordar la injusticia que hace la sociedad con el creador, con no pagar la vida de un creador mientras éste vive? Siempre se piensa que a la humanidad le pasó eso antes pero ahora no, y la humanidad sigue siempre sin salvar económicamente la vida del creador”.*

Frente a tanta amargura concluyamos con una sonrisa suya: *“parece que el hombre se retuviera más en arrojar la primera moneda que en arrojar la primera piedra”.*

EL MOTIVO DE LA LOCURA

Es el segundo de los enunciados y posee enorme importancia en la narración porque es decisivo en el desarrollo de la historia y en la conducción de la misma hacia su final. Esa locura, moderada en principio, es provocada por la comisión de notables y se resuelve —tal como se dijo más arriba—, en sucesivas alucinaciones. Las alucinaciones viabilizan el ámbito de lo poético aproximándolo a la estética vanguardista, al onirismo, también a lo inconsciente, y le otorgan al relato un particular sentido en su progresión.

(12) Rafael Barret: 1876-1910. Agrimensor nacido cerca de Santander bajo bandera inglesa. Llegó al Río de la Plata en 1903, residió en Buenos Aires, Asunción, Montevideo. Periodista y escritor, se integró a nuestros círculos intelectuales donde su personalidad e ideas renovadoras tuvieron gran prestigio.

Las personas elegidas son “*psicólogos en su mayoría*”, y es interesante advertir que el motivo de la locura podría considerarse correlato de su participación; de esa forma especialísima de la fama. Ellos la provocan en lugar de curarla o impedirla.

De esta manera aparece la ambigüedad de F.H. frente a las figuras de autoridad y un procedimiento permisivo para huir la realidad. Claro que originalmente integrado a la textura narrativa y connotado.

La entidad del motivo está jalonada por varias expresiones — doce en total —, como por ejemplo: “*El primer ensayo está resultando alucinante, una especie de locura moderada, preparado para tolerar esa locura, (un tanto paranoica..., una nueva alucinación, aumenta su locura*”, etc. Y está avalada por las referencias que aparecen a la locura en las cartas de los días diez, trece y treinta de agosto. Especialmente en la primera de las indicadas donde dice de sí propio: “*Nunca cuidaron así el alma de este loco*”.

La locura como motivo y como tema recorre la literatura universal con las más diversas manifestaciones y con los más distintos significados, pero casi siempre vinculada al amor humano y su peripecia. “*Suelen las fuerzas de amor / sacar de quicio a las almas*”, canta Don Quijote, dando una involuntaria razón de su locura y de otras muchas. Autor él también de una carta memorable, supo definir con la mayor universalidad uno de los resortes más comunes. Cuando no son las fuerzas, son las ausencias de amor las que desquician.

Desde Esquilo y Erasmo hasta Baudelaire y Lautréamont, hay un largo itinerario cuya historia y detalle no corresponde en este momento. Pero es a partir del gran cisma de las corrientes que irrumpen en la literatura de occidente en las dos primeras décadas de este siglo, que el tema de la locura, sus abismos y sus modos de percibir la realidad, adquieren una decidida estetización. Y adquieren decidida identificación con la esfera de lo oscuro e ignorado del hombre, pero revelable y por ende explorable. Es entre otras una fuente de visiones con las que acompañar la explosión de imágenes del mundo de este siglo.

En el caso de F.H. no hubo participación ni militancia — como es sabido — en ningún movimiento vanguardista rioplatense. Ni adscribió

a ninguna corriente o postulado teórico concreto. La mayor parte de los elementos de su literatura que lo ubican en el período de la nueva prosa narrativa del Continente, constituyen coincidencias —nunca casualidades—, o expresión de valores y síntomas de época de los que poseyó información o curiosas formas de yuxtaposición. En tal sentido sus dotes e intuición lo aproximaron a la nueva estética, también con solitaria eficacia y aporte.

Ahora bien, la configuración del motivo que estamos estudiando no tiene el carácter de una transgresión típica de la realidad. Es cierto que el poeta sufre alucinaciones pero ellas son ante todo fantasías poéticas, es decir, se sitúan en las fronteras donde está la génesis de la ficción.

No se trata entonces de una locura en el estricto sentido patológico del vocablo, ni de una locura como aquella en la que cae Horacio en "*Las Hortensias*". Pensamos en un delirio poético de amor ya que no es posible obviar el carácter de carta-relato del texto ni su carencia de autonomía plena. El relato tiene las amarras epistolares ya estudiadas y constantemente busca apoyo en circunstancias y personas de la realidad autobiográfica. En este sentido las notas al texto, que hicimos con la colaboración de R.R., son elocuentes; a ellas nos remitimos.

Por lo tanto, la narración y el mundo que conlleva están dirigidos a una persona con la que el autor tiene identidad de valores, comunión de sentimientos. Conforme a ello hay una especie de complicidad tácita entre autor y destinataria, fiada en sutiles asociaciones y afinidades obvias.

Si estudiáramos la carta-relato como lenguaje de pareja llegaríamos a la inmediata conclusión de que ella —como tal— corresponde a una etapa del mismo en que ciertos vocablos y expresiones adquieren un sentido restringido, válido para ambos únicamente y de fuerte carga emotiva. Aquí se trata de situaciones, personas-personajes e imágenes en las que la pareja se reconoce y halla identidad; se trata de un lenguaje que corresponde a un amor de adultos de fina sensibilidad artística.

Resultaría evidente que la locura y la imaginería del poeta no son claras conductas demenciales. Responden más a las leyes del sueño y a su estética, que a la alienación, aunque son consecuencias de su falta

de adaptación para procurarse una felicidad *"relativa a él mismo"*. Pero, ¿son una forma de alienación en otro sentido del vocablo?

Cuando el poeta se encuentra con la mujer parecida a una diosa sufre una inhibición total y como consecuencia *"se prepara para llevarla a su mundo abstracto con absoluta separación de la realidad"*. Es decir que dentro de la alucinación sigue gravitando el concepto de realidad como equivalente del entorno objetivo. Y lo que es más importante: la acción entra y sale de lo alucinado. Por momentos se teje con prescindencia de sus categorías. Recordemos que al comienzo de la carta se dice que la experiencia está resultando *"alucinante"*; con alucinaciones o que alucina a quien la lee.

Resulta más adecuado ver a la historia como un montaje de ficciones y/o de sueños, que desde el punto de vista *"clínico"* que naturalmente excede e invalida el estudio literario.

Hablamos de montaje porque las alucinaciones adquieren el lenguaje de las escenas y de las secuencias fílmicas donde el orden y técnica de la sucesión elaboran un nuevo procedimiento narrativo que no coincide con la narración del discurso convencional. Es el caso de la escena en el rosedal, por ejemplo; o del episodio del pañuelo transformado en carta escrita sobre encajes.

Esa escena del rosedal, justamente, está precedida de una introducción en la que se dice: *"la paranoia del poeta coordina hechos más irreales"*. Si interpretamos *"irreales"* en el sentido de *"maravillosos"*, se advierte que la locura no está en los hechos sino en la forma de coordinarlos: de interpretarlos y de darles un orden significativo respecto de sus antecedentes y consecuencias.

Es claro entonces que el discurso narrativo abandona las ataduras lógico-conceptuales para organizarse en lenguaje poético. Dentro del artificio del discurso como del mundo narrado, es posible interpretar que la paranoia es un elemento del código.

Sin embargo es indiscutible que la imaginación del autor configuró el motivo de la locura. Para expresar sus sentimientos apela a un relato y en él el personaje que es su doble (o al menos una concepción anagramática) enloquece, y su locura consiste en sufrir alucinaciones

cuyas claves son homólogas de lo que Hernández estaba viviendo. Alucinaciones que son una forma de la alteridad o trasamor.

Ahora, el narrador califica a esa locura como “*paranoia*” y acierta al menos a nivel del discurso narrativo. El “*Diccionario de Psicología*” dice: “*Psicosis caracterizada por ilusiones sistematizadas y fijas*”¹³. F.H. que intimó con el Dr. Cáceres, que concurrió asiduamente al Hospital Vilardebó acompañándolo e interesándose en la observación de pacientes, parecería que maneja el vocablo con propiedad. Las “*ilusiones sistematizadas y fijas*” de la definición son la “*locura razonada*” del texto. Esa locura de amor impone la fijeza propia de una adoración.

El motivo de la locura ronda en su literatura, acecha a muchos de sus personajes, se yuxtapone a la razón. Otras veces se manifiesta como una razón que se resquebraja, que alberga el misterio o una zona oscura. En la carta del trece de agosto, por ejemplo, en determinado momento dice: “*lo que quiero saber con mi razón más sana y consciente*”.

No es este el lugar de una investigación sistemática del motivo a través de sus cuentos, pero queremos citar un texto que nos resulta particularmente significativo a este respecto. Tiene que ver con la locura como idea fija, es un relato originalísimo y sobrecogedor. Se trata de “*Tal vez un movimiento*” recogido en el tomo uno de sus Obras Completas, en “*Primeras invenciones*”¹⁴. En él se lee: “*Día 1. Hace tiempo que tengo una idea. Y como hace tiempo que tengo una idea, me recluyeron. Ahora estoy mejor. Pero estoy mejor por otra cosa: no porque me haya curado de esa idea, sino porque ahora voy a poder realizar la idea. Antes tenía que trabajar en cosas que me sostuvieran la vida y no tenía tiempo de realizar la idea. Ahora, como estoy enfermo, me sostiene la vida de tal manera, que puedo realizar la idea. Si un día se me termina la realización de esa idea, es posible que me crean curado y me den de alta*”.

(13) Howard C. Warren. F.C.E. México, 1948.

(14) Por momentos nos resulta discutible que sea un texto anterior a 1931; pero la revelación de su preoriginal —en “*Últimas Invenciones*”—, permite pensar al menos que este motivo se configuró tempranamente en su narrativa.

Casi automáticamente se producen asociaciones con pasajes de la carta del once de agosto tales como *“en su idea paranoica tan bien organizada”*, o *“tendré de nuevo la razón que he perdido y será el veneno que me mate”*, etc. Surgen asimismo otras asociaciones muy profundas y raigales que preferimos no obstaculizar con su comentario.

EL TEMA DE LA FAMA

Del estudio de los motivos surgen los temas, aquellas funciones estrechamente vinculadas con la acción de los personajes. Entendemos que el primero de esos temas es la fama del escritor, del intelectual en general.

Ahora, la acción en el relato se presenta de modo tal que no es fácil ver cómo la fama mueve a los personajes. En principio, el fuerte deseo de obtenerla se manifiesta contrario sensu porque el narrador dice que se la evitará y que el dinero que lo acompaña —en este caso— se lo destina a la formación de un núcleo de notables. Asimismo el poeta de la historia ignora que ha sido premiado y tampoco revela afán o interés manifiesto por obtener el premio.

Fama y dinero están sindicados como cosas perturbadoras, como algo que *“transtorna la vida y la obra de quien no está acostumbrado a tenerlos”*. Quien juzga de esta manera es, como se dijo, el narrador; pero si la percepción interna del relato nos revela que el narrador y el personaje tienen una visión igual, es opinión de éste también.

El primer aspecto saliente de la fama como aspiración resulta ser entonces la duplicidad o ambivalencia. Hay rechazo y deseo simultáneos. Para probarlos basta señalar una contradicción significativa: si bien es cierto que se trata apenas de un ensayo, *“tomaron —nada menos que para la adjudicación del Nóbel— a un creador de menor cuantía”*. Al mismo se lo calificará luego de *“relativo”* o *“pobre diablo”*.

Esta ironía contra el Premio y contra sí propio es también un deseo fuertemente reprimido y una duda pertinaz.

Deseo y duda desvalorizadora se organizan en una función que es detalle importante del código: la condición de premiado, la noticia, se sabrá recién después de su muerte, es decir, después de haber expiado la "culpa".

Se puede señalar otra contradicción irónica, esta vez en el plano de los implícitos, en la posibilidad que quien esté habituado a disponer de dinero y gozar de fama no resulte perturbado.

Entonces el problema no es la fama sino más bien el no tenerla siempre, o de modo permanente, en el supuesto que la fama compensara realmente mediante la retribución económica que se le agrega y asocia.

Conviene recordar que la temática de la fama aparece reiteradamente en la narrativa de F.H. y casi siempre sustentada por motivos que implican expresión de angustia; así el motivo del concierto y del concertista, el de las situaciones absurdas u oníricas que atrapan, el de recuerdos o vivencias que acarrearán desvalorización y frustración, el del narrador o señor que dice un relato, el de las escenas o situaciones, en fin, que suponen un público.

Que el tema de la fama encuentre en su configuración tales extremos, es natural en términos de narrativa hernandiana. Es un tema lleno de tangencias, organizado por funciones polivalentes de constitución muy compleja. En su literatura la fama connota con las imposibilidades del artista para vivir de su arte, con la postergación. Y penosa postergación es la del poeta del relato-carta: no conoce la felicidad de ser hacedor de su propia felicidad. Ella resulta de un ensayo en el que el hondo estremecimiento de la verdad rilkeana — que halla lírica expresión en el décimo-noveno de los "Sonetos a Orfeo" — es experimentado por la diosa. "El amor no nos es dado", y según los términos del código no le es dado al poeta participar en su cuidado ni en su crecimiento interior. A lo sumo coordina irrealidades.

Coordina irrealidades porque en el fondo no puede coordinar su propia vida ni su vida con la obra por realizar.

Si bien es cierto que en su narrativa estas características remiten a la fragmentación del yo, también remiten a la postergación aludida. Lo primero posee entidad estructural, lo segundo queda en el plano de las

sugerencias sociológicas.

La carta-relato no puede ser pensada como literaturización de la realidad, pero tampoco puede silenciarse el vínculo que tiene con ella.

Pensamos en la situación del escritor latinoamericano antes y después del “boom” editorial de la década del sesenta, que por otra parte no redimió a todos; pensamos en la alienación; pensamos en el exilio cultural, en que todavía la palabra “artista” aparece como antónimo del vocablo “patrono” en los diccionarios manuales de sinónimos y antónimos¹⁵.

Paralelamente la fama está vinculada a las élites. Obsérvese cómo los administradores del premio integran una comisión de notables —según se dijo— y cómo los otros personajes o amigos se distinguen igualmente: por su condición de genio, de gran poetisa, de hombre con aspecto de otra época cuyo prestigio o soledad le permite obviar la moda.

La mujer que el personaje encuentra y de la que se enamora no solo parece una diosa (tiene fama por su belleza), además es secretaria del hombre de genio (tiene fama por su inteligencia) y pertenece a una familia cuyos antepasados fueron nobles (tiene la fama de sus progenitores).

La fama acarrea una situación desagradable a la mencionada mujer que “*en el mundo es considerada como Reina y sus antepasados son Reyes*”. (Se advierte el juego verbal y en el original el juego caligráfico).

A raíz de su vínculo con el hombre de genio sufre “*envidias y persecuciones corrientes*”. El personaje las enfrenta adoptando una conducta-respuesta: “*quiere aparecer sencilla y democrática*”. Lo que logra es robustecer su fama al no actuar de la manera que la autorizaría su virtual origen.

(15) Una perspectiva amplia de los elementos sociológicos en la obra de F.H. y su discusión, se halla en el estudio de Jaime Concha, “Los empleados del cielo”, en “F.H. ante la crítica actual” de Alain Sicard. Caracas, Monte Avila. 1977.

Todos los personajes del relato se mueven en función de la fama. Mueve a los notables extranjeros que son portadores paradójales de ella, porque tanto su gestión como el premio mismo serán de notoriedad póstuma. Y su condición de portadores está amparada en su notabilidad, es decir, en sus porciones individuales de fama, generosa o burocráticamente asordinadas. Recaerá sobre estos "psicólogos" la fama del ensayo que llevan a cabo.

El poeta también resulta motivado por la fama que gravita en él activa y pasivamente como ya se vio. La fama de su futura pareja es lo que lo motiva para llegar hasta ella y es en esa ocasión que aparecen sus asomos de amor: "*El poeta tiene oportunidad de llegar a ella, la admira*", etc.

En determinado momento el narrador llama al poeta "*el designado*", y F.H. subraya la expresión (es la única que aparece subrayada en el original). Es pues el conocido, el mencionado, el que es objeto de conversación aunque fuere en el círculo restringido de los comisionados y de los amigos. Tiene fama aunque aparentemente limitada. Finalmente, el poeta será realmente famoso cuando se sepa el premio que se le ha otorgado y el peculiar ensayo de que ha sido objeto.

Y la obra que le queda por concluir, ¿tendrá fama? Para responder la pregunta es necesario salirnos de la historia situándonos en otro plano, en el de la historia literaria. En él la respuesta es tardía pero decididamente afirmativa. En rigor, en el relato hay un silencio señalado respecto a la obra del poeta aunque graviten elementos o aspectos obvios. Ocurre que su consideración narrativa hubiera estado fuera del alcance del nivel de las acciones donde la fama tiene como la urgencia económica, tanta duplicidad como inmediatez.

Si la fama es, en definitiva, objeto de tráfico en el ámbito de una élite, su posesión no impedirá otro drama que se le vincula: el de la soledad del poeta del relato. Es la soledad del creador incomunicado con el público, porque toda la acción se desenvuelve en un medio casi privado.

Dicho sea de paso es similar en mucho al drama que vivió F.H. — como la mayoría de los creadores — en el Uruguay contemporáneo. Soledad, incomunicación, bloqueo por parte de los grandes medios de

comunicación social, carencia del sitio que le corresponde, son dramas propios del escritor de circunstancia latinoamericana y vanguardista, sin perjuicio de reconocer en tal situación otro hecho caracterizador de la modernidad: la tradición de la ruptura de génesis romántica, tal como lo evidencia Octavio Paz.¹⁶

EL TEMA DEL AMOR

En cierto sentido el segundo tema es tangente al de la fama. Una forma de la fama le trae al poeta el amor, y el amor lo pone en contacto interdependiente con otros famosos.

Esta idea se puede corroborar en otra pieza de la colección epistolar; en la carta del trece de agosto dice que el suyo (ahora es el amor del autor no del personaje) "*será lo más extraordinario de este mundo...*". Y luego: "*Verás qué cosa solitaria, inmensa, en medio de este siglo será este sentimiento nuestro*". Son palabras surgidas de un estado especial, de circunstancias emotivas, pero la idea es la de un amor famoso.

El motivo que tiene mayor funcionalidad respecto del tema del amor es el de la locura. Considerando la acción del relato en su totalidad podríamos ver cómo ella se orienta a crear una relación de pareja paradigmática. De acuerdo con las claves del texto se sustancia en una superrealidad: locura y maravilla. Y como, por otra parte, los personajes son trabajados atendiendo más a lo que hacen que a lo que son, parecería que todos propician el amor de la pareja, directa o involuntariamente.

Conviene recordar que el motivo de la locura es el que promueve al amor a un curioso "*surrealismo*" y a una singular forma narrativa de

(16) "Los hijos del limo", Cap. 1. Ed. Seix Barral; Barcelona, 1974.

segundo grado, cuando se narran las alucinaciones paranoicas del poeta.

Es siempre una forma de amor humano, genuina, estéticamente vivenciada, con elementos paranoicos pero de tono y textura superlativos: es pasión y poesía.

Su funcionalidad específica es importante en el relato porque va marginando a la constelación de personajes secundarios que fueron su apoyo y razón. Así la acción se centra en la pareja hasta el punto en que el poeta advierte que la interrupción de sus alucinaciones —o amor—, equivaldría a la recuperación de la fatalidad: la razón y la dura realidad.

Se configura entonces un par de antagonismos entre los que discurren vida y obra del poeta: razón-pasión, y realidad- ficción.

El procedimiento recolectivo que se da en las palabras finales o plegaria del poeta, revierte alucinación en ilusión, en sueño maravilloso. Revierte la cuasi locura en su homóloga: la locura de amor. (Este procedimiento además tiene otro efecto pues deja abierta la historia en el preciso momento en que la cierra al concluirse el proceso del enamoramiento).

El tema del amor como arrebato o sentimiento que se instala y atrapa, es el que logra una funcionalidad más típica porque la acción capital es aquella de las escenas que van surgiendo como secuencias. Es la acción que tiene mayor fuerza integradora porque reabsorbe todos los antecedentes trascendiéndolos y proyectándolos a un ámbito poético en el cual se cumple acabadamente.

Es el tema del amor el más vinculado a la belleza del relato y hace que ella acceda a varios niveles. No es sólo en el nivel de la historia, en el de la ilusión o irrealidad de la ficción —que nunca pierde apoyo biográfico—, ni es solamente en el nivel de la concepción donde se da lo bello, sino además en el plano lingüístico; en las imágenes, las figuras y los giros, en el discurso narrativo en fin.

Es el tema que permite y logra sobre la base de un lenguaje narrativo creador de mundo, que se apoya en el mundo, otro lenguaje: la poesía, *“genuina sustentación del ser por la palabra”*.

A los efectos de la referencia a otros contenidos y perfiles del tema, la carta podría resumirse al arbitrio de una simplificación. Con palabras del propio autor: *“tuve el máximo placer de mi vida de sentirme amado”* (dice en la carta del primero de setiembre).

En este sentido ya nos referimos a la pasividad del poeta, a su disposición preponderante para la reacción; a su escasa acción. Insistir sería incursionar en el psicologismo y hallarse con la tentación de explicar o interpretar por qué hay en el personaje una tendencia a dejarse amar. Repetimos: al tratarse de un relato sui generis puesto al servicio de la comunicación epistolar, su eficacia finca —entre otras cosas— en un procedimiento indirecto para expresar sus sentimientos. Por lo tanto puede ser visto indistintamente como forma de la timidez e inadaptación o como manifestación de un alma superior.

Quizás convenga ahora redefinir la carta-relato como una fórmula del autor, alquímica y circunstanciada, para manipular las sustancias del sueño y de la pasión.

Por lo mismo el amor tiene en el relato algunos elementos de la ilusión de realidad propia de la tipología del cuento de hadas. Sólo que aquí es la locura y una reina que redimen, y un poeta-príncipe-pobre-diablo el redimido.

LAS PARTES DEL RELATO Y EL DISCURSO NARRATIVO

Si atendemos a las unidades de la acción que van configurando el mundo narrado, podremos distinguir diez partes en el relato. Siempre y cuando advirtamos y discriminemos dos modalidades básicas en el manejo de la temporalidad.

Hay una modalidad inicial caracterizada por el variado empleo de diversos tiempos y modos verbales. Predominan los pretéritos imperfecto, perfecto e indefinido, y el presente del modo indicativo; el infinitivo; el presente del subjuntivo. Además aparece la forma no

personal del gerundio, el modo potencial simple, la llamada voz pasiva anómala.

Luego hay una segunda modalidad en la que los verbos aparecen casi siempre en presente de indicativo. Aunque aparecen también conjugaciones pronominales con equivalente frecuencia, se mantiene tiempo y modo. Domina entonces uno de los tiempos verbales absolutos.

Dentro de esta segunda modalidad son excepción los dos pasajes en estilo directo en los que se reproducen palabras escritas —de la diosa en su carta-pañuelo—, y palabras dichas —del poeta en su plegaria final—.

Ahora bien, el relato que es narración en tercera persona, tal como se dijo, implica acontecimientos definitivamente transcurridos en el tiempo desde que al comienzo el autor dice haber descubierto la historia por la mañana. Pero, en esa segunda modalidad del discurso narrativo se gesta un presente actual que hace de la ficción algo palpitante, vigente. Cobra una actualidad tan vehemente que arrebatada al lector de la certidumbre inicial, cuanto a que está leyendo algo que fue escrito en el pasado y que ahora reproduce este autor-copista, y lo sumerge en una segunda realidad ideal muy similar a la del cine, por su fuerza y por la magia de su ilusión.

Puntualizando lo que antecede corresponde señalar que el nivel de las acciones se manifiesta y configura desde el comienzo. Las acciones, por lo tanto, se dan a través de las dos modalidades. Aparecen como hechos o situaciones ya acontecidos o como hechos en proceso de ejecución.

Por lo mismo las diez partes del relato se manifiestan con diferentes tonos. Las primeras tienen la naturaleza de una comunicación que ilustra o brinda los supuestos y antecedentes, por registrar el tratamiento mencionado más arriba. Ellos son no solo datos sino también acontecimientos; y por eso cuando mediante una fórmula de tránsito (“*He aquí lo que resultó*”), se inaugura la segunda modalidad, ya se ha procesado la problemática de la verosimilitud y la poesía o ficción están definitivamente consagradas.

El conjunto de las particularidades analizadas nos lleva a establecer una semejanza entre la técnica empleada por F.H. y la técnica de ciertas audiciones radiales que estuvieron en boga en nuestro país durante la década de los años cincuenta. Se trataba de la transmisión de filmes; es decir, el locutor narraba las escenas, la acción, con el marco de la banda sonora del filme. A veces describía rápidamente, otras apelaba al silencio para hacer audible únicamente la música si la riqueza o fuerza del pasaje eran aprovechables. Siempre narraba en presente de indicativo, con fuerza evocadora, porque era la única manera de lograr en el escucha el equivalente de la ilusión de realidad de la pantalla. Decía escasos parlamentos de los personajes y siempre inauguraba el programa con una introducción en la que comunicaba el asunto, el argumento, los supuestos y antecedentes. La primera parte del relato propiamente dicho solía sufrir una especie de contagio de la etapa anterior, y aparecía en ella una especie de lastre configurado por lo común por la heterogeneidad o inadecuación en el manejo de los tiempos verbales. Hubo locutores tan diestros en este tipo de audiciones que llegaron a monopolizar las preferencias del público radioescucha.

Pensamos que F.H. como pianista acompañante de los espectáculos en tiempos del cine mudo, muchas veces debió hacer lo mismo, emplear un procedimiento similar. Fue un narrador musical de los filmes sujeto a una difícil simultaneidad.

En esta carta-relato compuesta en la época de su madurez como narrador y embargado por lo que podríamos llamar el punto cero de su vida afectiva y amorosa, se aplica a narrar — con el lenguaje escrito y no ya con el del piano —, su realidad presente que es ilusión y maravilla, poblada de imágenes que monopolizan su atención como si estuviera ante una mágica pantalla donde se proyecta el momento presente de su vida. Por lo mismo esas imágenes — a las que alude especialmente al final de la carta —, se dan también con una difícil simultaneidad al acto de la escritura.

De esta otra manera pues, podríamos explicar la concepción y originalidad de estas páginas que, a primera vista, podrían impresionar como débiles o laxas desde el punto de vista de las técnicas del relato.

Y aún así tampoco agotaríamos su deslumbrante riqueza.

Nos resta explorar otros aspectos del texto, desde la perspectiva en que nos hallamos empeñados. Pero resulta previa la enumeración y breve análisis de las partes del relato.

1. La primera de ellas aparece como corolario de la iniciativa de reforma del Nóbel, y es la constitución, traslado y gestión inicial de la comisión de notables. En esta parte es donde aparece el primero de los motivos estudiados y se gesta el tema de la fama.

2. La segunda corresponde a la acción que el “*grupo de personas*” empieza a desplegar una vez instalado como comisión en el país elegido. Aparentemente esta unidad sería asimilable a la primera, pero se debe advertir que ella encuentra su identidad o elemento aglutinador en el objetivo de los actantes, que es el protagonista. Creado aquí, por otra parte, con la técnica de la mención. El personaje que aparece como destinatario de las decisiones de los comisionados, será luego y a su vez actante en otras partes.

En ésta, se vincula al protagonista al tema de la fama y aparece el motivo de la locura.

3. La tercera parte corresponde al encuentro en horas de la noche con la mujer parecida a una diosa. Es la parte donde el motivo de la locura del poeta se despliega y funda, narrativamente hablando, el tema del amor. Asimismo ahonda en el tema de la fama.

En ésta se inicia el que llamamos presente actual. Ante su fuerza evocadora o poder de concitar claras representaciones, garantizado por la existencia de una virtual pareja protagónica — que incluye un tercer polo triangular como es el “*hombre conocido por su genio*”, empieza la declinación de los personajes comisionados que resultarán secundarios y fugaces.

4. La cuarta parte se inicia con una fórmula introductoria (“*Entonces surge una nueva alucinación*”).

Corresponde al encuentro de los amigos del poeta — que son una pareja paradigmática —, con la divinidad; y abarca al plan que trazan. Está estrechamente vinculada a los dos motivos y a los dos temas; por los detalles obvios del acontecimiento y por el carácter parental de sus

figuras, que resultan compensadoras de las inhibiciones experimentadas por el protagonista ante la belleza de la diosa y la superioridad del hombre de genio.

Esta unidad de acción se configura como una verdadera secuencia gracias a la fórmula inicial, a su fuerte unidad y tendencia fragmentaria y a su riqueza visual.

5. La quinta parte tiene al comienzo una definición rotunda. Está calificada como "*mi primera escena*" del "*plan, posterior al encuentro en la noche citada*". Corresponde pues al encuentro de la pareja "*en un café de mala muerte*".

A esta escena se le agregan otras muchas brevemente referidas, que son integradoras de una secuencia porque describen las consecuencias del encuentro. Con ellas profundiza en el motivo de la locura y en el tema del amor.

6. La escena siguiente es la que constituye la sexta parte; se da en el templo-aula de la diosa. Es la secuencia donde el motivo de la locura adquiere un rasgo o perfil definitivo: diosa-templo-adoración: el delirio. Y es donde el tema del amor configura sus características: deslumbramiento y pasividad.

7. La parte siguiente está claramente señalada como "*otra escena*". La acción transcurre durante la noche y en ella el escenario adquiere una fuerza especial. Acontece bajo un "*inmenso pabellón de rosas*". Es la parte donde el tema del amor supera la etapa de los asomos y altibajos, donde adquiere plenitud y lirismo y donde la poesía de las imágenes y de las situaciones se consagra tanto como la relación de pareja, que monopoliza la acción.

8. Caracterizada como irrealidad más intensa, la octava parte corresponde al encuentro de la poetisa con la diosa. La acción se enlentece y cambia de naturaleza, y los temas de la fama y del amor se traban en una especie de interdependencia. Por lo mismo las ideas manejadas acerca del amor durante el encuentro y su significación, se apoyan en la nobleza y consagración de ambas figuras.

El motivo de la locura aparece a través de la preocupación de los amigos, en virtud del posible fracaso de la salvación del poeta. Entonces se opera una mutación en el tratamiento del motivo.

Inicialmente la locura estuvo a cargo de los comisionados, pero ahora que han desaparecido del relato es el amigo de sombrero de alas anchas — otro famoso — quien hereda narrativamente la responsabilidad.

9. La novena parte se inaugura con una referencia a la angustia del protagonista, y es aquella en la que se da el viaje del personaje y sus implicancias y alternativas. Incluye la sorpresa de la carta-pañuelo que halla en el lugar de destino.

Es el pasaje donde la fantasía y su retrospección dan plenitud al amor como tema y como realidad vivencial, y es donde el protagonista recupera progresivamente la acción fundamental. Es decir, recupera la intensidad y carácter del papel que desempeña y al final recupera la condición de único actante.

10. Situada en el mismo escenario que la anterior y en la mañana del día siguiente, la décima parte es la plegaria del poeta. Transcurre en un exterior. En esta parte el motivo de la locura se cumple acabadamente y se agota, pero el tema del amor queda vigente. Se sale del relato y se va al epílogo, se epistolariza, se decodifica.

El motivo del Nóbel ha desaparecido, es sólo la realidad de unas condiciones de vida más favorables lo que perdura. Pero como esas condiciones han sido esquivas en los aspectos material y moral, las que verdaderamente se logran son las afectivas. Los beneficios son "*una felicidad más auténtica, más relativa a él mismo*". ¿Será una sublimación de la problemática de la fama? ¿O será el amor simplemente, que con su "*locura de felicidad*" lo libera de las duras condiciones de la realidad y de sus propios fantasmas?

Y bien, en la segunda de las modalidades descritas más arriba señalamos la gestación de un presente actual de la ficción que, junto a otros recursos, es muy similar al de las secuencias del discurso del filme narrativo. Así, la heterogeneidad en el manejo de los aspectos de los escenarios, su escasísima descripción o la omisión. En el caso de la acción narrada en la octava parte del relato, que implica un diálogo entre la poetisa y la mujer parecida a una diosa, hay una ausencia total de elementos espaciales. Inevitablemente nos hace pensar en la técnica de los primeros planos.

La intensa sonoridad del texto, su estrato melopéyico, que se adecua en principio a la musicalidad propia de la prosa poética, también favorece al fenómeno técnico aludido. Adviértase que las intensas anáforas como “*el poeta*” y “*la diosa*” que se repiten veintidós veces y diecisiete (si contamos una variante), respectivamente, tienen un efecto similar al que logra el cine con el manejo de los rostros de las figuras protagónicas.

En otras ocasiones en que repite “*el poeta*”, por ejemplo, aparecen simultáneamente representaciones visuales muy plásticas provocadas por un conjunto de elementos que surgen del escenario que lo está enmarcando y que pone de relieve la figura del personaje. Tal el caso del pabellón de rosas.

A las anáforas que hacen el aporte sonoro y rítmico de las repeticiones, se agregan las asonancias. Veámoslo con más detalle.

En la última parte el sustantivo pañuelo se repite tres veces y aún gravita dos veces más mediante certeras elipsis. En la antepenúltima, dos elipsis iniciales que son reproducción pronominal de los sustantivos poeta y divinidad de la octava parte, aseguran idéntico mecanismo repetitivo.

En todo el texto aparecen múltiples oraciones que repiten palabras, conceptos o fórmulas estructurales que mediante la reiteración forman paralelismos sintácticos y rítmicos. De esta manera anafórica se dan fuertes enlaces extraoracionales que, sumados a los gramaticales específicos, fortalecen el polisíndeton tan intenso por momentos. Nada mejor para expresar tanto el arrebató como una felicidad que no conoce pausas.

“Hoy miramos además la anáfora — dice Samuel Gili Gaya — como signo gramatical de relaciones mentales que van más allá de la oración. De igual manera la mayor parte de las elipsis deben valorarse, no sólo como un medio de aligerar la expresión dejando tácitos elementos lógicamente innecesarios, sino también como un recurso expresivo de relaciones interoracionales y extraoracionales, que deben ser interpretadas según el contexto y la situación de los hablantes, y que, por consiguiente, fortalecen la trabazón sintáctica de todas las oraciones a

que cada elipsis afecta”¹⁷.

Habíamos mencionado también a las asonancias. En rigor debimos decir asonancias y consonancias. Predominan las primeras (belleza-ella, locura-simula, rosas-todas, salvajes-hace, nuevo- veneno, etc.) pero las segundas también son frecuentes (encargado-premiado, moderada-destinada, realidad-divinidad, pañuelo-cielo, etc.). Hay no menos de dieciocho asonancias y de nueve consonancias. Bastaría el número para mostrar su importancia si no advirtiéramos que son tan intensas como las anáforas y que se alían a ellas operando de consuno.

Además son discernibles numerosos grupos fónicos por alternancia de átonas y tónicas que muchas veces pueden tener su origen en el trasfondo rítmico de la lengua, pero que un estudio sistemático podría revelar hasta qué punto constituirían un recurso. Con todo, el estilo de la obra narrativa de F.H. no parece autorizar en su conjunto la prosperidad del criterio.

A los solos efectos de verificar su presencia en este relato, daremos un ejemplo tomado de la novena parte. Se dice que el poeta “ *Cree ver lo siguiente: que la diosa lo había despedido agitando un pañuelo que se escapa*”;

que la diosa lo había despedido
ooóo oóo ooóo
agitando un pañuelo que se escapa
ooóo oóo ooóo

Tal como lo dice Francisco López Estrada “*el criterio se ha de entender no en el sentido de que la prosa sea un posible cúmulo de versos desordenados, sino de manera que se pone de relieve una coincidencia que procede de las condiciones rítmicas del lenguaje*” ...acentuadas “*en el caso de su uso literario por la voluntad creadora del autor*”¹⁸.

El carácter de prosa poética queda rubricado además por la utilización de otros recursos. Aparecen expresiones de sentido figurado, no por comunes menos bellas; el juego de palabra (“*la locura razonada del poeta*”, que puede entenderse en el sentido de amor declarado); la

(17) “Curso Superior de Sintaxis Española”, Ed. Vox, Barcelona, 1976.

(18) “Métrica española del siglo XX”. Ed. Gredos, Madrid. 1969. Pág. 60 y sig.

antítesis; la sinécdoque (*"letras maravillosas"* por palabras); la metonimia (*"la poesía en encaje de pañuelo"*); y aun catacresis (*"locura razonada"*, *"inteligente azul"*) que promueven un elemento vanguardista más en el texto.

También se establecen vinculaciones con la cinematografía a través de la sucesión de las partes del relato, de las imágenes motoras, de las nítidas imágenes visuales y su manejo. O a través de las similitudes con el relato de un filme según la técnica radial glosada más arriba.

Otra característica del texto es la ausencia casi total de empleo del punto y aparte, que parece corresponderse con una necesaria celebridad sea cual fuere el punto de vista desde el que se lo interprete. Así, el sistemático empleo del punto y seguido y el polisíndeton colaboran en la fuerza expresiva de un lenguaje urgido.

En esta rápida enumeración incluiremos otro detalle. Se refiere a la reproducción de las palabras de la poetisa en la conversación implícita en la octava parte del relato. Para hacerlo apela a una curiosa forma del estilo indirecto libre, dentro de la cual hay asimismo otro manejo del mismo estilo. Dice: *"ella llama la atención a la diosa sobre un aspecto rilkeano del amor: el amor no es dado, hay que crearlo como una forma profunda de poesía integral común a dos personas"*. La pausa de los dos puntos está indicando el tránsito del discurso narrativo al discurso indirecto libre y en él las primeras palabras — que como es obvio corresponden a la poetisa —, reproducen libremente un verso de Rilke.

Aunque en este pasaje predomina una manera enunciativa, es indudable, como dice Marina López Blanquet refiriéndose al tema, que *"es un procedimiento que recoge en la misma fuente las vivencias del hablante y las ofrece transpuestas, vertidas en un molde que las libera de la fijeza fotográfica"* del estilo directo¹⁹.

Se trata pues de una verdadera representación de palabras, no de su mención; por ello entendemos que el recurso favorece la imaginaria, la fantasía alucinada del texto.

(19) "El estilo indirecto libre". Montevideo, 1968. Imp. Talleres Don Bosco.

EL YO, SU CIRCUNSTANCIA Y EL OTRO

Parafraseando el pensamiento de Ortega podríamos decir que nuestro yo y su circunstancia son aquellas dos realidades básicas que bajo el imperio y síntesis de la conciencia, nos devuelven la imagen de nosotros mismos. En el caso del texto que venimos estudiando las cosas no ocurren del todo así, como tampoco ocurren en buena parte de los textos narrativos del autor.

Si consideramos atentamente el epílogo de la carta más allá de sus servidumbres epistolares y narrativas, resulta claro que una cosa es la circunstancia presente de quien escribe y otra cosa es *“la historia”* leída. De ahí que aparezca la referencia a su traducción (*“La traducción es tan monótona y pesada que si la vuelvo a leer no te la mando y te quedarás sin carta”*). La traducción sería entonces el expediente para integrar la historia y la realidad mediante el trabajo consciente.

Alguien o algo encendió *“las lámparas”* productoras de la ficción, traducir esa ficción sería como apagarlas para analizar y racionalizar lo narrado quebrando la ilusión de realidad tantas veces mencionada.

Es indudable que el pasaje tiene mucho de recurso retórico, de hábil fórmula de cierre, pero la concepción profunda que él denuncia hace pensar que el poeta siendo él mismo, el autor, debe ser visto paralelamente como otro, quizá como doble.

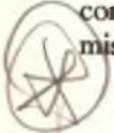
En el fondo estamos frente a una especie de código narrativo que surge de la naturaleza e ideación mismas del texto. Igual resulta insoslayable — como dijimos —, la distinción entre el anónimo autor de la historia, el poeta protagonista de ella y el narrador actual, aunque la comunicación epistolar — de mecánica elíptica y metonímica — aporte una segura integración final del verdadero sentido y propósito.

Tales extremos son fácilmente verificables en la calificación peyorativa de que es objeto la hipótesis de la traducción: *“pesada y monótona”*. Quien escribe es el autor, pero a nivel de ese epílogo, él y su verdadera circunstancia (el amor, la distancia) es más bien el otro: el poeta. A él se le ha confiado lo autobiográfico. En definitiva, estamos ante una forma de disociación.

Disociación que aunque no sería posible ubicar dentro de la tipología del Doppelgänger que trazó Otto Rank en su famoso ensayo de 1914, resulta evidente que participa de algunas de las características esenciales del mecanismo. Así su artística capacidad “...de presentar su creación en forma aceptable, para justificar la supervivencia de lo irracional en medio de nuestra civilización sobreracionalizada”; así su deuda y parentesco con algunos matices del tema en su origen introspectivista y romántico (de Hoffmann y Maupassant y Musset, etc.); así la estructura psíquica que supone la concepción del personaje-poeta.

En el capítulo final de su libro, Rank estudió cómo la significación narcisista del tema aparece estrechamente vinculada a otra: la muerte del doble. (Obsérvese que aquí al poeta lo acecha el peligro de la razón letal).

Por este lado desembocamos también en un impulso consciente del autor, que se vincula con toda una actitud de la literatura contemporánea y actual cual es la de las relaciones del creador consigo mismo.



Roberto Ibáñez en la Facultad de Humanidades y Ciencias adelantó, ya en 1965 y en su Cátedra de Literatura Uruguaya, que en la de Hernández se hallaba la que el llamó “...una teoría del dividuo; es decir, el hombre concebido no como individuo sino como federación de elementos autónomos”, lo cual significa hablar de algo más complejo o profundo, al menos, que el tema del doble.

Afirmó el Maestro, además, que al ser “obra de esencia y forma introspectiva y autobiográfica”, tal particularidad llega a desembocar en “lo fantástico (en «La mujer parecida a mí»²⁰, donde él fue en un tiempo, caballo), fantasía que es un desahogo de su imaginación, siempre atada a la realidad vista desde su yo”²¹.

(20) Texto que consideramos crucial para la elucidación de este punto y de algunas de las grandes claves de su narrativa.

(21) En el primer curso que dedicó al estudio de la obra de quien fuera uno de sus amigos, cuando la incorporó al trabajo de la Cátedra. Somos testigos de su palabra dicha y aguardamos el día que se publiquen al fin sus estudios y ensayos al respecto.

De acuerdo con esa concepción es que aparece entonces la dimensión del otro, del socio, del *"sinvergüenza"*, del poeta de esta carta-relato.

Parece innecesario señalar que el poeta de la historia no se ajusta precisamente al tema expuesto ni a ninguna de las sutiles variantes que ofrece, a manera de verdadera constelación de adyacencias. No se ajusta como concepción de personaje ni en su función como actante; salvo en todos los otros aspectos explicados en capítulos anteriores. En virtud de ellos afirmamos ahora sí, que queda adscripto al mencionado tema.

Por lo mismo hay una fuerza disociadora gravitando en la carta, una angustia básica no resuelta aún.

Con relación a la misma estableceremos un paralelo y postergaremos toda otra consideración para dejar libradas las posibles conclusiones a su fuerza sugerente.

En *"Nadie encendía las lámparas"*, a fines de la década de los años cuarenta, al término de la segunda secuencia del ya citado cuento *"La mujer parecida a mí"*, escribí: *"Era a ese hombre a quien yo debía haber matado cuando era potro, cuando mis partes no estaban divididas, cuando yo, mi furia y mi voluntad éramos una sola cosa"*. En la carta-relato que nos ocupa, escrita a mediados casi de los años cincuenta, no como caballo sino como poeta, y con un dueño que aparece aquí — a través de claros desplazamientos — como el hombre de genio y como el de sombrero aludo, dijo: *"...tendré de nuevo la razón que he perdido y será el veneno que me mate"*. ...Hernández, ¿mató en la realidad al poeta de su carta?

Finalmente queremos comentar cómo las circunstancias en un proceso de esencialización, quedan limitadas a dos imágenes de carácter casi simbólico.

En la novena parte del relato es donde la imaginación del autor se despliega más vigorosamente, o por lo menos con una original intensidad poética. Tal, que nos ha hecho presente, más de una vez, el pensamiento de Bachelard. Si bien sería un error adscribir el pasaje o secuencia a los análisis del citado ensayista y a su pensamiento respecto al punto que señalaremos, es inevitable la asociación de ideas y la

reminiscencia. Así por ejemplo el comienzo de su capítulo sobre el cielo azul. Allí se lee: *“Una de nuestras sorpresas, al estudiar los poetas más distintos, ha sido comprobar qué raras son las imágenes en que el azul del cielo resulta verdaderamente aéreo... se debe, sobre todo, al hecho de que ese azul infinito, lejano, inmenso, incluso cuando es sentido por un alma aérea, necesita ser materializado para penetrar en una imagen literaria. La palabra azul designa, pero no muestra”*.

Y sigue: *“El problema de la imagen del cielo azul, es completamente distinto para el pintor y para el poeta. Si el cielo azul no es para el escritor un simple fondo, si es un objeto poético, entonces sólo puede animarse en una metáfora. El poeta no tiene que traducimos un color, sino hacemos soñar el color”*²².

Y bien, toda la novena parte del relato se apoya en dos imágenes que se complementan de un modo muy complejo: la imagen del azul del cielo y la imagen de la carta-pañuelo. A estas dos imágenes de significación casi simbólica, queda reducida la circunstancia del poeta.

La primera de ellas ofrece la variante del azul de los ojos divinos de la diosa. Se trata de una variante porque en el fondo hay sustitución de un cielo por otro y por lo mismo no supone cambios en la esencia.

Cuando ella concurre a despedir al poeta en el instante de su partida, se dice que *“graba aún más fuerte en el poeta el azul de sus ojos divinos”*. Hay una intensificación cromática de la imagen de modo tal que el azul se espacializa, adquiere una dimensión aérea que embarga por envolvente cosmicidad al espíritu del poeta. Por eso es que durante el viaje *“no podrá ver ni el paisaje ni el cielo”*. Se ha operado la identificación del azul de los ojos con el azul del cielo y en virtud de ello su sustitución. La imagen del azul adquiere pues total funcionalidad narrativa.

La elipsis empleada y fortalecida por el efecto de una reiterada coordinación copulativa, logra definitivamente dimensionar el azul que se hace más que un color, se vuelve una vivencia totalizadora, adquiere una dimensión o espacialidad psíquica.

(22) Gastón Bachelard. “El aire y los sueños”, cap. VI. F.C.E. México, 1958.

Así, el vuelo maravilloso del pañuelo de la diosa, que atraviesa el cielo “y llega antes que el poeta a su destino”, no podrá ser visto. Es como si aconteciera a través del reverso de su vivencia del azul del cielo porque, entre tanto, sólo percibe el anverso en el que azul — aunque idéntico — es el azul fuertemente grabado de los ojos de la amada.

Advertimos que la pureza de la imaginación del azul aéreo permanece intacta, no es interrumpida por el objeto pañuelo pues él se desplaza, digamos así, en otra dimensión.

“*La Einfühlung aérea* — dice Bachelard — *en su matiz azul, no tiene suceso, ni tropiezo, ni historia*”. Lo habremos dicho todo al repetir con Coleridge: “*Es más bien un sentimiento que una cosa visual*”²³.

Es por eso que al día siguiente el poeta, al levantar la cabeza, cierra los ojos “*para ver el azul de los de la diosa*”. El procedimiento zeugmático deja en evidencia el estremecimiento que lo embarga, y la plegaria final culmina la configuración de una metafísica latente del amor.

La misma metafísica que la pensamos vinculada, desde la carta inicial del diez de agosto, al azul celeste: “*...pasé toda la tarde asomado a tus ojos azules*”. Color al que hará breve referencia en la del trece de agosto. Un montón de botellas próximas a una carretilla le había hecho pensar, el día anterior — un domingo —, en la tristeza. Pero el día lunes menciona las botellas pensando en la embriaguez y establece una secreta relación entre los elementos de una rítmica sucesión afectiva: tristeza - alma - ensueño - embriaguez - azul. Dice de ellas — y dejamos que sus palabras de entonces concluyan el capítulo de hoy —: “*las botellas vacías de un alma que se fue a un cielo azul menos lindo que tus ojos*”.

PARA UN EPILOGO POSIBLE

Sólo me queda por decir que cada uno de los puntos de vista desde los cuales fue asediada esta correspondencia, exigió minucia, enfrentar dudas e interrogantes a cada paso, reiterar la reflexión. Fue necesario integrarlos a un instrumental crítico y metodológico elaborado, en mucho, a estos efectos, porque su estudio supuso enfrentarse a lo que hemos dado en llamar el punto cero de la correspondencia de F.H.

Punto cero, en primer lugar, porque estas cartas no teniendo parangón — que sepamos —, suponen (y lo decimos aún con riesgo de ser mal interpretados), un amor profundamente inocente. Como aquel de la viuda longeva de los ojos ahumados de *“Nadie encendía las lámparas”* que con su llanto le impide al protagonista tocar el piano, porque la música le trae el recuerdo de su esposo con el que *“se hablan amado hasta llegar a la inocencia”*. Para la viuda las lámparas productoras de ficción se han apagado hace tiempo, y vive el tiempo interior de su mundo del recuerdo que no exterioriza, salvo indirectamente cuando lo siente amenazado. Se quedó en la inocencia. El poeta de la carta, en cambio, llega a ella a través de sus ficciones o alucinaciones.

Punto cero, porque estas cartas están más acá de la dimensión real de la vida amorosa de F.H., pero más allá de toda biografía. Cartas que estando más acá de su literatura narrativa, se sitúan allende las formas epistolares más comunes y conocidas.

Punto cero porque ellas rondan el abismo del más acá del hombre, su propio abismo: *“son inmensidades que ni yo mismo conozco”*, dice en la carta del 27/8/1954; y porque ellas están empapadas a su vez de una metafísica latente y desacralizada, de poética configuración — la misma de su obra narrativa —, acerca del más allá, acerca del misterio y la otredad del hombre.

Sólo nos queda por decir serenamente que, así y todo, esta correspondencia es mucho más que cuanto hemos dicho de ella.

“Si quiero asunto tengo que meterme en la vida”, escribió F.H. en *“La envenenada”*. Distinguió, con el genio que lo caracteriza, cómo el

asunto surgiendo del mundo y de la vida debe dar lugar a la creación verbal para abandonar las coordenadas de la realidad, y para salirse de un misterio trascendiéndose a otro: el de la literatura.

Es que el hombre y el arte no pueden ser pensados sino como realidades inacabadas, como síntesis superiores del pensamiento y del sueño.

Es que la literatura, en particular, no puede ser pensada sino como uno de los más difíciles caminos en el intento de llegar a todas las cosas.



A PROPOSITO DE FELISBERTO HERNANDEZ¹

1.

He pensado muchas veces en un hecho aparentemente irrelevante: que con generalizada frecuencia se nombra a este narrador sólo por su nombre de pila. Algunos críticos extranjeros han reparado en el fenómeno pero sin ir más allá del registro de esta modalidad tan arraigada en nuestro medio.

Indudablemente el nombre no es común y posee algo peculiar, cierto exotismo, una singularidad sonora y una imprecisión semántica cierta. Son rasgos que lo contrastan con los de su apellido, común en el Río de la Plata, y que monopolizaron las preferencias.

El hecho es fácilmente explicable desde el punto de vista señalado. Y aun lo sería desde otro más obvio cual es el de la razón afectiva de quienes fueron sus amigos e impusieron la costumbre íntima y familiar de nombrarlo.

La fuerza de estos argumentos es tanta que bastaría para anular todo otro planteo si no fuera que en este asunto parece haber algo felisbertiano por cuanto resulta que el hecho o fenómeno — hoy generalizado en nuestra cultura literaria— fue simultáneo a una realidad vital y artística de aislamiento y soledad cuando no de desconocimiento.

El suyo no fue el mismo caso que el de Francisco Espínola, por ejemplo — otro de nuestros grandes narradores pero de vertiente distinta en todo aspecto— porque en el entrañable y respetuoso Paco con que lo nombrábamos, estaba la fuerza avasallante del apodo singularizado por aquel en quien recaía: una personalidad volcada

(1) Una primera versión de estas notas apareció en 1981 en el N° 2 de la revista "García", tan efímera como otros centenares de intentos similares en el campo de lo literario. Su muy escasa difusión y cierto coeficiente de interés que le encontré por estos días hicieron nacer el deseo de recomponer el artículo a efectos que la presente reedición de ¿OTRO FELISBERTO? fuera ampliada.

hacia afuera, volcada al encuentro fraterno mediado muchas veces por su condición de narrador oral sin parangón.

Felisberto Hernández no fue narrador oral sino de circunstancia humorística y quizá como medio secreto para estar volcado hacia adentro evitando un encuentro completitivo con el otro.

De manera entonces que en la historia del fenómeno que referimos debiéramos distinguir dos instancias: una estrictamente personal con componentes de familiaridad y otra socio-literaria. Es en esta segunda en la que deseamos aventurar opinión interpretativa.

Es muy probable que desde los comienzos de su uso o generalización haya gravitado un intento de cercanía y una voluntad compensadora de la incomprensión y "rareza" de su literatura. Un esfuerzo por recuperar compulsiva y colectivamente la pertenencia de un narrador nacional cuyos valores fueron firmemente reconocidos en el exterior antes que en su país.

Cabe tener en cuenta asimismo que la sensación extraña que provocó y que provoca su literatura, corresponde a la destrucción de la imagen clásico-convencional del mundo que implica su fantasía narradora. Las dificultades que aún hoy opone ¿no habrán sido simbólicamente abatidas por la inmediatez de ese "Felisberto" que se puso de moda? Felisberto por todo nombre, a cuyo amparo parece asegurada una intimidad no lograda en el fondo de las cosas.

Pero, con lo anotado no acaba el asunto porque el propio Felisberto Hernández tuvo problemas con su nombre. ¿Fue Félix, fue Alberto? El primero sí, por error. El segundo, nunca. Pero, en rigor, ni lo uno ni lo otro.

Su padre dijo: —"Feliciano Felisberto" (quizá con oscura o vaga intención paronomásica o con inocente e inconsciente propósito polionomásico que frustró el uso). Quien escribía enfrente suyo gobernando nuevamente al lapicero de pluma, momentáneamente suspenso, estampó "Feliciano Félix". Y como para perfeccionar el acto de inscripción en el Libro de Registro, movido de pronto por una especie de transfiguración que hizo de él a un realista mágico, sin saberlo, agregó "Verti" como tercer nombre. (El funcionario escribiente debió parecer "un hombre abrasado por la fiebre de la literatura").

Silva, el segundo apellido del recién nacido, tuvo de antemano una historia sin perjuicio de apuntar la presencia de otra raíz hispánica. Su madre se llamó Juana Hortensia Silva por pocos meses, hasta que por adopción de una tía fue Juanita Martínez.

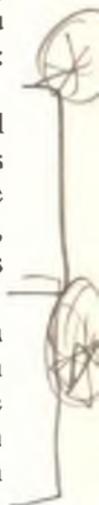
Hoy silenciaremos esa historia pero si el narrador de “Crónica de una muerte anunciada” hubiese tenido circunstancia uruguaya, es posible que algunos momentos memorables de la novela hubieran sido iguales. Eso sí, sin anuncios y sin muerte; pero es posible que un juez llamado a entender en el caso, después de los fracasos del empeño, lleno de desaliento, hubiera hecho lo mismo: “En el folio 416, de su puño y letra y con la tinta roja del boticario, escribió una nota marginal: **DADME UN PREJUICIO Y MOVERE EL MUNDO...**”.

Ahora bien, reparemos momentáneamente en la tendencia del narrador uruguayo a no registrar (¿o a evitar?) el nombre de los personajes de sus cuentos. Es que una numerosa constelación de personajes — especialmente secundarios — está mencionada, aludida, apelando a señas o marcas que los caracterizan probablemente más que sus nombres.

Puede observarse que en muchos personajes hay una identidad en ciernes; o que el de pila aparece por todo el nombre. Es un procedimiento característico de la narrativa hernandiana, que se acompaña de una casi nula narratividad vinculada a la denominación de seres y — a veces — de situaciones. Es forma del silencio que también oculta o desdibuja la individuación.

En la narrativa de Hernández no es posible advertir un manejo de las claves semánticas o etimológicas de los nombres como el que tan frecuente e intensamente se da en la prosa narrativa hispanoamericana contemporánea y actual.

Por momentos parece que hay una especie de asimbolia en los modos de nombrar a los que apela este renovador. Quizá pudiéramos pensar en una forma metonímica, de variados tipos de desplazamiento, de aquel acto inicial experimentado en la vida adulta como dificultades legales del “yo”. Su documento de identidad personal necesitó compañía y complemento de otros papeles y certificaciones al tiempo de viajar al exterior, por ejemplo. El juez de la novela de García



Márquez, citada más arriba, daría lugar en esta ocasión a la misma acotación inicial del narrador: "...nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura...". En la vida el narrador tuvo tres nombres y pico; en la ficción los personajes tienen carencias nominativas.

Feliciano, Felisberto, Félix, Verti, Hernández, Silva, Martínez. Sea como fuere o combinemos como queramos hay algo cierto: el nombre que resulta en nada se parece a los de la tradición patricia, tan tenaz en el Rfo de la Plata, de manejar y exhibir la multiplicidad eufónica de los nombres y apellidos.

El Feliz Alberto (¿connotado?) quizá fue sólo nominal: porque tiene nombre de una cosa y le falta la realidad de ella en todo o en parte.

2.

2.1.

En el volumen "Nadie encendía las lámparas" (1947) la literatura aparece como tema de, y en, varios relatos.

El investimento semántico que generalmente tiene es el del motivo, es decir de unidad menor. Asimismo es posible advertirlo en otros de sus libros y aun encontrar otros motivos equivalentes en su significación, como es el caso del concierto y del concertista.

En esta ocasión nos atendremos al libro citado y al hecho de ser un aspecto presente en gran parte de la literatura contemporánea. Sus antecedentes capitales se remiten al romanticismo y suele sustanciarse como descripción y exploración reflexiva de la problemática creador-creación o como anticipos o consecuencias de las rupturas epistemológicas, estéticas y sociales, de gran envergadura.

En el primero de los cuentos — el relato epónimo — aparece a través de los avatares de una tertulia literaria donde se lee un cuento y se improvisa otro.

Durante un aparte de la tertulia, protagonizado por el personaje intradieгético, que es el yo narrador, y una joven, ella piensa en la posibilidad o legitimidad de interrogar a la literatura. En efecto, le dice al narrador invitado si no podría preguntarle al personaje de la historia leída que intenta un suicidio, por qué quería suicidarse, ya que la razón no está suficientemente clara.

Semejante planteo se funda en el hecho de que el yo narrador interpelado es quien presumiblemente ha escrito el cuento en el que aparece “una mujer que todos los días iba a un puente con la esperanza de poder suicidarse”.

Parece claro que la joven confunde al autor con el narrador e identifica la ficción narrativa con la realidad. Algo similar pero desde una circunstancia diferente haría Angela Vicario treinta y cuatro años después: “Cuando el juez instructor le preguntó con su estilo lateral si sabía quién era el difunto Santiago Nasar, ella le contestó impasible: — Fue mi autor”.

Si bien es cierto que el tiempo del discurso de Angela es posterior al de “la sobrina”, el tiempo de la historia es sustancialmente anterior. Pero lo que importa no es cotejar sino advertir que Angela con su respuesta revela hiperlucidez en varios planos y provoca un sacudimiento complejo en la articulación creador-creación, realidad-ficción.

En este caso el que sufre los efectos del planteo no es solamente el lector sino también el yo narrador en circunstancia de tertulia y ello explica — en parte — que desde su papel protagónico le responda de manera memorable por hacerlo con un planteo que configura, además de un acierto, la estética explícita del cuento. Responde: “Sería tan imposible como preguntarle algo a la imagen de un sueño”. La literatura como los sueños son realidades segundas.

Otro de los asistentes a la mencionada tertulia improvisa. Se trata de un personaje mencionado como “un señor” que resulta ser un político y que le hace el cuento —el suyo— al protagonista, a los invitados todos. “El quería expresarse bien pero tardaba en encontrar las palabras; y además hacía rodeos y digresiones”. Es evidente que fracasa en la improvisación como forma de la oralidad. Pero además aburre: “Yo miré a los demás y vi que escuchaban impacientes; todos estábamos parados y no sabíamos qué hacer con las manos”. El procedimiento de la sinécdoque narrativa hace evidente, por otra parte, que el político confunde anécdota con narrativa.

Supongamos ahora que el asunto de la tertulia no hubiera sido escuchar la lectura de un cuento y una interpretación al piano, sino poesía. ¿Qué hubiera hecho el político en tal circunstancia?

Si respondemos desde la historia del segundo cuento del libro, resulta sencillo: hubiera recitado “La viuda del balcón”, una de las cursis poesías de neurosis que compone la hija del anciano, que invita al protagonista a su casa luego de uno de los conciertos que le fue a escuchar.

2.3.

La hija del dueño de casa en “El balcón” lleva un cuaderno de poesía y en él quiere estampar su pena por el derrumbe de un balcón de la casona en que habita con su padre, porque lo animiza y entonces cree que se ha suicidado por celos: “Yo tuve la culpa de todo. El se puso celoso la noche que yo fui a su habitación”.

Significa que el personaje confunde lo que es materia y forma de la poesía; confunde la forma con la forma del contenido. Jamás aceptaría que “la poesía no tiene referente”, y por ello no puede lirificar. Si bien releyéramos estos dos cuentos podría advertirse, en tanto que razonable conclusión, que ambas mujeres no logran canalizar ni cumplir convenientemente sus pulsiones instintivas básicas.

En este mismo cuento, pero ahora en otro pasaje, se encuentra la idea de que la literatura es pasible de insólitas servidumbres. Dice el yo narrador protagonista: “Después yo salí para comprar un libro a

propósito para ser leído en una casa abandonada entre yuyos, en una noche muda y después de haber comido y bebido en abundancia...”.

Es probable que la sobrina de las viudas dueñas de casa del primero de los cuentos, le hubiera preguntado al personaje narrador de éste, qué tipo de libro o con qué título hay que comprarlo para lograr la respuesta que se espera de un hombre, luego de su lectura.

2.4.

En “El acomodador” no aparece nada a nivel textual que nos permita identificar el tema señalado. No obstante cabe una reflexión. El poder revelador de la mirada, el ámbito que se genera en virtud del haz luminoso, puede ser asociado al poder suscitador de la ficción literaria, de la propia imaginación creadora.

Por lo pronto el fenómeno luminoso parece gestarse durante un estado muy especial: “Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano”. Luego leemos: “Pero en uno de aquellos días más desgraciados apareció ante mis ojos algo que me compensó de mis males. Había estado insinuándose poco a poco”. La proyección de luz a la que se refiere, puede surgir de una fuente que está en el pantano metafórico que es el mismo energizador de la creación...

2.5.

En “Menos Julia” podemos hacer una lectura del túnel como si fuera lo que el haz luminoso del acomodador gesta en su trayectoria, de existir en este cuento.

Las diferencias temáticas y estructurales son sustanciales, pero una hipótesis de lectura es la de considerar que la llamada “lujuria de ver” de Felisberto, aquí tiene su equivalente conmutado: una lujuria del tacto. La recreación ficcional del conjunto de esos dos grandes campos de la percepción, tiene numerosos rasgos homologables.

Podría pensarse que la amortiguación de la luz en “El acomodador” (“Además fui perdiendo la luz: apenas veía el dorso de mi mano cuando

la pasaba por delante de los ojos”), tendría su equivalente en la clausura final que el amigo resuelve hacer del túnel-metáfora en “Menos Julia”.

En realidad no se trata de una clausura propiamente dicha sino de un fracaso porque el núcleo narrativo del texto es la secuencia de actualización de una virtualidad planteada al comienzo y que implica el viaje de ida hasta la chacra del túnel.

2.6.

En “El corazón verde” podemos advertir una metaforización del motivo de la piedra preciosa cuyo efecto casi mágico es suscitar y organizar recuerdos. Es la fuente o el apoyo del discurso narrativo. A tal grado que lo compromete tanto como a la historia cuando va a parar al buche del ñandú, aunque por poco tiempo...

El tema que venimos comentando a través de esta recorrida lectora, también se manifiesta de otra manera como es en la carta del protagonista a su madre y de manera singular en la consiguiente respuesta. Ambas gravitan de modo implícito porque casi no adquieren configuración textual o discursiva pero, sin embargo, la respuesta decodifica una de las imágenes del recuerdo porque revierte prosaicamente, en ataduras o consecuencias laborales, la inexplicable realidad — verdadera fantasía poética — de un personaje curiosa, fina y variablemente emplumado. Ese personaje está mencionado al comienzo del relato donde se procede con un recurso típicamente discriminativo: enumeración de recuerdos que le trae al protagonista un alfiler de corbata.

La “señora francesa que se ponía un gorro de papel y siempre estaba llena de plumitas sueltas” pasa a ser, en el desarrollo narrativo del recuerdo, la madre de Ivonne, una niña con la cual juega el protagonista en su infancia evocada por la cadena asociativa que promueve el alfiler de corbata con una piedra verde con forma de corazón, entre las manos del narrador en su presente actual ficticio.

Sobre el final del relato e inmerso en un procedimiento casi recolectivo, la prosa epistolar de la madre del protagonista decodifica la

propia prosa narrativa. Por esta razón es que aparece el estilo indirecto libre como recurso a través del cual aquella literatura interpreta y dice a esta otra. “Ese mismo día recibí carta de mi madre en que me decía que la mamá de Ivonne hacía cisnes de polvera, que los hacía de todos los colores y que los tironeos serían para sacar las plumitas del paquete, porque a veces venían muy apretadas”.

En este mismo cuento hay otra posibilidad de explorar el tema de la literatura desde una perspectiva diferente. Hagamos una lectura intertextual deteniéndonos especialmente en el tercer párrafo: “Todos estos recuerdos vivían en algún lugar de mi persona como en un pueblito perdido: él se bastaba a sí mismo y no tenía comunicación con el resto del mundo. Desde hacía muchos años allí no había nacido ninguno ni se había muerto nadie. Los fundadores habían sido recuerdos de la niñez. Después, a los muchos años, vinieron unos forasteros: eran recuerdos de la Argentina”. Sin perjuicio de la ambigüedad — y de una anfibología — es inevitable la asociación con algunos de los rasgos de Macondo.

Es que la enumeración heterogénea de la mencionada cadena asociativa del segundo párrafo daría hasta para mostrar puntos de contacto con el realismo mágico.

No puede pasarnos por alto la también inevitable asociación con Santamaría cuando en los párrafos cuatro y siguientes recuerda la infancia en la falda del Cerro y su característica costa y asomamiento al puerto: barrio con diques, astillero, frigoríficos, muelles, y casi “colonos”. En este plano es necesario, sin duda, una lectura sociológica capaz de advertir una red invisible de relaciones, modos, valores, que remiten a una mentalidad de origen hispano y circunstancia latinoamericana de singular concreción: lo rioplatense. Es posible reunir un conjunto de rasgos montevidéanos en los contenidos del discurso representativo de sus relatos y aun en sus propias inflexiones. Los elementos indiciales y los elementos informantes llegan a comunicar particularidades costumbristas, particularidades de conductas socialmente bien recibidas — y de las otras —, e incluso “zonas” de la idiosincrasia que a veces denominamos “el aire de la Ciudad”, “el aire de la región”.

Los boyones de caramelos de una de cuyas tapas se encariña el niño protagonista, evocados por el narrador protagonista, subsistían en su dimensión real en la misma confitería de Paso del Molino en 1981 al tiempo de componer la primera versión de estas notas.

Hay un puente de cemento sobre el arroyo Pantanoso pero sobreviven los mismos olores pútridos y permanecen restos de la estructura del antiguo puente cruzado por el tren de caballos y luego por el tranvía eléctrico. Sobre el Paso del Molino hay un viaducto pero cuando lo descenden en la noche los enormes ómnibus vidriados, parecidos a prismas rectangulares con mucha luz, siguen siendo —tal como Felisberto vio a los tranvías eléctricos en la noche— como zaguanes iluminados que empiezan a resbalar hacia adelante.

Hablar de ocasionales fuentes del discurso representativo no significa siquiera olvidar lo obvio, que la literatura que “irradia” en la memoria del narrador el corazón verde del alfiler de corbata, estatuye un tiempo que no es trazas de ayer en el hoy, es el de un modo de evocar, un modo de componer el discurso de evocación, es —en fin— la dimensión estética pretextada por lo eventualmente real. Realidad que, no obstante, perdura reinstalada por la fantasía poética.

Su oficio de narrador como el de pianista fue el de un empleado del cielo, en el sentido que lo dice en “El comedor oscuro”: recuerda su trabajo como pianista en un palco de café y anota: “Como si fuéramos empleados del cielo, enviábamos a través de las nubes de humo aquella música que los de abajo no parecían escuchar”.

Las connotaciones relativas a lo elevado, lo superior, lo puro, no logran desplazar la ambigüedad y la autodescalificación. La imagen metonímica acarrea la contradicción de ser “empleado”, asalariado, en un lugar que está entre o por encima de las nubes... Asimismo parece que los hombres desde la tierra no se percatan de la celeste altura del arte.

2.7.

En la historia de “Muebles EL CANARIO” hay peculiares elementos líricos y narrativos que son torturantes para el personaje que ha

sido sensibilizado por un inyectable. El asunto de la literatura aparece en el caso de este cuento a través del sesgo de la falsa poesía y el pseudo relato.

La poesía mencionada es de insólita circunstancia mercantil por cuanto el soneto "Mi sillón querido" que se transmite por radio, es un publicitario de una mueblería. Se trata de falsa poesía no solo por el ridículo que el contexto señala muy bien, sino además porque se recurre a una forma fuertemente semiotizada que sólo agrava lo cursi.

El agente publicitario, el promotor que anda en los medios de transporte inoculando una sustancia que resulta ser, en definitiva, una vacuna contra el pensamiento propio, es quien le anuncia al protagonista la posibilidad de una opción narrativa: "Espere unos momentos y empezará una novela de episodios". Pero resulta que el cambio de género no es lo que asegura la calidad.

Detrás de la campaña publicitaria y de sensibilización masiva por vía sub-cutánea se oculta o se mueve una organización económica, una especie de trust que opera en los rubros de mueblería, radiotelefonía y laboratorio. El relato habla claramente de la compulsión inyectable y de la alienación por cuanto los sensibilizados empiezan a oír la transmisión de la radio dentro de su cabeza e independientemente de su voluntad, pero para ello se vale de la trasposición literaria en la cual el humorismo alcanza niveles estimables. Así, por lo pronto, habrá que comprar en las farmacias tabletas "El Canario" a efectos de desensibilizarse.

Este relato que no es bien querido por todos, literaturiza los aspectos más inquietantes del poder de los medios electrónicos de comunicación social y de sus efectos en el yo individual. Sin embargo el final postula una alternativa que es la de asumir la autoconstrucción de la libertad en el decurso de lo cotidiano. Por tal motivo aparece en boca del promotor una expresión de nivel de lengua popular con la que solemos decir la necesidad de que cada uno asuma y elabore las salidas personales.

2.8.

En “Las dos historias” nos encontramos con otro enfoque o matiz porque aparece el asunto de la literatura vuelta sobre sí misma. Ya comentamos más arriba alguno de los rasgos de este tópico acerca del cual importa tener en cuenta que primero el signo estético debió hablar de sí mismo para luego interrogarse y finalmente llegar a la conjetura de su propia negación o al cuestionamiento de los valores que históricamente lo habían sustentado o justificado.

En este cuento, que cierra el volumen, aparecen elementos del código narrativo y del “ritual” literario y ellos favorecen la constitución de un nivel profundo del sentido, en el cual el propio discurso narrativo niega la posibilidad del cabal cumplimiento de lo literario. En efecto, “la mesita, que era baja y estaba pintada con nogalina” es a la que se sienta el joven que “pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno”. No obstante los componentes de mediocridad, hay relato dentro del relato, cuento del cuento (o “historia”) cuyo comienzo había anotado en una libretita exactamente un mes atrás. La “historia” del joven parte de la evocación de las múltiples perspectivas de su yo, con motivo de haber conocido a una joven (“El tipo que yo era aquella noche”, “el tipo mío de ahora”, el diálogo de sordos entre ambos, confirman un juego de espejos donde una irrealidad da lugar a otra y la propiamente dicha acaba por disolverse.) Dice del joven escritor: “...pero sentía una secreta angustia: para escribir, al pensar en los hechos pasados, se daba cuenta de que se le deformaba el recuerdo, y él quería demasiado los hechos para permitirse deformarlos; pretendía narrarlos con toda exactitud, pero bien pronto advirtió que era imposible; y por eso lo empezó a torturar esa indefinida y secreta angustia”.

El pasaje transcrito ilustra acabadamente lo que llamaríamos la teoría poética del recuerdo y del relato, de Felisberto Hernández, y su índole filosófica.

La segunda parte del cuento está constituida por tres piezas que el narrador selecciona de los escritos del joven de la otra historia, con lo

cual se genera el espacio virtual de lo descartado — una especie de no texto — y el epílogo consolida la fusión o conmixti3n de las dos historias, de la realidad y la fantasía, la de ambos planos de la ficci3n, y la de la propia realidad que ser3 siempre distinta: luego de dar cuenta que el joven no tiene m3s ganas de seguir escribi3ndola, dice: “Sin embargo guardar3 muy bien estos apuntes; en ellos encontrar3 siempre otra historia: la que se form3 en la realidad, cuando un joven intent3 atrapar la suya”.

Resulta dif3cil encontrar otro narrador, contempor3neo de Felisberto, capaz de tales estructuraciones e imbricaciones. M3s aun, otro que haya anticipado de tal modo lo que por nuestro tiempo se est3 llamando posmodernidad.

En este texto se escribe sobre el misterio que entraña la escritura, el que entraña el hacerla, el que est3 en el centro mismo de sus reflexiones est3ticas y filos3ficas, el de la relaci3n del hombre consigo mismo y con el mundo. De tal manera se describe una bella geografía metafísica de concreci3n narrativa. As3 es el espacio narrativo de Felisberto y as3 es el de este cuento salvo que, a mayor abundamiento, asoma aqu3 el tema del doble o m3s precisamente el de la pluralidad del yo que se debate en busca de su identidad.

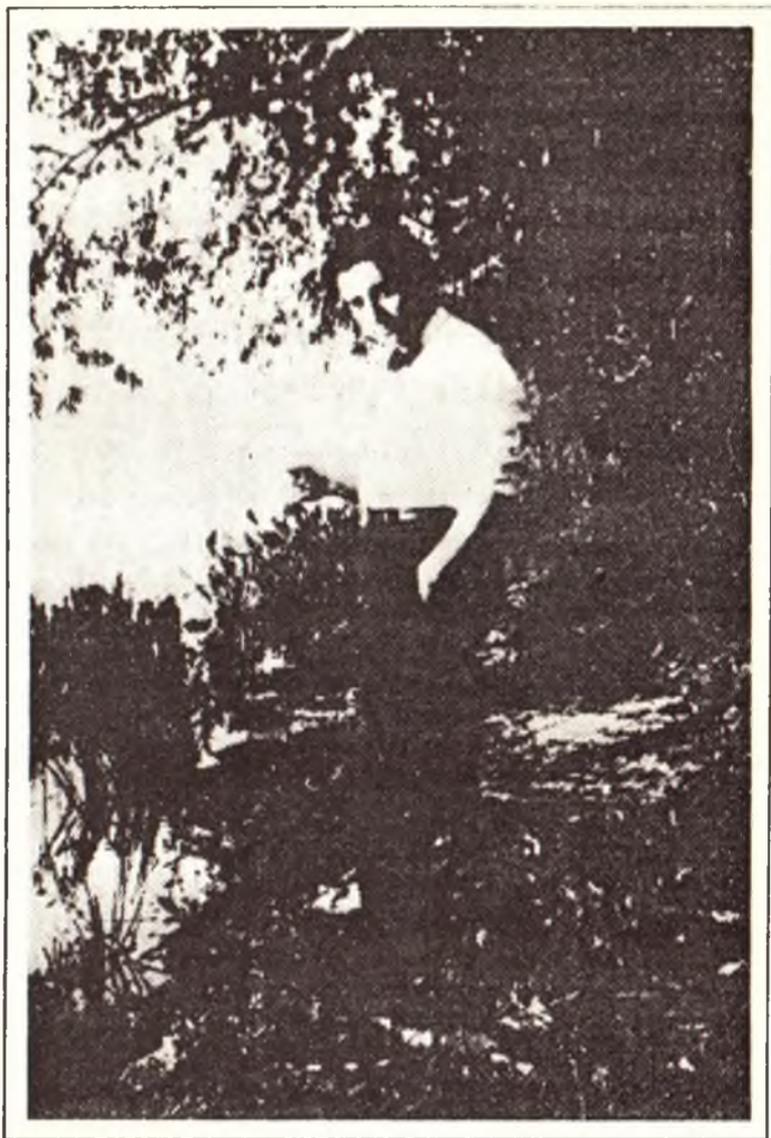
Toda su literatura estriba en la cotidianidad, en el memorismo, en el desplazamiento a lo semejante o a lo contiguo con una din3mica de tipo on3rico, humorístico, fant3stica, condensadora, intensamente po3tica (lo anal3gico y lo no anal3gico cristalizan siempre en im3genes de poderosa fuerza evocadora y extraordinaria originalidad).

Con todo, la fatigosa b3squeda del yo tropieza con la c3scara y m3scara que es la realidad. Por eso el yo narrador suele tener rasgos de un Leopold Bloom en el sentido de ser una suerte de Odiseo entre los mecanismos del recuerdo y la nunca concluida navegaci3n por el oc3ano de la escritura. Contrast3ndolo con James Joyce y sin pretensi3n de comparatismo de tipo alguno, resulta claro que Felisberto Hern3ndez desde su circunstancia rioplatense e hispano-hablante est3 en el extremo epigonal de la modernidad de occidente que tan cumplidamente represent3 aquel y su monumental y memorable “Ulyses”.

Cabría decir finalmente cómo ninguno de los personajes de los cuentos del libro es capaz de encender las lámparas de lo auténticamente liberador y reintegrante al absoluto (desplazador de la angustia); quizá porque el sujeto al formalizar la escritura renueva el lugar de su ausencia, deja inmediatamente de estar en ella.

Bien puede decirse que el libro reúne diez relatos que son diez historias de lámparas apagadas. Las razones profundas de que ello sea así son las que obligan a una única respuesta para la pregunta que titula al presente libro: no, no hay otro Felisberto más allá del perfilado en el universo de su ideación literaria.

**REPRODUCCION DEL ORIGINAL
AUTOGRAFO DE LA CARTA DE
FELISBERTO HERNANDEZ
DEL 11/8/1954**



FELISBERTO HERNANDEZ
(LUGAR Y FECHA DESCONOCIDOS)

Treinta y Tres, Agosto 11 de 1954

Reina, querida niña mía:

Es necesario que conozcas una historia que descubri esta mañana. Se refiere al premio Nobel. Ha surgido la idea - de un tal Hans Pjeiffer - de que en vez de premiar a un creador con dinero, se busque la manera de proporcionarle una felicidad más auténtica, más relativa a él mismo, y que no perjudique la obra que aún puede realizar. Se ha comprobado que el dinero y la fama que resulta del premio trastorna la vida y la obra de quien no está acostumbrado a tenerlas. Entonces, la idea nueva consiste en no declarar a quien pertenece el premio hasta después de su muerte; y con el dinero des

linado al premio se crea un grupo de personas - psicólogos en su mayoría - que estudia y favorecen al creador y a su obra en el tiempo que le queda de vida. - En síntesis: nada de fama, de dinero, y de ir a cobrarlo a Suecia. El grupo de personas encargado beneficiar al premiado se transporta al país de este y busca la manera de proporcionarle una relativa felicidad que no inhiba su producción. - El primer ensayo está resultando alucinante. - Tomaron, para ensayo, a un creador de menor cuantía. Se dirigieron al país de él, simulaban ser una sociedad de arte internacional instalada en un lugar alejado de los principales

entros y que fuera pintoresco;
 citaban a varios artistas entre
 los que estaba el designado, es-
 tudian su vida (su fisiología
 su psicología, su metafísica, etc.)
 y empezaron a producirle,
 por medios un poco provistos,
 y otro poco a experimentar
 una especie de locura moderada,
 en sus comienzos, hasta obser-
 var cual ^{procedimiento} resultaría efectiva
 a los fines propuestos. He aquí
 lo que resultó. El creador (rela-
 tivo, o pobre diablo) se encuentra
 cuando ya estaba preparado para
 tolerar esa locura, (un tanto para
 no decir que ya no era moderada),
 con una mujer que le parece
 una diosa destinada a él.
 El poeta (llamémosle), tiene
 este primer encuentro cuando

ya hace rato que lo anochecido;
 cree que conoce a la divinidad
 desde mucho tiempo antes; ella,
 en el mundo, es considerada
 como una Reina y sus anten-
 sados son Reyes; pero quiere
 aparecer sencilla y democrática.
 Asimismo, un hombre conocido
 por su genio, en la época, la
 nombra su secretaria, tiene
 por ella una admiración en
 múltiples sentidos y esto crea
 en derredor de la diosa, en-
 vidias y persecuciones corrientes.
 El poeta tiene oportuni-
 dad de llegar a ella, la admi-
 ra, pero la proximidad al
 genio del hombre del cual ella
 es secretaria, y la radiante
 belleza de ella, producen en

nuestro poeta una inhibición total y se prepara para llevarlo a su mundo abstracto con absoluta separación de la realidad. Pero la divinidad insiste en atraerse al poeta que se retira a su mundo y éste, en su vida poética tan bien organizada, siente una leve persecución de tonalidad positiva: ella parece perseguirlo para hacerle bien. Entonces surge una nueva alucinación. Hay dos amigos del poeta que también lo persiguen para el bien. (En este mundo poético no sólo el poeta es elegido para el bien sino que los cuatro personajes aquí ahora nombrados son de la mejor generosidad e inteligencia) El amigo tiene un aspecto de otra época, con barba y sombrero alzado, y la esposa de éste, es una joven

loca que no siente ninguna em-
 vida de nada ni de nadie. Estos
 amigos encuentran a la divinidad
 y preparan un plan para salvar
 al poeta. Hasta aquí los aconte-
 cimientos que la locura razonada
 del poeta cree ^{anterior} ~~que~~ al
encuentro con la diosa. Y después
 sigue la acción del plan posterior al
 encuentro en la noche citada. En
 la primera escena, en un café de
 mala muerte, la divinidad cuenta
 al poeta su vida y empieza el
 deslumbramiento y la locura de
 clavada del poeta; en esta noche
 y otras muchas no duerme, casi
 no se alimenta, cree que se ofende,
 y en realidad se araña, etc. etc.
 Hay otras escenas parecidas en las
 que el poeta sigue asomándose a
 los ojos azules de la diosa y esto
 aumenta su locura. Ella lo invita
 a su templo que simula ser en una

clase donde concurren jóvenes maes-
 tros que no se fijan en la edad
 del poeta: todos están pendientes,
 de los labios rojos sobre dientes
 muy blancos y del mas intoligun-
 te azul de los ojos de la divini-
 dad. En otra escena la parencia
 del poeta continúa hechos más
 irreales. El se encuentran con ella
 cuando una noche helada cae sobre
 un inmenso pabellón de rosas: el
 frío tiene el objeto de alejar a
 los guardianes y a otras gentes
 que no sea la pareja; pero ellos
 no tienen frío y en pleno invierno
 ven rosas por todas partes. Allí
 recibe el poeta por primera vez
 los labios de la diosa en su boca
 y comienzan a comunicarse, y a
 estrecharse sus almas, también, con
 la invocación de los animales mas
 salvajes. La irrealidad se hace

mas intensa. Los amigos del poeta
 se regocijan; la poetisa, treme,
 por instantes, los plenos del aspo
 para salvar el amigo; ella lleva
 la atención a la diosa sobre un cos
 pecto rilkeano del amor: el amor
 no es dado, hay que crearlo como
 una forma profunda de poesia in
 tegral, común a dos personas. En
 el instante en que el poeta
 tiene un principio de angustia,
 la diosa lo adivina, le envia una
 carta, lo calma, y el poeta pisa
 su pie sobre casualidad. El
 poeta tiene que realizar un
 viaje. La diosa, como en una nueva
 casualidad concurre en el instante
 de partida, genera aún más fuerte
 en el poeta el azul de sus
 ojos divinos y el poeta, en su
 viaje, no podrá ver ni el paisaje

se ni el cielo. al llegar al punto
 final de su viaje, se encuentran
 con una carta de la diosa y
 cree ver lo siguiente: que la
 diosa lo había despedido visitando
 un pañuelo que se escapa de las
 manos de la diosa, que vuela por
 el cielo que el poeta no pueda
 ver - solo ve el azul de los ojos
 de ella - y llega antes que el
 poeta a su destino. El poeta
 desdobra el pañuelo, mira escri-
 to en encajas letras maravillosas:
 "Hubieron distancias entre tu soledad
 y la mía. Empiezo a creer que ya
 estás salvada." El poeta tiene
 toda la noche, en los ojos, la
 poesía en encaje del pañuelo; a
 la mañana siguiente lo pone
 al respald, se arrodilla, y

levanta la cabeza con los ojos cerrados para ver el azul de los de la diosa y le dice:
 "Diosa mía, si algún día descubro que no existes ni me quieres, tendré de nuevo la razón que he perdido y será el veneno que me mate."

Hasta aquí la historia leída. La traducción es tan monótona y pasada que si lo vuelvo a leer no te la muerdo y te quedaras sin carta, Reina querida. De cualquier manera sabes que no debes pedirme que te escriba mucho, y que el hombre que te ama es irremediablemente

Tu Felisberto que te llena de besos.

INDICE

Prólogos a la Primera Edición 5

Prólogo a la Segunda Edición 7

Las cartas de F. Hernández a R. Reyes
(textos anotados) 9

Mi imagen de Felisberto Hernández
(Reina Reyes) 21

El punto cero de la correspondencia de Felisberto
Hernández (Ricardo Pallares) 37

 Las cartas a Reina Reyes 41

 El poeta y el Premio Nóbel 46

 El motivo del Premio Nóbel 51

 El motivo de la locura 55

 El tema de la fama 60

 El tema del amor 64

 Las partes del relato y el discurso narrativo 66

 El yo, su circunstancia y el otro 75

 Para un epílogo posible 80

A propósito de Felisberto Hernández 83

Reproducción del original autógrafo de la carta de
Felisberto Hernández del 11/8/1954 97

Reina Reyes, pedagoga de larga trayectoria —quien fuera la cuarta esposa de Felisberto Hernández—, y **Ricardo Pallares**, estudioso de reconocida seriedad y hondura, se reúnen en este libro singularísimo sobre el narrador uruguayo.

¿OTRO FELISBERTO? tiene vivo interés para todo lector por la diversidad de materiales y enfoques que ofrece (inéditos, semblanza, ensayos críticos), por su ágil y sugerente lectura, por la propiedad de sus ponencias, por la originalidad del criterio asumido.

Esta segunda edición agrega un capítulo inédito, del Prof. Ricardo Pallares.