

The page features a decorative border with a red and white checkerboard pattern. The top border consists of horizontal stripes, while the side and bottom borders consist of a grid of squares.

número

COLABORAN: Edward Albee, Fernando Alegría,
Carlos Barral, Mario Benedetti, Manuel A. Claps,
César di Candia, César Fernández Moreno, José San-
tos González Vera, Carlos Maggi, Carlos Martínez
Moreno, Benito Milla, Juan Antonio Oddone, Alber-
to Paganini, Emir Rodríguez Monegal, Celina Rolle-
ri López, Clara Silva e Idea Vilariño.

3

4

n ú m e r o

2ª época Año 2 Nº 3-4

Montevideo, mayo 1964

SUMARIO

	<i>Pág.</i>
JOSE S. GONZALEZ VERA: <i>Conversación paralela</i>	3
CARLOS BARRAL: <i>Prueba de estado</i>	20
IDEA VILARIÑO: <i>Los tres lenguajes del tango</i>	23
EDWARD ALBEE: <i>El cajón de arena</i>	43
FERNANDO ALEGRIA: <i>Ponerle y no ponerle</i>	52
CARLOS MARTINEZ MORENO: <i>Las dos mitades de Delmira</i>	54
CARLOS MAGGI: <i>Un motivo</i>	67
CLARA SILVA: <i>Sólo el revólver</i>	81
CESAR FERNANDEZ MORENO: <i>Ambages</i>	88
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: <i>Sexo y poesía en el Novecientos</i>	90
ALBERTO PAGANINI: <i>Tumbleweed</i>	109
MANUEL ARTURO CLAPS: <i>Situación actual de la filosofía uruguaya</i>	128
CELINA ROLLERI LOPEZ: <i>El diseño en nuestro tiempo</i>	138
CESAR DI CANDIA: <i>La salita</i>	148

NOTAS

- JUAN ANTONIO ODDONE: *Ensayística y espíritu científico* 152
- CARLOS MARTINEZ MORENO: *Un viaje-ro falsamente distraído* 159
- CARLOS MARTINEZ MORENO: *Silencio antes de tiempo* 172

TESTIMONIOS

- EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: *Diálogo en el Museo* 181
- BENITO MILLA: *Un premio para Octavio Paz* 183

RESEÑAS

- MARIO BENEDETTI: *El tambor de hoja-lata*, de Günter Grass 186

- INVENTARIO 191

Publicación trimestral. Consejo de redacción: MARIO BENEDETTI, MANUEL ARTURO CLAPS, CARLOS MARTINEZ MORENO, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Redactor responsable, Avda. Brasil 2377, Montevideo).

Editor: BENITO MILLA. Distribución exclusiva: LIBRERIA Y EDITORIAL ALFA, Ciudadela 1389, (tel. 981244), Montevideo.

Impreso en los Talleres Gráficos EMECE,
Gonzalo Ramírez 1806

Suscripción a 4 números: \$ 50.00 m/urug. Para el Exterior: USS 6.00. Giros y cheques a nombre del editor.

CARLOS MARTÍNEZ MORENO

LAS DOS MITADES DE DELMIRA

ACABO de escribir Delmira, así a secas. Detesto esta familiaridad confianzuda de profesores, críticos, esnobs y lectores, que consiste en llamar a los escritores tan sólo por su nombre de pila, como una forma oblicua de tuteo con la creación o con la fama. Es un hábito que se ha cebado especialmente con los poetas —Juan Ramón, Federico— y más aun con las poetisas: Delmira, María Eugenia, Gabriela, Alfonsina, Juana. Pero he dicho Delmira porque de algún modo ha sido su aventura humana, ilustrada no tan indirectamente por su poesía y mucho más a las claras por sus cartas íntimas, lo que ha estado proponiéndoseme estas noches: el caso de la joven montevideana de la primera década del siglo, a un tiempo misteriosa y doméstica, genial y truculenta, hermosa y gorda, virgen y rabiosa, que tiene sueños fálicos y escribe versos abotagada o luminosamente eróticos, que sólo se sustrae por unas horas a la guardia materna para ir en verano a sus clases de pintura —porque recibe en casa las de Francés y Piano, esas otras dos disciplinas del *trivium* burgués de una joven acomodada en el Montevideo de 1900— y sólo puede conocer poetas melancólicos, inocuos o andróginos, que viven persuadiéndola con el gesto y la palabra de que lo espiritual es angélico y asexual y lo viril grosero y ordinario; y ella intercambia con esos seres fríos y exquisitos, poemas y versos sueltos, en las veladas hogareñas o en el palco familiar, durante los entreactos de la ópera o el drama. Desde el escenario puede haber estado vociferando un hombre como Verdi o como Ibsen,

como Hugo o Rostand; en el antepalco, los jóvenes *dandies* de traje de trencilla le habrán de recitar versos pálidos o falsamente arrebolados, le habrán de sugerir camafeos para su belleza de cráter, la habrán de convencer de que el más alto afecto entre una mujer y un hombre se llama fraternidad. Y ella, rodeada de sus padres pequeños y solícitos, pomposos y solemnes, cuidadosos de aquella criatura a quien no entienden, acabará por rendirse y escribirá que aquel muchacho homosexual es un “magnífico hermano en nuestra dulce madre Poesía”, dirá que “produce, todo él, la inefable impresión de una lágrima engarzada en una sonrisa” o le fechará y dedicará un retrato “en la isla azul de la ternura fraternal”.

Con ese mismo André Giot hablan de arte, de poesía y del alma en el ferrocarril suburbano que los trae a Montevideo, al joven desde Colón, sus parques y sus arboledas, a ella desde el más cercano Sayago en que veranea, con sus quintas y sus granjas y sus gallineros que asoman a las vías, con sus reveses de guardapatios en las casas que dan la espalda al tren, con las palmeras y las glicinas, con los bebederos en que se inmovilizan las aves que ya saben de locomotoras y de viajes lo bastante para no mirarlos, con el sol sobre los verdes declives jugosos, con las camisas blancas infladas de viento en los tendedores, con los cómicos camisones que lloran lejía y hacen gestos patéticos al pasajero de cada mañana, con los palomares abullonados de amor, con las escaleras de palo que duermen arrimadas al musgo de las techumbres. Ella ha trepado al vagón una estación después que él, dando el angosto paso que la falda apenas le permite, para subir aquel estribo empinado y lustroso. Veo ahora uno de sus retratos, tomados en Colón, seguramente en los mismos domingos de André Giot, en 1913: una sombrilla restallante, cuyos contornos deslumbrados se incendian sobre un tramo oscuro de corredor y contagian de estrias solares a un cerco vivo. Y luego, sobre el fondo de una veranda de madera, contra el labrado circular e historiado de una balconada, la cepelina floral de la poetisa, su blusa blanca de galones en calado y un cuello, presumiblemente azul, que llega hasta los hombros; la pollera oscura baja hacia los tobillos, orlada de pasadores, de moñas y de intermitentes trenza-

dos de cinta clara, vanamente destinados a apaciguar ese otro fulgor sin orillas, el de los resplandecientes y angostos zapatos pintados de albayalde. Su cara carnosa, su cabellera leonada y sus ojos azules casi no existen, porque lo que predomina es la actitud de la figura: el brazo derecho flexionado teniendo la sombrilla y el brazo izquierdo caído del que cuelgan unos guantes de mano y antebrazo. O en otra foto, la pierna cruzada y las moñas de la pollera enfiladas como mariposas sobre la tibia de la pierna derecha que monta a la izquierda, mientras ella lee un libro (acaso uno de sus libros de poemas), sentada en el banco de varillas blancas, bajo una pérgola, también en Colón y en 1913. Es ya en mayo, es un otoño opulento y tranquilo, tres meses antes de que Giot se vaya a Francia y ella se case con Enrique Job Reyes; catorce meses antes de que el marido la mate y se mate.

No debe haber vestido tan suntuosamente para sus viajes ferroviarios a Montevideo, hacia las clases de pintura del maestro Laporte, donde ella y Giot harán acuarelas, donde ella compondrá aquel fondo de borra de vino esmaltado con lilas, amapolas, cartuchos y margaritas, con un lazo recapitulatorio más abajo, ese cuadro al que Reyes agregará la quemadura circular del balazo que la atravesase; o el perro terranova con paisaje marino o la garza sobre una sola pata, sumergida en un estanque cubierto de lotos; o la orquídea en cuyo centro Reyes pegará el pequeño retrato que atesora. No debe haber vestido tan suntuosa ni impositivamente al venir de Sayago a Montevideo, para las clases de pintura.

Debe haber subido, eso sí, al viejo vagón forzando lo angosto de la pollera y debe haberse dirigido hacia él, que ya habrá ocupado el sitio de la ventanilla, calculando que de ese modo ella podrá adorar mejor el perfil que discurre sobre el fondo de cristal por donde corren los setos, las chimeneas, las empalizadas, las campánulas, los belfos del ganado, los corrales, las jardineras de los pasos a nivel y los veloces cuadros de hortalizas. El ya habrá ocupado el sitio de la ventanilla donde su cuño de efecto pueda incrustarse más adorablemente sobre el paisaje, para el enamoramiento culpable e inservible que quiere soliviantar en ella, para la pasión confusa en que se re-

godea cuando aquella joven genial y provinciana escribe *tu mirada me viste | de terciopelo y fuego*, y para la mentira crepuscular que dirá después, a cuarenta y tantos años de aquella muerte.

Se habrá sentado allí aun cuando tenga que reservar a Deimira el otro asiento de cuero con los muelles vencidos y el pasadizo a un extremo, los resortes rotos porque los trenes locales son los que piden menos comodidad y el pasillo más activo, ya que allí la gente discurre, sube y baja por detrás del aura restricta de conversación, sentencias, donaires, poemas, frases en francés con que él la envuelve y embriaga. Así, cuando ella haya muerto y él coquettee emolientemente con un crimen que su impotencia sueña (de algún modo horrible y femenino) con haber provocado, le bastará evocar aquella cara de embeleso cándido y podrá exaltar de ella *le teint chaud d'abricot mûr, l'âme frémissante, le sang impétueux qu'ont les filles au flanc du Vésuve; le front pur, la droiture du coeur, la clarté de pensée qui caractérisent celles de chez nous; les yeux bleus où se reflète la nostalgie sentimentale des allemandes; le charme des argentines, la noblesse des uruguayennes.*

Sobre el traqueteo de la vieja caja, él seguirá hablándole de Chopin, de Edmond Rostand, de Maeterlinck, sentirá resbalar sus propias palabras sobre aquellos *cheveux d'un or roux très foncé*. O le hará recitar los poemas que ella escribe en Sayago por las noches, borroneando y tachando interminablemente sus cuartillas apasionadas. Entonces dirá que ella escribe versos como quien respira, que no ha tenido verdaderamente infancia y que todo, en su persona, parece consagrado a un destino inflexiblemente trágico.

La animará a que hable en francés, la ayudará alguna vez a que componga en ese idioma.

Y ahora, mientras el tren rueda hacia Montevideo, sólo se ocupará de desplegar su don vacante y ocioso para embaucar a un talento solo y sin amigos, para catequizar a una hambrienta. *De mon wagon, vous ayant cherché des yeux sur le quai de la gare, je vous faisais signe et vous veniez me rejoindre dans le compartiment que j'occupais. Devenus fraternellement camarades nous réalisions de la sorte le voyage d'allée et de retour, parlant théâtre et poésie, nous faisant mutuelle-*

ment connaître nos auteurs préférés, échangeant leurs livres.

Sí, ya la niña va transformándose en mujer. Es todavía la cara de labios finos, la frente con su diadema de perlas en 1907, en los días de "El libro blanco". Pero a los veinticinco, fotografiada por su padre sobre el semicírculo listado de un abanico japonés, sus hombros tendrán morbideces de hembra bajo la flor de raso de uno de los breteles, la garganta se alzará desnuda, el labio inferior caerá desdeñoso y cansado hacia una barbilla más voluptuosa y redonda, los ojos azules se entornarán con una suerte de malhumor dormido, espeso, sensual, o se abrirán saltones, como si quisieran rasgar el estrecho vestido en que ya está convirtiéndose la piel, a un tiempo con algo de la elevación blanquecina y desasida de una mirada de virgen en un vitral y con ese otro algo acechante y dispuesto, con el deseo de lanzarse posesivamente sobre el mundo, el mundo que late sin salida en su cóncavo sexo.

Y a pesar de que ya es una mujer, se supondrá que pasan los días sin que conozca el lance amoroso, sin que nadie recoja cabalmente ese reto entero que es su persona, la provocación inocente y lujuriosa que brota de su cuerpo.

¿Es que están confabulándose, es que quieren condenarla a que siga siendo siempre la niñita de su mamá, a que sólo salga de paseo a cuenta de dar limosna a los pobres? *Elle vit ses hivers à Montévideo et —dans cette ville qui a conservé toutes les vieilles coutumes ibériennes— ne sort que rarement et toujours accompagnée de la mère qui l'idolâtre. Ces promenades n'ont qu'un but, toujours le même; faire l'aumône aux malheureux, donner des bonbons aux enfants qu'elle rencontrera, jeter du pain aux petits moineaux éffrontés criant famine dans le mois où le pampero disperse les grains.*

Pero, ¿hubo jamás un ser menos naturalmente dotado para la caridad, si ella consiste en dar bombones a los niños y migajas a los gorriones?

Esa (la de las fotos, la de los paseos con Mamá) es la niña que habría desembocado en la matrona, la de la sala familiar, aquella de quien alguien se extraña "que invente desengaños para llorarlos, porque ellos sólo vienen después que se ha empezado a vivir", sin entender que los des-

engaños apócrifos, que las falsas decepciones no son más que la trasposición poética y púdica de las calenturas, de los agostamientos y de las frustraciones físicas en que bulle su cuerpo, del yermo que para ella significa esa soledad custodiada de padres en que la hacen vivir. "Es la vieja y eterna historia de la mujer: empieza soñando y acaba... tejiendo medias para sus hijos", escribirá Daniel Muñoz en el album que la niña prodigio agencia a los mayores, en busca de un comediamento, de un deslumbramiento, de una profecía que ya entonces empieza a parecer muy fácil. Es la joven que podría haber seguido viviendo hacia la obesidad y la descendencia —o hacia la obesidad y la soltería— escribiéndose con Rubén Darío y con Manuel Ugarte, "ingresando al Paraso".

Pero estaba al lado, acezaba al lado la otra, la que murió asesinada a los veintisiete años, *yo la estatua de mármol con cabeza de fuego*, la que estaba más allá del mal gusto, del rococó y de la cachivachería, la que no se dedicaba a firmar Joujou al pie de los medallones de señoras distinguidas, en las páginas de La Alborada, pero escribía y sobreescribía y tachaba en su pieza y por la noche, la cabellera suelta y los ojos brillantes, versos y poemas enteros que Vaz Fererira declaró prodigioso no ya que compusiera sino tan sólo que pudiese entender. Y es que seguramente no los entendía, pero los segregaba y los expelía como una planta, con una oscura dehiscencia de su sér abierto en canal. Porque toda ella se rendía a ese sentido himeneal como a un mandato del mundo, como a la sensación de algo que se rasga, referido a la tierra, a la noche, a la flora, a su propio sexo.

Esa —*ascendió mi deseo como fulmínea hiedra, Fiera de amor, yo sufro hambre de corazones*— era la emplazada a morir del propio exceso que suscitaba en sí y quería provocar a otros. Las noches afiebradas y en blanco en que escribía y tachaba eran sus poluciones, eran sus orgasmos; y cuando su padre le servía luego de copista menudo, prolijo, caligráfico, o cuando su madre le guardaba la puerta para preservarle los sueños matinales tras esas orgías, no entendían lo que copiaban ni lo que guardaban, la eyaculación poé-

tica anterior al sueño, el cubil que volvía a ser ahora dormitorio de virgen.

Y al lado de esa muchacha que prefería tachar "gloria" para poner "embriaguez", porque le parecía más verdadero, estaba la señorita montevideana que subía a la azotea de su casa, a prima tarde, la hermosa cabellera rubia recién lavada extendida hacia atrás y derramada por los hombros contra una toalla puesta a modo de golilla, y cayendo en guedejas luminosas sobre el busto, a la manera de la Magdalena del Tiziano. Caminaba al sol para secarse y su madre, servilmente, la seguía a pocos pasos. La otra, esa suerte de walkyria perdida en el Montevideo de 1910, podría haber subido de noche a la azotea y bailado desnuda a la luz de la luna, la cabellera suelta y voltejeante; pero de todos modos la madre, pequeña y semidormida, habría estado unos metros más atrás, los brazos abiertos en el ademán de aceptar el paso a través de una puerta, velándole el sueño, la creación y la muerte.

Hubo quienes *vieron* en ella lo que iba a morir, lo insostenible, el precario y aleteante aplazamiento de la muerte sobre su persona. "Y espero que siga usted viviendo", le dice Unamuno desde España, al despedirse tras una larga carta. Y el desahogado Roberto de las Carreras lo sentirá, lo olfateará con su mal gusto y sus nervios de enfermo: "Llamáis al cuerpo tenebroso ya Buitre, ya Serpiente caída de vuestra estrella sombría. . . Dicha composición es toda ella de tal modo un ripio, que hace pensar en un ripio de esquina, en un novio. Recuerdo precisamente que al ir yo a vuestra casa a rendiros mi homenaje verbal, tropecé con un ripio de esta última naturaleza, el cual ha sido a todas luces el inspirador de vuestro Buitre; debéis casaros con él en recompensa. . . Con todo, el Buitre que me fue presentado por vos en esa misma noche era un superior y dramático Señor Buitre: trágicamente manchado de sangre y de lodo, comparecía ante una alba virgen".

El tajo estaba tan bien dado, dado por eso que no habría más remedio que llamar la astucia del deseo, que el homosexual Giot de Badet no supo —hasta que todo hubo pasado— que tal ripio existía, que a los ojos de un loco (como a los de Lady Macbeth) eran ciertas las manchas de sangre.

Pourquoi se marie-t-elle, si elle n'est pas sûre d'aimer?

Pero ella escribe a Reyes billetes comatosamente pueriles en medialengua, espasmos en forma de esquelas, que le remite en tubos de vidrio ("Tengo hambre de verte"), mimoserías y zalemas eróticas así hablen del encuentro furtivo de esa noche o del resfrío que la obliga a diferirlo, parrafitos que firma Nena, N, Tu nena, Yo y en los que él aparece siendo Quique, Potonguito, Totito, Papito, todo lo que el candor devorado y furioso de esa ardentía sexual se anima a balbucear. Esa es la que va a hacerse matar sobre el fondo de sus propias acuarelas, en el instante mismo en que —tras la cópula— ha ganado el borde de la cama y ha empezado a calzarse los zapatos. Esa es la que dice al fraternal marica "Siento que mi vida acabará en una tragedia", la que le asegura su silencio en el asesinato, como si el asesinato fuera otra forma de la cópula, como si el ripio vuelto Buitre y Marido, que entrevió el obsedido Roberto de las Carreras, hubiera estado desde el principio para eso: "Sería incapaz de dar un grito; me dejaría matar sin decir nada".

Car vous étouffiez, Delmira, dans la contrainte de "ce qui ne devait pas se faire", dans le Montevideo de cette époque lointaine. Ainsi me disiez vous: "Si j'étais en Europe, j'aurais le droit, sans que la moitié de la ville crie l'scandale, d'aller m'installer seule à la terrasse d'un café". Vos ambitions n'étaient donc pas bien grandes.

Dar limosnas a los pobres, bombones a los niños, migas a los gorriones; instalarse en la terraza de un café. ¿Qué otra cosa decirle al joven pederasta de quien se había enamorado inútilmente, al hermoso perfil cuajado sobre la ventanilla desde Sayago a Central, al propulsor de aquel angélico concierto de almas?

Pero ella, apenas el delicado poeta haya tomado el barco, se casará, con ese mismo aire de leona campal, la melena insurgiéndose bajo la corona de novia, el pobre corredor de comercio como inventado para la ceremonia, la madre crasa, melancólica y vacuna, el padre pequeño y tieso oprimiendo su par de guantes inservibles, la niñita que llevará la cola, los solemnes y cómicos circunstantes —damas con cintas y tiaras en el pelo, caballeros de plastrones—, se casará porque

su cuerpo en Montevideo y en 1910 no encuentra otra manera y lo precisa; se casará y acaso sea cierto (como cuenta Giot) que esté a punto de retroceder en mitad de la boda.

Hizo señas, sí. Tengo la sensación abismal de que nadie ha querido empeñarse en descubrir los misterios de ese sexo, ni antes de que estallase ni luego de que expirara. No el sexo de la poetisa genial que quizás haya sido, sino el sexo de una muchacha montevideana de los años diez, como ahora se dice; sus urgencias reprimidas y, en todo caso, experimentadas al nivel de lo prohibido y de la vergüenza o, partir de esas mismas condiciones, sublimadas hacia un panteísmo tosco, hacia una suerte de cosmogonía sexual que la disolviera y absolviera en el mundo, que la releva- ra de ser responsable de ese sexo como de algo suyo, desde que lo transfiriese al orden universal, a una nueva condición de La Mujer, a cualquier fondo de deseo sin nombre. Su caso era el de una joven que no sabía bastante, que no tenía dónde leerlo, que no podía preguntarlo, que no encontraba con quién hablarlo, que se sentía llena de confusión y estremecimiento al inclinarse sobre sí y que por egotismo o por redención, quería vencerse de que era algo así como la portadora del útero del mundo, en la medida en que para sí ese útero de nada servía. Nadie ha querido indagar esa vivencia insatisfecha del sexo —un sexo fraccionario, si pudiera decirse— semidevanado en poesía y semidesfogado en el único hombre a quien por último fatalizó su sola verosimilitud viril, contra todo espesor, contra toda mediocridad.

Va-t-elle aimer? . . . Aime-t-elle? Mes souvenirs répondent: non! Ainsi, elle n'aime personne et pourtant, au lendemain du départ d'un de mes voyages annuels vers la France, elle se fiance brusquement et épouse en quelques jours un homme dont elle n'a jamais parlé à ses parents, pas plus qu'à moi même, qu'elle traite pourtant comme un frère.

Pourquoi se marie-t-elle si elle n'est pas sûre d'aimer? Elle hésite certainement et le jour de son mariage, quand elle est déjà parée de sa toilette d'épouse, que tous les invités et témoins sont là, elle refuse de signer l'acte qui va la lier pour la vie.

Esa esquizofrenia explica que a Reyes le haya escrito —totalmente desinteresada de su juicio literario, totalmente vulgar e impúdica, como una forma de ir entregándosele a cuenta del todo en que ya había decidido pertenecerle— esos billetes atroces en medialengua, que sólo querían contagiar una gana corporal, propagar una calentura. Esa esquizofrenia explica también que no haya podido sufrir la domesticidad mediocre del hombre —porque la vida eran asimismo los poemas, los palcos, las voces laudatorias, los ritos literarios— y que, decretado sin embargo el divorcio, roto un vínculo que en el país ya no era indisoluble, haya tenido que seguir buscándolo, desafiándolo, injuriándolo como forma de excitarlo, citándose a escondidas con él, dándole la espalda para la muerte.

Cet homme, qu'elle vient d'écarter légalement de sa vie, elle ne l'écartera pas de sa route. Il sonne à la porte, frappe à ses fenêtres, sanglote qu'il l'aime et passe chaque jour des supplications aux menaces envers la mère de Delmira que —dans son égarement— il rend en partie responsable de l'éloignement de celle qui est tout pour lui.

L'existence n'est plus supportable dans ces conditions! Le 5 juillet il revient encore, mais pour faire ses adieux: puisqu'il ne saurait vivre si près de celle qu'il continue à adorer, il s'expatriera. Il partira le lendemain pour l'Argentine, il le promet: ses affaires sont réglées, ses billets de voyage sont pris, mais qu'une dernière fois il puisse revoir pendant quelques heures —seul à seule— celle qu'il considère toujours comme sa femme, sinon il ne peut répondre d'avoir le courage de disparaître.

Los psicólogos de hoy sabrían llamarle “fijación sexual” o algo por el estilo. Ella estaba fijada en su ex marido, fijada en el ínfimo caballero y pequeño comerciante Enrique Job Reyes (*Para mi vida hambrienta | Eres la presa única*). No podía sustituirlo, no podía apartarlo de sí, no quería dejarlo en paz, no se resignaba a soportarlo. La única forma inocente y suicida que discurrió para que esa necesidad erótica no la redujera a la servidumbre, fue la de mezclar a todo aquello un poco de diabolismo, un diabolismo que era a un tiempo literario e intuitivo, porque ésas eran las

dos escalas de valores en las que sabía algo, en las que no se engañaba.

Seul à seule. Pero el pobre Enrique Job Reyes era tan vulgar como para proyectar las culpas clásicas sobre la suegra y el triste Giot de Badet tan castrado como para suponer —con muchos otros, a partir de él— que Reyes la amó sin comprenderla y la mató de despecho, cuando la historia auténtica seguramente es muy otra y el verdadero motor fue en esa historia el demonismo semiangélico y semicarnal de la niña montevideana. Ella fue el centro de su drama, no el amor ni los celos ni el despecho ni el honor de un pobre aprendiz de corretajes, que le escribía prometiéndole lavar en sangre las manchas de su honra, manchas que ante la historia no cuentan, porque no cuentan allí lo bueno y lo sólido, porque no puede contar el pundonor pequeñoburgués delante del genio y de la gloria, porque no cuentan las desventuras del zángano aunque la abeja real, en esta extraña historia, también muera. Ella provocó el encuentro, ella provocó su muerte, ella fue la empresaria.

Le lendemain —à peine Delmira l'eut-elle rejoint— qu'il l'abbattait d'une balle dans la tempe et se faisait immédiatement justice.

Me gusta Sayago, me gusta Colón: el silbato de las locomotoras irrumpiendo como una barreta entre los cantos de los gallos, el humo del ferrocarril dejando su cendal entre los ciruelos en flor, la fuerza con que allí se declara la primavera sobre los campos aun quemados por la escarcha. Pero no será ése, jamás, el paisaje sobre el que pueda verla. Me es forzoso pensar en una jungla adormecida y espesa, cándida y abotagada, hecha de una ferocidad decorativa de abalorios tranquilos y de ingenuos, equívocos símbolos fálicos, como si hubiera sido pintada por el primitivismo de otro Aduanero Rousseau. Y a ella misma la veo así, con cierta grosería fresca y a medio concluir en los rasgos, con una ampulosidad de deseo sin otro posible recibo que el del crimen.

“Una tarde de julio de 1914 —dice Zum Felde— cundió por la ciudad la noticia de que Delmira Agustini había sido hallada en una ajena alcoba, muerta de un balazo en el corazón, junto al cadáver de su marido, que aun apretaba en su mano rígida el arma con que la había ultimado.

Los diarios llenaron sus páginas con las crónicas de aquel suceso, sin respeto ni piedad para la poetisa, en una puja de sensacionalismo realista, en el que cupo a la fotografía la parte más odiosa. La torpe vulgaridad de un desborde informativo fue el último regalo que hizo la vida a esta criatura extraordinaria, creadora de uno de los mitos poéticos más originales que existen”.

Pero desde entonces el pudor volvió a rodearla, cerrando sus aguas sobre aquel cuerpo hermoso, hasta hoy mismo. Palabras que los deudos fuerzan a que Ofelia Machado suprima en la publicación de las cartitas bobaliconas y eróticas, quejas de Zum Felde, académicas circunspecciones de Montero Bustamante. “Delmira Agustini murió en Montevideo —es todo lo que se atreve a decir cuando cierra el prólogo de la edición oficial de los poemas— el 6 de julio de 1914”.

Murió... A peine Delmira l'eut-elle rejoint...

Pero ella no habría querido seguramente que se mintiera sobre su muerte ni sobre sus impulsos si sobre la misma escena sórdida del altílo en que fue ultimada a medio vestir.

Encontrándose sentada sobre el lecho —se anima al menos a escribir Ofelia Machado— calzándose y de espaldas a Enrique Reyes, que yacía acostado, éste descerrajóle dos balazos, uno en el pabellón de la oreja izquierda y otro en la región tèmpero-parietal izquierda. Ella cayó boca abajo en el suelo, falleciendo inmediatamente. En seguida Reyes dirigió el arma contra sí mismo, dejando de existir dos horas más tarde en el Hospital Marcial.

Y este aborrecible estilo de crónica policial quizá no descubre que allí, en aquel cuartucho de Andes y Canelones, moría también con ella el único probable acento montevideano de la belle époque.

... calzándose y de espaldas a Enrique Reyes.

Pero Giot de Badet querrá todavía, años después, contarnos una suerte de historieta del Baron de Charlus, un episodio en el estilo de Proust. “Longtemps après la tragédie, le Comte de Manvel, que ma mère avait épousé en secondes noces, me confia avoir eu une entrevue avec lui et à sa demande entrevue au cours de laquelle il se serait exprimé en termes menaçants à mon sujet, m'accusant d'être la cause, même involontaire, de vo-

tre attitude à son égard. Mais le Comte de Manvel ne m'en fit part que postérieurement, m'ayant simplement conseillé, lorsque cela avait eu lieu, de vous voir moins fréquemment tant que votre divorce ne serait pas prononcé”.

...que yacía acostado, éste descerrajóle dos balazos...

Y al mismo tiempo que el pudor consiente en que un vejete homosexual pueda decir a Clara Silva, cuando lo visite, cuarenta y tantos años más tarde, en el crepúsculo de su departamentito atiborrado de potiches, de recuerdos, de libros en la Rue de Rivoli: “A pesar de que mis sentimientos para con ella eran puramente fraternales y nunca habíamos hablado de amor, si yo hubiera sabido eso me hubiese casado con ella”; al mismo tiempo que la hermana de Reyes guarda los objetos que compusieron la decoración de aquella muerte, el mundo sigue salteándosela, sigue ignorando quién era, qué quería, a qué puertas golpeaba y quiénes desoyeron a Delmira. ¿Es ése el último regalo de la vida que pedía para ella Zum Felde?

Esa cuñada “conserva aun los muebles de esta habitación —Ofelia Machado los ha visto— y los cuadros, uno de los cuales presenta la quemadura producida por el balazo que mató a Delmira, cuadro hecho por ella misma, con un fondo de color borra de vino y con flores, lilas, amapolas, cartuchos, margaritas, con un lazo debajo”.

Ella cayó boca abajo en el suelo, falleciendo inmediatamente...

“Conserva otro que presenta un perro terranova con un fondo marino; otro que trae una orquídea, también pintado por ella y en el centro de la orquídea aparece pegado un minúsculo retrato de Delmira; hay otro cuadro con garzas...”

Y están también, revueltos sobre mi mesa, con las esquinas de sus hojas dobladas, sus libros de poemas, con tapas y medallones cursis, con versos que suelen ser cursis. Porque, ¿quién habría sido Delmira Agustini a los setenta y tantos años que hoy tendría, cuál habría sido su camino, cuál de las dos mitades de su naturaleza habría prevalecido?

(Fragmento de **La otra mitad**, novela inédita que publicará Seix - Barral.)

Un Viajero

Falsamente Distraído

por Carlos Martínez Moreno

Tal vez no exista, en las letras nacionales, un escritor que en tan pocas páginas haya empleado tantas veces el pronombre personal "yo" como Felisberto Hernández (muerto en Montevideo, a los sesenta y dos años, en enero último). Sin embargo, este personaje que dice siempre "yo" no es un ególatra; es, en cambio, uno de los seres humanos más elusivos y uno de los creadores literarios más ambiguos que hayan alentado en el Uruguay contemporáneo.

Su obra es parva y, en sus expresiones que más importan, relativamente espaciada. Para clasificarla, Visca ha propuesto empezar por la prehistoria de Felisberto Hernández. Comprendería unos folletos editados con increíble chapucería, a veces en imprentas departamentales: *Fulano de tal* aparece en Montevideo y en 1925; *Libro sin tapas* se edita también en la capital y en 1929; *La cara de Ana* surge en Mercedes, en 1930 y *La envenenada*, manojito de cuatro cuentos, en Florida y en 1931. Sólo he podido leer éste, entre los cuatro fascículos de esta prehistoria; y no puedo lamentar que los otros sean inencontrables.

La historia del escritor reemplaza, años después (1942) con dos libros de iteración anual: *Por los tiempos de Clemente Colling* es de 1942 y *El caballo perdido* es de 1943. La producción de Hernández trasciende públicamente las fronteras del país (su condición trashumante de pianista de segunda línea ya lo había hecho) cuando Sudamericana de Buenos Aires edita *Nadie encendía las lámparas*, colección de diez cuentos, en 1947. *Nadie encendía las lámparas* es un "succès d'estime" (o, para otros, de desestima) pero no termina de acercar la obra singular de Hernández al público rioplatense. Varios escritores argentinos me

han preguntado por ese libro, del que tienen un evanescente recuerdo, como si se tratara de una materia extinta, lunar, no creada por nadie; desconocen lo que Hernández escribió a partir de esa fecha, conservan del volumen una impresión extraña, amazotada, desentendida. Les "gustó". Pero Hernández, nunca prolífico, siguió sin embargo escribiendo. En el número 4, correspondiente a abril - mayo de 1948, la revista *Escritura* publicó su cuento *Mur*, y en el número 8 (diciembre de 1949) su nouvelle *Las hortensias*, editada en posterior apartado. *La casa inundada* (un volumen que comprende el relato homónimo y el cuento *El cocodrilo*) es editado en Montevideo por Alfa, en 1960, y es el primer éxito de público, que muestra al lector uruguayo en una disposición ávida hacia la obra de Hernández. Su varia fortuna publicitaria comprende la previa inclusión en periódicos de los cuentos que recogen sus dos libros principales, una edición para bibliófilos de *El cocodrilo*, su inserción en antologías, etcétera.

A esta obra equívoca corresponde un destino literario equívoco. Emir Rodríguez Monegal —que en *Narradores de esta América* proclamó, de pasada, su interés por él— pasa por haber escrito las notas más ácidas a su respecto, desde una aparecida en la revista *Clinamen* en 1948. Sustancialmente, le reprocha dos cosas: escribir muy mal (da ejemplos, podrían multiplicarse por centenas) y acercarse a los temas centrales de su creación con cierta pueril inmadurez de los medios expresivos, que trasuntaría una falta de crecimiento o adultez en el narrador.

Otros críticos, con no menos rotundidad, han considerado que esa forma desmañada, objetivamente incorrecta, desaliñada de escribir es —por una habilidad que opera su rescate— uno de los recursos del autor, su forma de instaurar, a través de vacilaciones y tanteos que preparan a ella, un estilo afin a la materia vagarosa y casi inasible sobre (o alrededor de) la que escribe. Hay incluso la posibilidad de que Felisberto Hernández sea considerado un humorista del estilo; aun sin postularlo de modo expreso, hay exégetas que prefieren hablar de su idioma, de las sorpresas que él depara, a la tarea de censar o pesquisar durezas de gramática o penurias en la articulación de los períodos. "*Hernández no es lo que se llama un estilista* —ha dicho Ricardo Latcham— *y a veces escribe con descuido y desaliño. Pero nadie entre sus compatriotas posee un poder sugestivo semejante*".

Las aproximaciones literarias de que ha sido objeto no son menos curiosas que este pleito sobre su lenguaje. Zum Felde ha propuesto cotejos (similitudes, diferencias) con Proust, con Kafka, con Borges. Latcham, sin mencionar parentescos literarios pero apuntando a otra suerte de filiaciones estéticas, sugiere una vinculación con lo goyesco y lo esperpéntico, que repite Visca. Mario Benedetti recoge los nombres de Kafka y de Borges y agrega, por su parte, el de Macedonio Fernández, cuya concepción del hecho literario me parece mucho más refinada y viciosamente intelectual que la de Felisberto Hernández.

Yo mismo propondría otra aproximación, casi pidiendo disculpas por participar en el juego, y ateniéndome a un mero aire de familia. Se me ocurre que Felisberto Hernández presenta puntos de contacto con la obra de un distante compatriota suyo, que fue el mayor pontifice literario de cuantos repararon en la condición impar de *Por los tiempos de Clemente Colling*. Me refiero, claro está, a Jules Supervielle. El escribió que Hernández lograba la belleza, y aun la grandeza, a fuerza de "*humildad ante el asunto*", "*la originalidad sin buscarla en lo más mínimo*". Hay algo que emparenta a Hernández con Supervielle: esa suerte de asombro por inaugurar todos los días un mundo que para los demás es largamente édito, esa refrescante (aunque a veces dudosa) credulidad de que el misterio suele alojarse bajo la piel de lo más trivial. Pienso no sólo en el Supervielle de algunos relatos (La mujer del placard, la viuda que se paseaba con dos carneros) sino en el más importante, en el poeta. Léase *Chambre voisine*, conociendo la obra de Hernández, y se advertirá el lazo de no tan invisibles —aunque seguramente sí casuales— correspondencias (La misma obsesión de las manos —que Senechal examinaba en Supervielle— está a lo largo de toda la obra de Hernández.)

Es claro que la lista del "me recuerda" no se agotará nunca, en parte porque el mecanismo asociativo de los críticos funciona como el de los demás mortales y se abasteca de más lecturas, y en parte porque toda esa parcial proliferación de parentescos y semejanzas alude a la misma singularidad del mundo narrativo de Hernández, un mundo distinto en medio a ese panorama que, desde su igual mitad argentina y para referirlo a la sorpresa de *Las ratas* de José Bianco, Borges definió como "*el melancólico realismo de los Payró y de los Gálvez*".

Latcham apuntó con vehemencia esa condición de "fuera de serie" —como diría después Angel Rama— de la obra de Hernández: "*No se parece, desde luego, a ningún otro autor de su país*", escribió.

En ese simplimismo por dicotomía, que escinde la realidad literaria de la narrativa del Uruguay en literatura rural y literatura ciudadana o urbana —dualidad por la que empieza Latcham su comentario— Felisberto Hernández escapa a cualquiera de esas casillas. Angel Rama recuerda que recorrió el país de cabo a rabo; también conoció y frecuentó la provincia argentina, por cuyos pueblecitos pasó, en cuyos *biógrafos* o clubes sociales tocó el piano, en cuyas fondas durmió, en cuyos pobres restaurantes comió y bebió.

Si pasamos más allá de estas generalidades externas y situacionales, para atisbar el mundo que proponen los libros de Felisberto Hernández, nos encontramos —otra vez— con que los exégetas han sido mucho más profusos de lo que la engañosa modestia del autor parecía solicitarlo. A propósito de ese mundo, se ha hablado de su misterio; se ha hablado de su fantasía; se ha hablado de su extravagancia, de la condición estrafalaria de los seres que lo pueblan; se ha hablado de su morbosidad, de su aire de pesadilla; se ha hablado de su grotesco; se ha hablado de su ubicación de zona límite, entre la sensatez y lo demencial; se ha hablado de su descomposición, de su aire de decadencia y disolución; se ha hablado de su condición de materialidad, de crasa materialidad, de espesa materialidad, de "incontenible materialidad" (como apunta ERM).

Y se han prestado a ese mundo relaciones con una filosofía (la de Vaz Ferreira, parentesco refrendado por cinco líneas de juicio laudatorio sobre *Fulano de Tal*) y hasta con una metafísica. Se ha postulado, bien que sin palabras que expresamente lo digan, su inserción en un concepto fenomenológico de la realidad. Se ha evocado la estirpe bergsoniana de la memoria a que responden los dos primeros libros serios de su carrera —*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido*— y que prosigue, aunque distorsionada o refractada, en *Nadie encendía las lámparas*.

Y como a pesar de que no se han escrito demasiadas páginas sobre Hernández, casí todo parece dicho a su respecto, se ha indagado también en el terreno de sus símbolos, una jungla de símbolos capaz de hacer las delicias del psicoanálisis aplicado al hecho literario. Mario Benedetti ha visto con agudeza que

son demasiados símbolos —muchos y muy serviciales— y que eso precisamente los torna sospechosos; no comparto, en cambio, el sentido del párrafo por el cual él parece atribuir esa multiplicidad a un propósito, consciente o no, de atarear o despistar a la crítica, porque el histrionismo y el exhibicionismo de Hernández, si acaso existían en otros campos, seguramente no se ocupaban de éste.

Quizá esa multiplicidad señale, en cambio, las inconsecuencias o los errabundos tanteos de una creación que no tiene la condición de orbe cerrado y sólidamente deliberado que los críticos le adjudican, aunque sí frecuentes recurrencias que muestran las limitaciones cabales del entendimiento que la concibió.

Ese mundo supuestamente misterioso está presidido por una casi invariable primera persona. El personaje central del relato puede no ser el que dice "yo" (no lo es en *Mur*, no lo es en *El balcón*, no lo es en *La casa inundada*, etc.) pero con excepción de *Las hor-tensias* (atroz fantasmagoría erótica sobre muñecas) toda esa literatura está escrita en primera persona.

Esa primera persona tiene, además, obvios rasgos conocidos de Felisberto Hernández. Es pianista y da conciertos, peregrina y sufre estrecheces, lucha con la avaricia de empresarios de poca monta, pasa por vagos pueblos de provincia, vive en hoteluchos más o menos sórdidos, se lia en forma casual, antojadiza o desaprensiva con gente casi siempre dotada de algún rasgo espiritual o físicamente caricaturesco. Pero Hernández no cuenta estrictamente las vicisitudes de su vida sino que redacta lo que Zum Felde llama "*evocaciones de índole psico-biográfica*". De ahí las distorsiones, la caricatura, el esperpento. Todo pasa por el filtro de una memoria caprichosa, que se afirma como tal, y todo sale de allí con el sello de una inevitable deformación paródica.

La mecánica con que es descrito el comportamiento de ese personaje y el de quienes lo rodean, tiene algunos rasgos repetidos, insistidos a lo largo de toda la obra de Hernández, tipificados en ella.

El personaje, para empezar, es un personaje a partes que imprime su desajuste íntimo sobre el desajuste objetivado y plural de un mundo a partes. Visca ha dicho, a ese propósito, que "*la apariencia fantasmal de lo real proviene de que, así como da vida a lo inanimado, otorga independencia a lo dependiente*". Es un rasgo que ya veremos.

Ese personaje y quienes se ligan con él traban conversaciones azarosas, esquizoides, tranquilamente delirantes, cuasi demenciales.

El autor coloca a uno (el "yo" narrativo) y a otros frente a misterios o ignorancias deliberados o pueriles, por los que se mundo de primera apariencia cotidiana se hace inaveriguable ("Yo sentía que toda mi vida era una cosa que los demás no comprenderían").

Porque quienes hablan de la gula, de la sensualidad, de la crasa grosería que suelen dominar en la superficie de ese mundo narrativo, parecen no haber advertido cómo se opera en él la dilución de lo material en lo inmaterial, como se da la flotación de lo real sobre un fondo de sustentación inescrutable (alegóricamente insinuado por *La casa inundada*).

En los relatos de Felisberto Hernández se bebe y se come en exceso ("yo me sentía separado de ellos y comía en forma canallesca, se lee en *El balcón*), pero nunca se dice muy concretamente qué se come ni qué se bebe. "El regusto de la vida material", de que habla Rama, se encuentra siempre, a primera vista. Pero apenas una vez, en todo ese largo y opíparo festín tenebroso que se da en *El balcón*, sabemos qué se come, por un resto de acelga que queda colgando de una de las comisuras de la boca del viejo. En cuanto a la bebida, suele decirse que es "oscura" (*El balcón*), "cara" (*Mur*), o a —lo más— que es "un buen vino" (*La casa inundada*) o un "vino de Francia" (*Las hortensias*). Otras veces, el narrador se limita a consignar que se ha emborrachado con "una bebida que tomaba por primera vez" (*La casa inundada*).

Puede añadirse que esa indeterminación consciente se corresponde a una condición de éxtasis simplote, de arrobamiento cándido o solapado frente a las cosas más elementales, actitud que trata acaso de conferirles una tercera dimensión que a menudo no tienen.

Y al mismo tiempo que lo material queda emplazado o puesto en entredicho o entre paréntesis por esa suerte de indefinición provocada, de tirón hacia el misterio o hacia la nada, se opera la extraña corporización de lo inmaterial. Al silencio, por ejemplo, le gusta escuchar la música y quedarse pensando lo que ha escuchado; cuando es de confianza, pasa entre los sonidos como un gato con su gran cola negra; el silencio enciende los sonidos como si fueran velas; el silencio levanta una pata, como un animal pesado; el silencio tiene tripas, vive entre olores de madera,

tiene profesores que lo dirigen, es comparable a un elefante dormido, forra a las personas, etc.

Los dos procedimientos que contribuyen a reforzar esa impresión de absurdo, son los enumerados por Visca y razonados por Rama: la cosificación de las personas y la personificación de las cosas (o animismo, como le llama Visca).

Ambos recursos pueden ejemplificarse hasta la saciedad.

La cosificación de las personas se da o mediante una simple metáfora que las envuelve y desencarna súbitamente ("al verla de atrás, con sus caderas cuadradas, las piernas torcidas y tan agachada, parecía una mesa que se hubiera puesto a caminar", "yo estaba inmóvil en mi cuerpo como si tuviera puesto un ropero", "yo estaba tan tranquilo como un vaso de agua encima de una mesa") o por el uso de verbos que cosifican la acción corporal, enajenándola del ser ("él fue descargando su cuerpo en un diván y yo en el otro") o por la descripción de actitudes que suponen una transferencia espacial de lo íntimo, de lo interior. Por esta última vía, Hernández consigue un efecto humorístico, a veces grueso, que nace de una sensación de chusco, desembarazado extrañamiento físico de sí mismo ("yo ya me sentía solo con mi cuerpo", "lo desnudé completamente y lo hice pasear descalzo por la habitación"). Finalmente, tal cosificación se opera por la desintegración a partes, que "otorga independencia a lo dependiente" (Visca) que hace de las partes del cuerpo "elementos, objetos autónomos" (Rama). Toda la obra de Felisberto Hernández está surcada por este proceso de dislocación física: "Mi cuerpo no sólo se había vuelto pesado sino que todas sus partes querían vivir una vida independiente", dice el narrador, convertido en caballo, en *La mujer parrecida a mí*. Hay cientos de ejemplos: "su cara había hecho una sonrisa", "puse los ojos en la ventanilla", "con los ojos sobre las cosas", "las manos llevaban hasta cerca de la nariz el café", "las manos querían probarse los guantes", "se le ocurrió llevar a pasear un rato las manos por el teclado", "la nariz le sobresalía de la cara como un deseo apasionado", "mi cabeza estaba a punto de comprender algo importante", "la cabeza se me entretenía en pensar cosas por su cuenta", "parecía que aquel dedo fuera a cantar", "permanecía con su cara flaca apretada entre las patillas", "mis ojos, como dos gusanos que se movieran por su cuenta", etc., etc.

Simétricamente, las cosas inanimadas adquieren movimiento y vida propios: "el piano era una buena persona", "había una familia de muebles rubios", "los focos tenían sombreritos blancos", las puertas "tenían poca madera y parecían damas escotadas o de talle muy bajo; las cortinas eran muy tenues y daban la impresión de que uno sorprendiera a las puertas en ropa interior"; "un árbol estaba parado en el cordón de la vereda"; los muebles tienen vientres, las jarras tienen caderas, las sillas enfundadas tienen polleras que el narrador niño levanta, con inepta y obscena ingenuidad, etc.

En un mundo cruzado por tales tramoyas, desquiciado por tales trucos, por tales perversiones del significado, la posibilidad consciente parece siempre una empresa a tentar deliberadamente, o una empresa a retrasar o postergar, o una empresa a detener al borde del instante en que aflore ("m di cuenta de que a pesar de mi excitación llevaba conmigo un envoltorio pesado de tristeza y que apenas me tranquilizara tendría la necesidad estúpida de desenvolverlo y revisarlo cuidadosamente"). Es un proceso que se cumple a sacudones, casi siempre interrumpido por el absurdo dominante. Allí, los más simples e instantáneos reflejos de acomodación física se dan en una suerte de *ralenti*, que los hacen parecer asumidos con una premeditación siniestra ("Creí que me quería decir un secreto y puse la cabeza de costado"; "yo fui a hablar y no encontraba la voz; tardé como si hubiera tenido que buscar el sonido en algún bolsillo"; "yo dejaba escapar la respiración como si fuera abriendo la puerta de un cuarto donde alguien duerme"; "su cuerpo se empezó a agitar por una risa que tardó en llegarle a la cara").

Tal es —podría detallarse mucho más— el repertorio, tal es la mecánica de ese mundo, en el que lo fantástico sobrenatural aparece muy pocas veces (el acomodador cuya frente segrega luz), pero en el que la desarticulación y el disparate, a menudo de cuño surrealista, están siempre presentes ("Yo miré la silla y no sé por qué pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella"; "sacó la punta de la cadena, donde tenía un pequeño reloj; aquello era tan desproporcionado como si hubiera atado un perrito con una cadena de aljibe"; "dejando quietos sus ojos extraviados, ella también miraba sus recuerdos").

En este terreno, están algunos de los mejores hallazgos de la inventiva de Felisberto Hernández; otros están en sus retratos esperpénticos. No tengo espacio

para reproducirlos, pero menciono simplemente sus gordas, el cuerpo de Margarita excediendo el bote "como un pie gordo de un zapato escotado"; el pelo y los párpados del ciego Clemente Colling; el retrato físico de la señora Muñeca en *El comedor oscuro*.

Claude - Edmonde Magny habló una vez, a propósito de Kafka, de la "escritura objetiva de lo absurdo". En Felisberto Hernández hay algo que podría llamarse escritura subjetiva de lo absurdo. La subjetivización está, las más de las veces, implícita. El narrador incluso la propone como si fuera un dato de hecho. Pero las recurrencias de ese mundo acreditan el predominio incontrastable de una conciencia singular que lo describe y lo dispone, presente y dueño del decreto de la existencia de las cosas.

En primer lugar, todos los hechos, todos los sentimientos, todas las sensaciones, todas las emociones, todas las pasiones existen a escala absolutamente singular de ese protagonista fuera de serie. Es lo que Zum Felde ha llamado "el clima de la refracción subjetiva, de lo ultrarreal (o intrarreal, mejor dicho)".

Ese personaje, por lo demás, trafica en el mundo que conviene a su particular incongruencia, hace por crearlo a la medida de ella.

Eso de que se beba y se coma hasta el exceso sin que se sepa al detalle (y con deleite epicureísta) qué se come ni qué se bebe, tan sólo significa que se quiere dar el exceso y no el regusto material de las cosas, el estado y no su causa. Porque es lo que mejor corresponde, lo que más dócilmente se aviene a ese orden de significaciones reales abolidas o degradadas, en que invariablemente se mueve Felisberto Hernández.

La imprecisa geografía urbana o suburbana (una ciudad, un río, calles, casas, esquinas, ¿cuáles?, no se dice), la vaguedad deliberada o indocta que desenchaja a las cosas o las exime de un sentido de referencias reales, de correlatos verosímiles, buscan crear un aura de disolución o decadencia, en que las cosas mismas se evaporen. Rama ha dicho que "la particular operación creadora de Hernández consistió en descubrir nuevos sistemas de relación entre las cosas reales, seres u objetos, sin alterar la esencia de cada uno de ellos, limitándose —y sin duda ya es mucho— a modificar el juego de relaciones que establece la trama de lo real", lo cual es discutible, pero, sobre todo, demasiado argüido, desde que —como sucede a menudo— el crítico endosa al creador un aparato de intenciones

(y no ya sólo de resultados) que seguramente no tuvo. Ricardo Latcham, por su parte, había advertido en Felisberto Hernández "*su extraña capacidad para descomponer la realidad y alterarla con procesos que conducen al sueño, a la pesadilla y al vértigo*", lo que supone una operación más elemental que aquélla que como intención (Rama) o como resultado (según yo creo) puede atribuírsele.

Las casas desconocidas ("*por qué yo necesitaba entrar en casas desconocidas*", "*me atraían los dramas en casas ajenas*", "*ni siquiera relaciones como para entrar en casas desconocidas*"), las casas descalabradas—inundadas o no—, las piezas de hotel, los túneles, los comedores oscuros, son fantasmas de escenarios para que discurran por ellos fantasmas de seres que se enreden con fantasmas de cosas y con fantasmas de significaciones ("*salí para comprar un libro a propósito para ser leído en una casa abandonada*"). En ese mundo delicuescente, disoluto, la perspicacia del conocimiento es como un muñón que se hunde sobre materias blanduzcas.

Y ese mundo es el que idealmente convenía a Felisberto Hernández ("*debía dar la impresión de llevar con descuido, algo propio, misterioso, elaborado en una vida desconocida*"); el que le convenía por sus dones y también por sus limitaciones.

En ese orbe, las percepciones del mundo exterior se dan como torpes o balbuceadas revelaciones de algo cuyo fondo conceptual el narrador no se atreve a indagar, y cuya existencia se postula por eso mismo—y de modo tácito— como incognoscible.

Lo cual, claro está, es capcioso. No creo que yo pudiera pensar en la obra de Felisberto Hernández si no existieran los adjetivos "capcioso", "taimado", "ladino", "cazurro" y aún "avieso". Sin embargo, son los que menos se han usado para definirlo o caracterizarlo, tal vez porque no se rinde un honor profundo y sentido a esa condición enigmática y perturbadora de humorista, de que genéricamente se le inviste.

Todo parece, en última esencia, estar ahí: en una inocencia ladina, taimada, en "*esa inextricable mezcla de inocencia y perversión oscura*", de que habla Rama, en un aire torpe para irse aproximando insidiosamente a las cosas y al misterio de un oscuro sinsentido que las torna estúpidas y desoladas: "*el misterio de la estupidez*", como el mismo Hernández escribe, un misterio que, como el que ofrece alguno de sus perso-

najes, esconde "*cierto matiz brutal, persistente, burlón*".

En ese mundo, muchos datos parecen niñerías ("*La madre no quería dejarla ir porque tenía hipo*"), inocentadas consentidas por el narrador sin mayor rigor crítico de la vida, supersticiones nunca verificadas o calibradas por la cordura (el hombre que daba absurdos banquetes porque su hija se había salvado de las aguas). En ese mundo, las apariciones sobrenaturales incurrían en tonterías comatosamente pueriles, como la de aquella mujer que se le aparece al acomodador y marcha con un pie sobre un colchón y otro sobre el piso. En ese mundo, lo fantástico (la luz que segregan los ojos del acomodador) puede darse en prosaico maridaje con las cosas más trivialmente naturales (cacharros atados con hilos, péndulos con cintas que los ligan a la pata de una cama, budineras con velas, etc.). En ese mundo, lo onírico puede ser inepto y caricatural (en *El caballo perdido*, al narrador que sueña las personas se le transforman en muebles que se mueven). En ese mundo, lo poético puede ser pueril ("*Me gustaría que hubiera playas de harina*"), lo sensorial puede ser caótico (los objetos que el narrador reconoce en el túnel de *Menos Julia*). En ese mundo, lo erótico puede ser tonto ("*pasó por mi cara toda la cola de su peinador perfumado*") o grotescamente desajustado (las polleras de las sillas, las mellizas que levantan el camisón a Hortensia) o simplemente glotón ("*yo recorría su cuerpo con mi luz como un bandido que le registrara con una linterna*") o desafortunadamente impotente ("*Es inútil que tenga la puerta entornada; yo veo por la rendija el espejo, y el espejo lo refleja a usted desnudito detrás de la puerta*").

Todo propone allí una sumersión en los sentidos, y de ahí que se hable de sensualidad; todo propone asimismo una suspensión de la cordura ("*Horacio recordó que había besado a María, por primera vez, en la copa de una higuera*"); todo postula un estado crepuscular, somnambúlico, de límite demencial: Zum Felde habla, a ese respecto, de "*los estados mórbidos de la vigilia*".

En ese mundo acecha toda suerte de exasperaciones sensoriales: la visual ("*mi lujuria de ver*" en *El acomodador*), la gustativa (en *El balcón*), la auditiva (en el horrible cuento *Muebles El Canario*, cabal ejemplo de las limitaciones de Hernández para el gusto, para la alegoría, para una forma directamente propuesta

de trascendencia, de humor deliberado en el plan mayor de la sátira, donde infaliblemente fracasa).

Pero ese mundo afloja, depona sus tensiones a la sorpresa de irlo poseyendo despaciosamente y volublemente. Y su morador se convierte así —en su mejor momento, en su versión preferible— en un viajero distraído que emprende un parsimonioso vagabundeo (versátil, a ratos irritante) entre las cosas. Es el ritmo de *Por los tiempos de Clemente Colling*, de *El caballo perdido*, de *La casa inundada*. “Yo estaba destinado a encontrarme solo con una parte de las personas —dice en este último relato— y además por poco tiempo y como si yo fuera un viajero distraído que tampoco supiera dónde iba”.

En ese discurrir más lento es capaz del asombro flamante, de la novelaría, de la novatada, de esa morosa inocencia que a veces nos exaspera (y tal exasperación es seguramente un efecto, y hasta un efecto literario).

Y decíamos que este mundo en disolución, en *sursis*, en suspensión de la cordura conviene al autor, incluso para camuflar sus limitaciones; porque a cuenta de las puerilidades intencionadas no pueden ponerse —en un examen riguroso— sus puerilidades auténticas (por ejemplo: en *Mur* el narrador cree que Darwin sostuvo que el hombre desciende del mono).

En realidad, Felisberto Hernández fue bastante sa-gaz para entreverar, disociar, disolver o disimular sus ingenuidades reales en una trama de ingenuidades deliberadas; él también —como el personaje de *El balcón*— “daba a los demás la impresión de buscar algo que ya estaba a punto de encontrar”, postulando la apariencia de que todo candor era un efecto.

Más que en ningún otro caso, tal vez sea la suya una literatura determinada por limitaciones de formación (las mismas que lo llevaron a firmar, con inobjetable veracidad íntima, un manifiesto de “Cuba libre y democrática”), sólo trascendidas por un aparato de fantasía que lo acercó al misterio y también lo sumió a veces en el devaneo, y por un libertinaje muy a menudo feliz en el manejo del idioma (porque también en ese descoyuntamiento sepultaba sus penurias para un español más rico, elaborado y complejo).

Flaubert dijo una vez que cuando los estados que describe carecen de espina dorsal, es cuando más sólida tiene que ser la espina dorsal del escritor. Felisberto Hernández pudo vivir al margen de ambas exigencias, con oscilante fortuna. Suele no haber en sus

relatos nada muy apreciable, más allá de la trama —divertida o mecanizada hacia lo monótono— de sus invenciones menores. Suele otras veces favorecerse con la adivinación o con el azar. Faltan en él una autoconciencia de la ambición y un sentido de las proporciones de la empresa literaria que acomete. “No puede organizar sus experiencias ni la comunicación de las mismas”, le reprochaba Rodríguez Monegal. No siempre es cierto. De algún modo oblicuo, “al sesgo”, como él decía, su universo se nos comunica muy a menudo, por debajo o al costado de los balbuceos que lo forman.

Ese mundo puede parecer pequeño, enrarecido, confinado, pero es un mundo original, que se asocia a un hombre en virtudes y defectos, un mundo que le pertenece, que le acompañará siempre.

Benedetti ha escrito que fue la de Felisberto Hernández “*un alma ingenua y decidida*”. Acaso la curiosa pareja de adjetivos esté dictada por la evidencia extralúcida de una delicada duplicidad de ánimo, que es la cifra personal e inconfundible de la obra de Felisberto Hernández, ese hombre enigmático, taxativamente de pocas palabras, ese astuto cándido y ese arribista de la perspicacia, ese inocente, ese perverso, ese viajero distraído, falsamente distraído.

Textos consultados: Mario Benedetti, *Literatura uruguayana siglo XX*, Mvdeo., 1963; González Vera, *Por los tiempos de Clemente Collins* (sic), Marcha, Nº 961, 29/V/59; Ricardo Latcham, *Los relatos de Felisberto Hernández*, en *Carnet Crítico*, Mvdeo., 1962; Angel Rama, *Burlón poeta de la materia*, Marcha, Nº 1190, 17/1/64; Emir Rodríguez Monegal, *Nadie encendía las lámparas*, Clinamen, año II, Nº 5, mayo - junio 1948 y *Narradores de esta América*, Montevideo, 1962; Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*, *La narrativa*, tomo II, México, 1959.

Silencio Antes de Tiempo

por Carlos Martínez Moreno

Recién venido de Europa, una de las últimas mañanas de este mes de enero, hablaba yo a un amigo, con todo entusiasmo, acerca de uno de los descubrimientos literarios más notables que me habían deparado el ocio, la navegación y el viaje. Alguien que apenas nos escuchaba con intermitencia, yendo y viniendo a través del diálogo y "por los alrededores de la cabeza de un hombre sentado", interrumpió con una frase desconcertante: "Quizá ustedes no saben que están hablando de un muerto". Esa mañana, en efecto, había llegado a Montevideo la noticia de la trágica muerte de Luis Martín-Santos. El 21 de ese mes se había matado en Vitoria, a los treinta y seis años, conduciendo su automóvil. Su padre, médico como él, había sufrido heridas gravísimas en el accidente. Un acerbo destino parecía concluir su obra con la muerte de Martín-Santos: unos meses antes, en la primavera de 1963, su mujer había sucumbido del mismo modo, dejándole tres hijos.

La novedad de esta muerte tan prematura y absurda no alteraba mi elogio. Pero ponía ante mí mismo una interrogante, porque la fe con que yo hablaba de *Tiempo de silencio* —la única novela conocida del autor— precisaba de la vida del novelista para seguirse cumpliendo, para realizarse por entero en su dimensión renovadora, que apuntaba con tal brío en las doscientas veintidós páginas de este libro inicial y estupendo.

Luis Martín-Santos nació en Larache (Marruecos) en 1924. En 1946 se licenció en Medicina "cum laude" y su irresistible vocación por lo humano lo llevó, naturalmente, a ejercer la psiquiatría, tras doctorarse en Madrid, en 1947. Realizó, antes de decidir la que sería en definitiva su especialidad, investigaciones quirúrgi-

cas en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas; y acaso los estudios sobre degeneraciones cancerígenas en los ratones, que ocupan al protagonista de *Tiempo de silencio*, tengan alguna reminiscencia de esa etapa de su vida, como indudablemente apela a su propia y reciente experiencia (reincidente, tal vez simultánea a los días de su escritura) la descripción de la celda en que el lamentable héroe es arrojado, a consecuencia de su estúpida desgracia por inocencia, que el libro relata cruelmente. Porque Luis Martín-Santos fue cuatro veces prisionero político del régimen franquista, y en puridad murió sin dejar de serlo. En 1957 es detenido por primera vez, y excarcelado sin lugar a proceso. En noviembre de 1958 se le incluye en la redada llamada de los intelectuales socialistas, es procesado y confinado cuatro meses en la prisión de Carabanchel. En mayo de 1959 vuelve a la misma prisión —siempre por causas políticas— y se pasa allí cuatro meses y medio, sacándosele cotidianamente bajo vigilancia policial, durante veinte días, para rendir oposiciones a la cátedra salmantina de Psiquiatría. A fines de setiembre se trueca su situación de prisionero por la de "residenciado", adjudicándosele para moverse la zona de San Sebastián. En agosto de 1962 vuelve a estar preso, esta vez sólo por algunos días. Entre tanto, escribe, trabaja, actúa: en 1955 había publicado un ensayo sobre *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental*; anunciaba otro sobre *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*; dirigía un sanatorio psiquiátrico, cuya jefatura había ganado por concurso; deja un copioso material literario inédito, entre el cual se menciona una ambiciosa novela inconclusa.

Esta es la ficha del hombre, un sujeto fuera de serie; sólo la ficha. *Tiempo de silencio* acompaña la imagen de esta presencia y este destino singulares. En un país en que cada escritor que se estime tiene a la espalda algún premio resonante, esta novela —la más importante de la actual promoción, y una de las mejores que se hayan publicado de autor español a partir de la caída de la República— no ganó ningún premio. Estaba obteniendo (seguirá obteniendo) el de la plebiscitación editorial. En Francia, las Editions du Seuil ya han lanzado con éxito *Les demeures du silence*, que asimismo leen en su idioma los lectores holandeses; están en curso de elaboración las versiones alemana, inglesa, norteamericana, sueca, danesa, italiana, portuguesa, etc. Lo que en otros casos es la obra de

un lanzamiento publicitario prestablecido (el Formentor, por ejemplo) aquí se estaba y se seguirá cumpliendo al margen de los honores tipificados y por la sola gracia del talento.

Los editores españoles de la novela, tras resañar su asunto, escriben al presentarla: "Lo más significativo del libro, no obstante, es su decidido y revolucionario empeño por alcanzar una renovación estilística a partir —ya que no en contra— del monocorde realismo de la novela española actual".

Es ya algo que lo digan quienes editan habitualmente a los mejores exponentes de esa novela realista (los Goytisolo, García Hortelano); pero más halagüeño es todavía que sea —como es— una resplandeciente verdad.

Las grandes derrotas, las que suponen una quiebra nacional expolian, hostigan, exacerbaban el talento hispánico: la pérdida de Cuba trajo a la generación del 98; la caída de la República, los primeros y odiados años de la pax romana de Francisco Franco han traído a la generación de narradores posiblemente más interesante que, como pléyade, haya tenido España en lo que va de este siglo. Luis Martín - Santos razonaba incidentalmente el por qué en una nota acerca del "Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea", celebrado en Madrid.

Decía, al comentarlo, que no era aquél un simposio que enfrentara a los escritores de occidente como bloque, en "su orgía de nihilismo ideológico y de refinamiento formal", con los escritores socialistas, "afectados por un conformismo radical". Allí la confrontación se producía, en cambio, "entre los mismos escritores occidentales, que han llevado a sus últimas consecuencias el efecto —sin duda fecundante, pero quizá a la larga desvitalizador— de la libertad intelectual y el grupo de los escritores españoles que, desde hace treinta años, carecen de esa misma libertad". "Carencia que —agregaba— cuando no llega a ser totalmente asfixiante, produce un cierto vigor, casi fisiológico, en la agresividad y en la protesta". La confrontación no había sido entre libres y dogmáticos, concluía, sino "entre libres y desesperados aspirantes a la libertad".

Esa saludable técnica del *primum vivere* está, sin embargo, cautamente asordada en la narrativa española contemporánea; hasta en ese sentido, el libro impar de Luis Martín - Santos es una demasia, una transgresión, un reto, el conato viril de una insolencia.

Porque para el escritor que vive y publica en España, y extrae de esos dos extremos el sentido de una resistencia civil estirada hasta el límite de lo tolerado, la censura es un cálculo previo, una operación preexistente de estima literaria. Y así entendida, genera inevitablemente la auto - censura. Lo peor de las torpes tijeras de los censores son las sutiles tijeras que se inflige a sí mismo el creador. Claro está, es mejor el logro transaccional, el esbozo inteligible de una crítica que la protesta de antemano imposible, redondamente acallada y esterilizada por la prohibición, condenada en definitiva al silencio.

Pero hay una manera de atravesar ese aro de fuego, aun chamuscándose, aun dejando allí los jirones. Luis Martín - Santos, a pesar de las ablaciones que su texto sufrió en manos de los censores, la había descubierto. Se cifra en la fantasía, en la inventiva, en el ingenio, en el insuprimible poder evocador de la palabra y la frase que no connotan directamente pero convocan el sentido más hondo de la materia a que aluden; se cifra en el talento verbal, materia prima del escritor, para decirlo en pocas palabras.

Y es eso lo que está en crisis —a veces hay que pensar que en crisis voluntaria, auto - impuesta por escarmiento de la retórica, penitencial y antiespañola— en la presente narrativa de España. Hay algo de mutilación consentida y buscada en esa literatura de hombres personalmente jocundos, verbosos y vitales, cuya sustancia es el tedio y cuyo resultado, irremediable a veces, es también el tedio. Desde un libro fundacional —especioso, ocioso, generoso tan sólo del papel en que está escrito— que ha tenido gran predicamento entre los escritores más jóvenes (me refiero a *El Jarama*, de Rafael Sánchez - Ferlosio) la narrativa española parece comprimida, más que por el naturalismo como estética, por el prosaísmo inducto, pero indeclinable e inlegible, de la naturalidad como meta. Sus cultores fían en que el sentido acusatorio de una novela (porque piensan que ha de tenerlo, aunque no sea de rigor) ha de surgir de sus entrelineas, del vaciado de su asunto, de la torva vacancia espiritual, de la estúpida dilapidación moral de sus personajes. Creen —o parecen creer— demasiado en las virtudes objetivas, meramente fotográficas de un diálogo que apenas si se mantiene un palmo por encima del sainete, cuando no cae en él. Hemingway y Pavese pueden ser citados como los equívocos maestros, pero el aséptico tratamiento exterior en que se decanta esa in-

fluencia (autos que toman gasolina, individuos que toman copas o se acuestan, con una indistinta falta de convicción, con una indiferente mecanicidad en el uso del tiempo disponible) la convierte tan sólo en un tic de contemporaneidad, en un aire de época ineludiblemente amanerado. Por astutos detalles, casi artesanales, en el manejo de esa materia y por el desmayado ritmo de la historia, el conjunto ha de ser ineficaz, y ese resultado ha de hacer —más o menos elípticamente— las veces de la rebeldía, de la desafección, de la disidencia. Ese es el propósito.

No hagamos, con todo, cargos apresurados. Este es el dividendo honesto de viabilidad atribuido a lo perdurable de una protesta, por creadores que no esquivan con el cuerpo y la voz el compromiso propio, que no escatiman la firma de manifiestos, los telegramas o las cartas a los ministros, el interrogatorio judicial y a menudo la cárcel. A alguno de ellos, estoy convencido, ese estilo seco, conciso, despojado, que se prohíbe la escritura de un solo período como si la persiguiese el estigma de la elocuencia, personalmente le conviene, concide con sus aptitudes o sirve para orillar las más íntimas carencias o flaquezas; me imagino que ése es el caso de García Hortelano. A otros, por el contrario, abiertamente los perjudica: el Luis Goytisolo inicial de *Las afueras* era, hasta en la intención de sus genericidades clasistas, mucho más rico y jugoso que el novelista de mayor pretensión pero de supresiones y concesiones a la moda de otros, que se advierte en *Las mismas palabras*. No creo, en general, que los españoles puedan ser a expensas de sofocar una abundancia que llevan en las entrañas desde que nacen; el sentido de la medida no es la virtud cardinal de su raza.

Luis Martín - Santos, solito, se sitúa en la vereda de enfrente de toda esa procesión de contenidos y auto - semi - silenciados. Para dar en cara a quienes crean que *escribir* es una mala palabra, escribe. Para afrontar a quienes imponen que éste sea, en España, "un tiempo de silencio" en que "todo consiste en estar callado", habla. A su riesgo, y también para la soledad de su triunfo.

Con *Tiempo de silencio* vuelve a darse en España una prosa membruda, musculosa, circulada, atlética que (en ese caso, para bien y para mal) no se leía allá desde los escritos de Gómez de la Serna. Porque si en la apariencia Luis Martín - Santos se refiere desafiadamente el alma mater del Pombo (en el aura

de otro café, el Gijón, anota "los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía a chorros en el urinario de los actores maricas", pp. 64/5) en lo profundo hay algo que los emparenta: la falta de taxativa cordura en los mejores momentos de imaginación de esa prosa; la atmósfera disoluta y esquizofrénica en que trabajan sobre una realidad sórdida para desfondarla y así satirizarla; el frecuente recurso al caos verbal (otros citan a este respecto a Joyce, que no era español) para dar un infaltable, último toque que el período correcto y circunspecto parecería haber estado regateándose; un humor conceptual y culterano, etcétera.

Y también los vincula una abusiva y efusiva facilidad, una constante "felicidad de narrar", aun en el extravío, aun en el exceso. Por la pendiente resbaladiza de esa facilidad, Luis Martín - Santos da el mal paso más español y notorio de este libro, el que lo lleva desde la divertida descripción del café de vociferantes y de esnobs hasta la escena, demasiado fácil, de ironía demasiado gruesa (con "sonrisas de merienda", habría que decir citándolo) que transcurre en el atélíer del pintor informalista.

Esa prosa distendida, torrencial, a veces paladinamente feroz, soporta bien el efecto paródico (predilecto de Luis Martín - Santos) que genera la aleación de los populismos más descarados, más desfachatados con las palabras más presuntuosas y esotéricas del argot médico, traído imponderablemente a cuenta de la tecnificación de nuestros modos actuales de vida, y aun en boca de los mediocres que hacen número en el campo de la ciencia (el protagonista de *Tiempo de silencio* no es, en resumidas cuentas, más que un mediocre a quien le ocurren cosas exorbitantes, luego de las cuales —en la última página del libro— parte a cero). Es imposible citar todos los pasajes en que esa junción produce el efecto desopilante —explosivo, cómico hasta la risa— de un esperpento vital, de una caricatura de la fatuidad y de la plebeyez, en rasgos entremezclados. Recuerdo al pasar el fragmento (pág. 94) en que se cotejan las condiciones que los arquitectos sanitarios prefieren para los modernos quirófanos y las que el médico del libro afrontaba, en una destartada chabola (en el miserable tugurio de un "cantegril" madrileño) para asistir a una mujer abortada, que se le moría de hemorragia. No siempre la materia de esa aproximación es tan golpeante, pero

casi siempre se levanta hacia un efecto de arrebató flanqueado por la burla, que es la mejor zona del ingenio de Luis Martín - Santos.

Estoy diciendo así, casi literalmente, que *Tiempo de silencio* entronca con esa lujosa tradición de lo raído, que es en España la tradición de la picaresca. Por los mismos modos de la picaresca, püestos al día en 1962, llega a evocar el autor "la esencia de un país que no es Europa" (p. 58). Dispone de algó que los clásicos también tenían: el humor de la verba. Sería interminable dar ejemplos felices espigándolos de estas doscientas veintidós páginas henchidas, atiborradas de frases sorprendentes, descerrajadas, disparadas a propósito de cualquier cosa; la lectura directa proporciona un placer infinitamente mayor que cualquier tentativa antológica, que inevitablemente aísla el bocado de su salsa, el gusto de su condumio. Hay, por lo demás, páginas enteras que son literariamente memorables: la reflexión sobre las ciudades actuales, la descripción de la vida y la pensión de la viuda militar del "héroe de buen ver", el coloquio de las tres mujeres con el médico, en el comedor de la pensión, el panorama onírico y roto de la chabola, al acercarse a ella el médico y su ayudante en ratones, los regocijantes monólogos en caló del trucu-lento Cartucho, *deus ex machina* inefable de la novela, etc., etc.

Es posible darse aquí y allá, episódicamente, a la caza de filiaciones; mejor es demostrar que ellas re-vierten el grado posible de parentesco al viejo tronco común. Así, hay giros deliberadamente artificiosos ("el charco de sangre sobre el que su todavía - no - cadáver flotaba", "la no - madre - no - doncella") que suscitan el recuerdo de Macedonio Fernández. Pero Martín - Santos no conocía, seguramente, a Macedonio. La similitud sólo abona lo que ambos han debido a Gracián o a Quevedo.

El escrutinio de los procedimientos del humor puede tornarse fastidioso en sus larguezas. Hay, en cambio, algunos rasgos generales que no pueden ser omitidos.

El más saliente de ellos es el que convierte a toda la peripecia —truculenta, dramática, nostálgica, sanguinosa, azarosa, lamentable— en una simple alusión. Por más atroz que sea el relato —y Luis Martín - Santos suele ensañarse— asistimos a sus alternativas con un ánimo semejante al del "distanciamiento" que postulaba Bertolt Brecht. La misma relación de hechos, con sus dos muertes cuya distinta estupidez e igual

gratuidad se compensan simétricamente en el destino de un hombre, apenas se recata de decirnos que su materia —rigurosamente posible— es un tropo, una irrisión siniestra y artística de la vida, como en los disparates de Goya. El único agonista y la única historia real se refieren, como en el caso de Goya, a toda España, a España en "los años difíciles de la desmoralización total" (p. 17). La censura pudo cortar un fragmento (supongo, por mi cuenta, que ubicado a página 135 del libro) pero no podía impedir la inferencia que se alza de toda esa fantasmagoría satírica que hace la novela, que la anima, que la distorsiona, que la torna permanentemente tragicómica, permanentemente acusatoria de lo que dice y apunta, infalible en su hermosa condición de libelo.

Hay libros en que lo envolvente de una previa escenificación paródica somete por entero a la historia que se narra, esclaviza o volatiliza la anécdota, y consigue así un efecto grueso y caricatural, en que está su fuerza: pienso, por ejemplo, en *El sueño de los héroes*, excelente pintura del compadre orillero de Buenos Aires, con la que Bioy Casares no obtuvo el éxito que su acierto merecía, el fácil éxito a primera vista. Pero en *Tiempo de silencio* todo eso aparece impostado de otro modo, comprimido por dificultades ambientales más espesas y tajantes, menos insidiosas, más brutales que la simple indiferencia. Al contar su historia como la contó —con tanta verba, con una persuasión tan comunicativa y, a la vez, con un aire tan deliberadamente arrollador y, por eso mismo, tan distante— Luis Martín - Santos ha dejado, en el repertorio de la novela española de hoy, el proceso vertical de una corrupción, como ningún otro (por menos ingenioso, seguramente) hasta ahora lo había conseguido. Mario Benedetti ha dicho ("La Mañana", 9/II/964) que "seguramente no existe hoy otro novelista español que pueda exhibir páginas tan bien escritas, tan poderosas de lenguaje, tan ricas de imaginación verbal, tan estallantes de hallazgos y de humor, tan agudas en la introspección de sus personajes, como las incluidas en los pasajes más brillantes de *Tiempo de silencio*".

E imposible no suscribir enteramente este juicio, no compartir el mismo rotundo entusiasmo que lo ha dictado. Luis Martín - Santos era, a los treinta y seis años, el primer novelista de España. Esperemos conocer un día sus materiales aún inéditos. Pero, entre

tanto, ¿por qué tenerle miedo al acto de escribir con todas las potencias desplegadas? Esa es la pregunta que su temprana muerte deja planteada a todos sus coetáneos, y no sólo a sus compañeros de promoción española.