

The book cover features a dark, abstract background with swirling, textured patterns in shades of grey and black. Three pieces of torn paper are layered over the background: a salmon-colored piece at the top, a yellow piece in the middle, and a red piece at the bottom left. The text is printed on these paper pieces.

WASHINGTON LOCKHART

FELISBERTO HERNANDEZ
una biografía literaria

arca

WASHINGTON
LOCKHART

Felisberto Hernández
una biografía literaria

ARCA

© Copyright by ARCA Editorial S.R.L.
Andes 1118, Tel. 90.03.18, Montevideo
Hecho el depósito que marca la ley
Printed in Uruguay · Hecho en Uruguay

I - LOS PRIMEROS AÑOS. SU EPOCA

No fue poco, por cierto, el tiempo que transcurrió hasta darnos cuenta de que Felisberto Hernández era Felisberto Hernández. Tan exclusivo parecía ser, tan atenido a sí mismo, que no resultó fácil reconocer la índole de un mundo literario afincado tan íntimamente en su peculiaridad. Su muerte, como suele suceder, aclaró bastante las cosas. Y más por el modo con que se manifestó, a punto que llegó a parecernos una ocurrencia de alguno de sus cuentos. El ataúd, en efecto, no pasaba por la puerta de la humilde pensión en que vivía, y debió ser prácticamente arrojado por la ventana, para ser recogido por quienes esperaban en la acera. Después, en el cementerio, no cabía en la fosa que se le había preparado. En aquella tarde calcinante de verano, el sepulturero debió afanarse largo rato para agrandarla, mientras el sudor caía de su frente sobre el cajón como si fuera agua bendita.

Penoso, como el de todo destino no cumplido, fue de ese modo su pasaje de la vida a la muerte, como si ese hecho inesperado viniera a violar una realidad que aún no se hubiera consumado. Roberto Ibáñez dijo entonces, al despedirlo, que Felisberto sería reconocido a los veinte años de su muerte. Murió en 1964. Su fama se adelantó así a las previsiones, pues lo que fuera entonces reconocimiento de unos pocos, entre la descalificación y la indiferencia de tantos, hoy ha adquirido alcance excepcional.

¿Por qué tal postergación? ¿Por qué su obra no fue reconocida durante tanto tiempo? ¿Por qué lo es hoy, y qué valores así lo justifican? ¿Cuál fue realmente la importancia de su literatura?

Pocos casos podrían encontrarse en los que vida y obra formen unidad tan idisoluble, a tal extremo que puede afirmarse que no nos daremos cuenta cabalmente de lo que escribió si ignoramos como debió sobrellevar su vida, y reciprocamente, que su vida no sería comprensible sin el conocimiento de su obra. De ahí que esos dos temas se nos habrán de confundir muchas veces uno en otro sin que nos demos cuenta. Y es que Felisberto está presente con todo lo que es, no sólo en su modo de escribir, sino también en cada uno de los personajes de sus cuentos. Creador y criaturas se iluminan mutuamente, a las voces intercambiando asimismo sus aspectos sombríos, que ésa es otra manera de echar luz. Su obra entera, de ese modo, tiene indudable valor autobiográfico.

Tal compenetración de vida y obra proviene en primer lugar de una de las características más notables de FH: su tendencia constante al autoexamen, su manera de ver y de vivir las cosas viéndose y viviéndose a la vez en ellas y con ellas, de modo tal que, cuando escribe, se siente muchas veces obligado a escribir al mismo tiempo sobre cómo nace y se forma su manera de escribir. Su autoobservación es siempre empecinada, incluyendo a menudo sus recuerdos, implícitos o expresos. De ese modo pretende, no sólo salvar de la alienación y de la falsedad su yo presunto, sino en especial al niño que fue y que le enseñó para siempre la manera de ver las cosas con espontaneidad, pureza y natural poesía. Tiene clara conciencia de esa deuda, y más de una vez lo dijo expresamente: "porque yo creo que en mí algo quedó niño, es que busco con una sencillez especial; por eso encontré esa onda de lo desconocido que me interesa".

No dejó empero de poner en cuarentena, conviene aclarar, esa afluencia espontaneidad y su manera posterior de restaurarla. Las cuestionó sin tregua, en esfuerzo que él mismo llegó a sentir como su máxima originalidad. Se esforzaba así por no esforzarse, por recuperar aquel "estado tan sin tensión del espíritu y del pensamiento". Tal era su "deseo sencillo", a la vez tan intrincado, a fin de alcanzar un "sentimiento de alegría tranquila y lenta, que quería ir a encontrarse con cosas inesperadas y que al mismo tiempo las esperaba", tal como le ocurre comúnmente al niño.

Feliciano Felisberto Hernández nació el 20 de octubre de 1902, en Atahualpa, barrio suburbano de Montevideo. Pertencía a una familia modesta pero regularmente constituida. Su padre, español de las islas Canarias, plomero y luego constructor, fue un hombre sencillo que hizo de su hogar un ambiente propicio y alegre, donde, aun en periodos de penurias económicas, no se dejaba de practicar el baile y el canto flamencos, que él mismo acompañaba con su mandolina.

Felisberto fue criado por su madre con absorbente amor y cuidados muy estrictos. La abuela, más autoritaria, tenía la costumbre de castigarlo, lo que solía hacer despertándolo a la mañana siguiente de cometida alguna travesura con un látigo que le era inseparable. Felisberto sólo pudo librarse una vez en que la vio acercarse; arrojó entonces de golpe las cobijas, exclamando: "Jesús, María y José, sálvenme...", lo que provocó la sorpresa y la retirada de la abuela.

En ese ambiente, sobreprotegido por la madre, de quien nunca pudo separarse definitivamente, y reprimido por la abuela, por quien no dejó no obstante de sentir un especial apego, tuvo origen aquella peculiar timidez que le volvía difícil relacionarse con el prójimo, rasgo que no le impedía, establecido el contacto, dar rienda suelta a una cordialidad que cultivaba como un artificio indispensable. El minucioso autorretrato con que se describe en "La envenenada" revela los trabajosos procesos mentales a que lo obligaban tales fingimientos, de los que tenía clara y torturada conciencia. Otros momentos de su infancia le dieron motivo a varios relatos que comentaremos oportunamente.

Como el personaje dostoiévskiano de "El subsuelo", Felisberto sintió siempre la punzante sensación de que él era uno y "los demás eran todos". Para "los demás", dice ya en sus primeros escritos, ideas, sentimientos, cosas y personas estaban como asociados entre sí y tenían siempre listo un "propósito", un destino y un "extraordinario comentario". Al menor descuido, Felisberto llegaba a compartir esa manera de sentir, pero en él, muchas veces, el "comentario" se retrasaba, y en consecuencia demoraba, por ejemplo, en reír o en llorar. Y en otras ocasiones ocurría más: sentía

de qué modo esas cosas, sentimientos, ideas y personas, no tenían nada que ver unas con otras, y que sobre ellas "había un destino concreto. Este destino no era cruel, ni benévolo; no tenía propósito. Había en todo una emoción quieta, y las cosas humanas que eran movidas, eran un poco más objetos que humanas", de modo que aunque las cosas "no tuvieran que ver unas con otras en el pensamiento asociativo, tenían que ver en la sensación disociativa, dislocada y absurda". Y agrega: "no me sugerían comentario; yo tenía una actitud de contemplación y de emoción quieta ante el matiz que ofrecía la posición de todo eso". Páginas después reitera esta experiencia fundamental: "yo las sentía todas juntas como un acorde (...), yo no sentía comentario, y el destino de los demás, con sus comentarios y sentimientos, era una cosa más para mi destino especial: todas las cosas me venían simultáneamente a los sentidos, y éstos formaban entre ellos un ritmo; este ritmo me daba la sensación del destino, y yo seguía quieto, y sin el comentario de lo físico y de lo humano". Reveladora descripción, que incluye notas eminentes de la manera de sentir de Felisberto: la disociación, la dosificación, el "acorde" de carácter musical, su actitud de emoción "quieta", de contemplación, todo lo que constituía su estilo poético y, por otra parte, su decantado egocentrismo, la visible "frialidad" con que reducía todo a notas de aquel "acorde". Pero dejemos por ahora un tema que habremos de tratar más adelante con la detención que se merece.

Digamos solamente ahora que en tales actitudes se fue incubando su sentido de la autovigilancia y la penetrante agudeza de su introspección, nacidas de sus forzosas reclusiones en aquel observatorio autoprotegido en que debía guarecerse, así como la capacidad consiguiente de apreciar en cuanto lo rodeaba los rasgos y relaciones que descubría desde su apartamento. Ver a través de espejos, digámoslo de paso, será una de las preferencias nacidas de tal disposición.

Su visión no será por consiguiente una elaboración de los sentidos, sino, al contrario, una supeditación de lo percibido a su capacidad de reconstruir, desde un yo cautamente desligado, una realidad exterior, en donde cada cosa, milagrosamente, adquirirá

relieve poético y representación de zonas secretas e indecibles, inalcanzables para una mera apreciación sensorial.

Tuvo Felisberto dos hermanas y un hermano. Cuando tenía cuatro años, la familia se mudó al barrio del Cerro, a la casa de sus abuelos paternos situada a pocos kilómetros de Montevideo. Concorre a la escuela. Sigue soportando los reiterados desmanes de la abuela. Vuelven a mudarse, ahora a la calle Suárez, cerca del tradicional Prado de Montevideo. Se manifestaba ya, según él confesará después, su inseguridad en el trato con la gente, y su necesidad consiguiente de sobreactuar su presencia. Su ciclotimia era ya notoria, alternándose momentos de retracción y hasta hurañez, con otros, más duraderos, en los que prodigaba su temperamento alegre y seductor. Una sonrisa casi constante era su máscara y su modo de acortar distancias. El mundo de los otros, y los otros de ese mundo, se le aparecían ya demasiado insertos en sus corduras y seguridades. Nacía así de él, y contra ellos, al confrontarlos con lo que sentía en sí mismo, un cuestionamiento radical.

En la calle Suárez, calle de quintas y residencias ostentosas, conoce Felisberto el mundo aburguesado de una clase media enquistada en sus costumbres plácidas y restrictivas, enemiga acérrima, celosías por medio, de toda excentricidad. Una experiencia reveladora vive al oír tocar el piano a un pariente suyo ciego, "El nene". Sintió por primera vez "lo serio de la música". Un mundo válido de por sí surge ante él con evidencia deslumbrante. Empieza desde entonces su carrera de pianista. Toma lecciones a los once años con Celina Moulió, de lo cual dejará un relato de notable sugerencia en "El caballo perdido". Poco después ingresa a una escuela de 3er. grado, en donde tuvo como maestro al escritor José P. Bellán, que tanta influencia, como guía y mentor, tendrá en su vida, y que tan tempranamente justipreció las cualidades excepcionales de Felisberto, cualidades que no incluían por cierto la aritmética, como él mismo relata al describir la pena que sufriera su profesora, "pobre, cuando antes del examen me preguntó: ¿cuántos gramos tiene un kilo?, y yo, con mucha mala suerte, elegí para contestarle el número seis".

Durante la primera guerra mundial, a los catorce años, debió ya salir a ganar algunos pesos acompañando con el piano el cine mudo. Se incorpora después a la institución "Vanguardias de la Patria", análoga a las de boy scouts, con la cual visita Chile. Y tenía dieciséis años cuando, viviendo ya en una calle más céntrica, abre el Conservatorio Hernández". Con esforzada disciplina, en esos años dedicaba ocho largas horas diarias a la práctica del piano. Por 1919 visita a unas tías abuelas en la ciudad de Maldonado. Allí conoce a Venus González Olasa, joven maestro escolar que será su empresario y acompañante años después. Y conoce también a María Isabel Guerra, maestra de espíritu cultivado, algo mayor que él, con quien entabla un noviazgo que durará muchos años, y a quien aludirá en su primer trabajo como una de las "casualidades maravillosas de la naturaleza". Discípula suya de piano, la familia de María Isabel rechazaba a Felisberto, cuya conducta juzgaban descentrada y poco seria.

Y ocurre en 1920 un encuentro que tendrá decisiva influencia en la actitud de Felisberto: inicia estudios de composición y armonía musical con el organista francés, ciego como "El nono", Clemente Colling, "haciendo recuerdos" entonces que recogerá en un libro que significará el comienzo de su lento camino hacia la fama.

"La primera lección de armonía fue corta; pero para mí -relata FH- locamente interesante. El daba la clase de armonía, tocaba una pieza de piano y hacía un cuento (...) Tocaba todas las partes como si mostrara una casa para alquilar: aquí el comedor, la cocina (...) A mí me intrigaba mucho y pensaba que nunca podría saber cómo era aquello tan extraño de su persona". Recibe entonces una perdurable impresión de lo que es una conciencia estética en plena gestación. Aloja a Colling en su casa; luego, por intervención de su familia, lo traslada a un conventillo, en donde morirá en 1926, estando ausente Felisberto. Quedará vivo sin embargo en su recuerdo, con la incitante sugestión de un "misterio" personal que tuvo durante algún tiempo al alcance de su mano y de su sensibilidad.

Vivieron luego años de serios quebrantos económicos. La

familia debió vivir en una minúscula casita que levantara el padre con su esfuerzo. Felisberto dio algunos conciertos, siguió acompañando al cine mudo, dio clases a domicilio. Tenía ya veinte años cuando, en 1922, es presentado por Bellán al maestro de filosofía Carlos Vaz Ferreira, en cuyas veladas musicales dio muestras de sus condiciones de personalísimo concertista, como lo era ya por ese entonces. La influencia de Vaz Ferreira fue importante. Por él conoció las filosofías de Bergson y de James. Y aunque sin la cultura filosófica que hubiera sido menester, pudo así confrontar sus inquietudes con la razón dúctil y vital del filósofo uruguayo, así como con las concepciones bergsonianas, en especial con el reconocimiento de la intuición como una modalidad auténtica del conocimiento.

Tales ideas se habrían de reacomodar en el espíritu asistemático de FH; pero la "lógica viva" del maestro, sobre todo, y su manera respetuosa y responsable de enfrentar la realidad al margen de teorías y prejuicios, dejaron en él una impronta duradera, proporcionándole la tranquilidad extra de saber que, aún en zonas no cultivadas especialmente por él, podía contar con el respaldo de filósofos reconocidos. El hábito introspectivo, la presencia suscitante de lo irracional, adquirieron entonces una mayor relevancia. Y pudo al mismo tiempo adquirir confianza en que sus juegos y rarezas de "descentrado", tenían también sus razones, con las cuales cuestionar y desvirtuar las razones esclerosadas de los hombres "cuerdos".

Fue así que se sintió dispuesto a volcar su sentido de las cosas en una obra propia. El "quiero ser escritor" que había expresado ya en más de una ocasión con rara insistencia, empezó a convertirse en realidad. En 1925 contrajo enlace con María Isabel Guerra, yendo a vivir al Prado, cerca de la casaquinta de Vaz Ferreira. Se vinculó también amistosamente entonces con la destacada escritora Esther de Cáceres, quien llegó a reconocer la vida de Felisberto como una presencia de "lo real y lo fantástico, la vida y el sueño, lo poético y lo biográfico trascendiendo prodigiosamente". Las lecturas y comentarios que hacía Vaz Ferreira de Poe, Tolstoy, Proust, hallaron en Felisberto un atento y atinado oyente, que

extraña de esa experiencia aquello que se amoldaba mejor a sus tendencias.

Desde 1904, fecha de la última revolución armada, Uruguay vivía una paz que parecía interminable. Una muy abundante y laboriosa inmigración, casi la mitad del país, se mostraba dispuesta, haciendo méritos y pesos, a levantar cabeza buenamente. El auge de una agropecuaria modernizada, la creación de frigoríficos e indirectamente los efectos favorables de la primer guerra mundial, propiciaron una relativa prosperidad de la que participaba una creciente clase media. Y se tuvo otra fortuna: una muy relativa prosperidad, en la cual fue factor importante la influencia de una profusa inmigración, de italianos en especial, creando así un ambiente de confianza casi general.

Culturalmente, quedaron en evidencia las ventajas y desventajas de esa situación. En el año cumbre de 1910, un núcleo de creadores originales, Rodó, Vaz Ferreira y Figari muy en especial, habían publicado sus más notables obras, culminando así el breve pero exultante período del 1900, cuando la "intelligentsia" doctoral por un lado y una voluble pléyade de bohemios y avancistas por el otro, hicieron sentir su tónica respectiva con no poca audacia y espectacularidad. Pero ese tono y ese rigor, restringido a unos pocos, no podía durar mucho. Y es que no se contaba con un eco suficiente. Si bien el analfabetismo era ya muy reducido, la enseñanza secundaria recién habría de ir desarrollándose gradualmente a partir de 1912, año en que se crearon liceos en todo el país, y Vaz Ferreira pudo así decir en esos años que publicar un libro era lo mismo que arrojarlo a un pozo.

Sosegados los arrestos mosqueteriles fin de siglo y las reclusiones desdeñosas en altivas torres de marfil, el conformismo predominante convertía todo intento en una aventura sin destino. Hijos en su mayor parte de los inmigrantes que vinieran a procurarse un porvenir, y que, medido con la modesta cortedad de sus aspiraciones, lo consiguieran en buena parte, los jóvenes de entonces no pinchaban ni cortaban ante el sofocante predominio de una sociedad que se atenía a un estatuto sin pena ni gloria pero reconfortante para vivirlo en casa entre siesta y siesta, mientras en los multi-

plicados conventillos del centro y en arrabales que vegetaban oscuramente, amplios sectores de la sociedad sólo atinaban a tentar suerte a bajo costo jugando a la quiniela clandestina.

En tal situación, la narrativa, muy magra y despersonalizada, apenas si alentaba a la zaga de sus representantes primeros, Horacio Quiroga, retirado en las selvas misioneras y, algo anterior, el novelista Eduardo Acevedo Díaz, exiliado a la sazón en la Argentina. Todos, los escasos todos de entonces, se atenían a un realismo intrascendente y a preceptos, o más bien costumbres, estrictamente convencionales.

Resulta pertinente señalar además que esa pasividad determinó una total desatención literaria a la vida de la capital. Se alegaba que en Montevideo no pasaba nada, vacuidad que, por eso mismo, hubiera podido llegar a ser un tema altamente aprovechable. Se vivía como en un remoto confín del mundo, adornado con visibles constancias de "progreso", más o menos halagüeñas: teléfonos, autos, tranvías eléctricos, una legislación avanzada y, como providencial condimento, eufóricas comparsas de lubolos, una Semana Santa convertida en Semana de Turismo, y tres campeonatos mundiales de fútbol en 1924, 1928 y 1930, lo que indujo a sustituir a los presuntuosos rótulos de "Atenas del Plata" y "Suiza de América" por el de "Campeones de América y del Mundo". El país, así engreído, iba en coche a ningún lado.

En cuanto a la influencia de Europa, poco pudo significar, por 1920, la desvaída resonancia que, nacida en las desenfadadas posturas de postguerra, afloró en unos pocos enterados, en atención a "ismos" que llegaban al Uruguay a título de anecdotario pintoresco. Fáciles víctimas les resultaban a los avisados de entonces, tanto los desplantes de los decadentes novecentistas, como el aún vigente racionalismo de estirpe spenceriana. Como antes los modernistas, se siguió así, bajo otros rótulos, reverenciando lo "nuevo" en tanto tal, sumisos a innovaciones que, como siempre, les venían ya servidas. No se disimulaba siquiera el vacío espiritual reinante, así como la falta de orientaciones que pudieran contribuir a subsanarlo. Freud vino bien entonces para simular descubrimientos por el lado de abajo, obstruido el de arriba, como

en parte lo estaba, por idealismos inconducentes, conciliados, previo rebaje, con la inanidad imperante. Ya por 1920, contra aquellas normas de seriedad y de orden que subterfugaban todo, un Alfredo Mario Ferreiro y algunos otros desprejuiciados intentaron versos y prosas de inesperado desparpajo, tal "El hombre que se tragó un autobús", de 1927. Pero el crítico Zum Felde se apresuró a alertar por entonces contra las importaciones de lujo, o no depuradas, y contra las "marionetas literarias", proponiendo un "retorno a la realidad vital". El tema del "arraigo" empezó a tratarse entonces sin la amplitud de criterio que requiere. Algunos creyeron en efecto obtenerlo magnificando cosas "nuestras", creando "gauchos cósmicos" o "nativismos" idealizadores, yendo así a parar tal "arraigo" a una evasión por todo lo alto. Aún en 1928, Orestes Baroffio, al pedir atención al vivir de la ciudad, a sus bullicios y silencios, a sus alegrías y a sus penas, no pudo dejar de recomendar como tema "el noble espíritu montevideano" ..., prevención contra ese espíritu "populachero" que, en la prensa cotidiana de entonces, rescataba con más certera visión "El Hachero", escribiendo crónicas de sabroso registro. Los prosistas de esos años, Javier de Viana, Amorim, Silva Valdés, Reyles, Ballesteros, Morosoli, Espínola, no encontraban otro tema que el campo. Unicas excepciones fueron Acevedo Díaz en su crepuscular "Brenda", y justamente Bellán, con algunos cuentos y en especial con "Doña Ramona", en donde personajes sumergidos en sus conflictos cuestionaban prejuicios, convencionalismos e hipocresías de una ciudad hostil.

Pero fue con Onetti que se empezó a novelar ya más íntimamente la ciudad. Era como si se descubriera al fin la sociedad urbana, su indolencia ética, sus proyectos mediocres, su descolorido hedonismo, la pequeña angustia y el caos infame en que casi todos se empozaban, sin siquiera estremecerse, adormecidos en muchos casos por una felicidad de poca monta, con la desgracia apareciendo siempre como de sorpresa. Dicho con palabras de Onetti, crecía en ese dominio de lo que Cortázar llama la "Gran Costumbre", "el indiferente moral, el hombre sin interés ni fe por su destino". Dos de las apelaciones más frecuentes entonces era un

anulatorio "no te metás" y un preocupante "¿estás loco?" con las que se embarazaban todas las iniciativas o veleidades heterodoxas. Los que hacían algo eran siempre "los otros". Lo que convenía era "sentar cabeza", mandamiento número uno del anodino conformismo imperante. Se leía poco, de preferencia Eugenia Marlitt y Carolina Invernizzi, autoras de ingenuas y truculentas novelas por entregas, que matizaban aquella monotonía nihilista con escándalos prestados.

No podía esperarse, en suma, una "generación", sino un resultado poco glorioso de condicionantes externos, por los que se emparejaban sin residuo las actitudes más visibles. Con Macedonio, Borges y Onetti, es así Felisberto uno de los poquísimos en rehusar la literatura extrovertida hacia lo "real" y lo "social" que imperaba en los años 30. Al fin había alguien, además, que se ponía al acecho de lo que pasaba en él mismo. Pero en FH resulta imposible deslindar "influencias"; como dijera Rulfo no hace mucho, "no tiene nada que ver con nadie, a veces creo que ni con él mismo".

Como en Onetti, lo que pasaba afuera no tenía para FH mayor gravitación; lo importante había que interpelarlo "al sesgo". Espínola y Amorim lo habían encarado de frente, con naturalismo de buena ley; FH buscará en cambio el revés de las cosas, y no en los grandes hechos, en los que hacen historia, sino en las peripecias más vulgares. Debía partir de un relegamiento social insidioso ante prejuicios estabilizados en inabordables trincheras. Sus largos años de estudiar piano le permitieron descubrir, al volverse hacia la sociedad, la minoría irredenta a que pertenecía. En su dramática, aunque mesurada página sobre "el dinero" que Reina Reyes incluyera en su "Homenaje Actual del Pensamiento Pedagógico" (Montevideo, 1958), describe ese relegamiento del artista, a quien la sociedad gusta a veces "mostrar", pero no "mantener". Padeció entonces la opresión de las "almas gordas", y muchas veces, para ponerse a tono, debió resolverse a comer en forma "canallesca", hasta "agarrarse la barriga" ("El Balcón"). Debe vivir en un limbo ominoso entre el arte y el comedor de hoteles provincianos, o en el palco de algún café, separado de los parroquianos

por nubes de humo físicas y espirituales. En un país con predominio de la actividad terciaria, debe, como "El Acomodador", subsistir a partir de lo superfluo, de propinas, becas o contratos pordioseros. Había pasado ya la época de las torres de marfil, sombreros aludos, moñas Lavallière, y ostentosos desterrados; debía arriarse ahora a gremiales artísticas vergonzantes para ofrecer su arte musical a un peso la hora pagado por alguna señora maniática. No es ni siquiera un "maldito", sino un no integrado, un "pobre pianista". Mirar alrededor, entonces, consiste para él en mirar el envés de esos alrededores. Y es que el "misterio" existe, a pesar de los "cuerdos". Vive entonces atento a lo que resulta en él de ese vivir con y contra los otros. Será un "outsider chaplinesco". Se endosará su hábito de chistes e ironías. Y escribirá, esa solución para uso interno a la que se aferra con decisión indeclinable.

II - SUS PRIMERAS OBRAS

Aquel minúsculo librito de unos diez centímetros de alto que llevaba en un bolsillo del chaleco, para darlo a sus amigos por 1925, no podía ser en su momento sino una nota disonante, la pintoresca ocurrencia de un pianista excéntrico, un chiste más de aquellos que el ya destacado concertista prodigaba entre quienes lo rodeaban. Hoy, en formato 16, su contenido cabe holgadamente en ocho páginas, de las cuáles la mitad corresponden al "Prólogo", y el resto a "Cosas para leer en el tranvía", un brevísimo "Diario" y un escueto "Prólogo de un libro que nunca pude empezar". Todo compuesto de frases breves, de construcción simple y a veces trabajosa, sin otro alarde que el decir apurada y buenamente un montoncito de verdades con las que armar un escándalo de tiro corto. Su título, "Fulano de Tal", recubría todo bajo un prudente anonimato.

La primera frase es reveladora: "Conocí a un hombre, una vez, que era consagrado como loco y que me parecía inteligente". Ese "loco consagrado", en quien se reconoce sin duda al propio Felisberto, tenía un "laberinto" en su mesa de trabajo. El autor lo defiende y dice que es inteligente. Quiere convencer a los descreídos, pero leyendo al loco, dice, "me convencí de que, en este caso, como en muchos, no tenía importancia convencer a un hombre". Y dirá después: "Y me quedé loco de no importármeme el por qué de nada y de no poderme entretener; todos los demás se pueden entretener y no están locos".

Al proclamar su "locura", resabio romántico de artista joven, alude a la blandura y disponibilidad del creador capaz de descubrir y describir las tensiones entre objetos y personas. Y debe empezar por des-calificar todo. Sus primeros títulos lo revelan: "Fulano de Tal" es el hombre sin nombre, al que seguirá "El libro sin tapas", "La envenenada" o la mujer sin vida, y "La cara de Ana"; no Ana, sino su cara.

Los locos, agreguemos, se parecen a los niños, y es a los niños y los locos a quienes Felisberto quiere parecerse. Los niños, en efecto, no copian del natural, expresan libre y sinceramente sus imágenes mentales, por no disponer de respuestas activas impuestas por un sentido práctico adulto. "Yo me quedaría menor para toda la vida", dice en "Tierras de la Memoria". Para el hombre práctico y moralista de oficio, también la actitud del loco es perjudicial por absorber inútilmente energías y atención. Es extraño, es tan reprensible como cualquier otro placer sensual. Para el artista, en cambio, ese mundo imaginario tiene una vigencia incomparable, aunque no sirva para nada según los criterios corrientes. ¿Conocía Felisberto lo dicho esos años por el surrealista Breton?

Ese lúcido loco detalla luego su plan de ofensiva contra los cuerdos, es decir contra aquellos que se "entretienen" con algo: el artista adocenado, el científico, todos con sus trampas de entretenimientos, cuyo atractivo "queso" es la emoción. "Casi todos los niños se entretienen espontáneamente con trampas simples", salvo los precoces, que empiezan por "trampas complejas y terminan con trampas simples".

En pocas palabras, y nada enfáticas por cierto, FH concentra su ironía contra la "cordura" en todas sus formas y con todas sus trampas. Es su "Elogio de la locura", su no importarle el por qué de nada ni atribuirle "propósitos", su no poderse "entretener", es decir su no poder distraerse de su vida real, no resignándose a "plantear casos especiales", como los hombres de ciencia, aunque sí a complacerse con "variaciones sobre un tema", como los artistas. Se burla así de los "teósofos", de los "despejados", "eruditos", "experientes", "santos", "héroes", idealistas que tropiezan

con los sombreros verdes que se les vuelan por delante, y hasta de los "buenos", pues es en ellos en donde está "especialísimamente" el diablo. Y no se escapa de su sorna la mismísima voluntad popular, al relatar con irreprochable humor el dilema de un votante que, ya en el cuarto secreto, lanza su monedita al aire antes de decidirse. Bergsonianamente, afirma que un hombre es "la suma de lo que es", sumando, no por acumulación, sino del modo musical con que la intuición congrega sus contenidos. Así es que se despide exaltando a María Isabel como una "casualidad maravillosa de la naturaleza", suma que no se reducía por cierto a sus sumandos. Esas "combinaciones primordiales no las entienden los cuerdos", esa mezcla de "placer y dolor, con gran predominio del dolor - acaso dolor solamente", combinación que "es la gran base del entretenimiento humano". Su humor, como no podía ser menos, nace de un trasfondo dramático.

Su estilo, aparentemente torpe, saca partido de su simpleza, y ya empieza a ser estilo a su manera, a lo llano, de extracción popular, incurriendo incluso en errores o durezas de sintaxis. Y le sirve como de encargo para exhibir su espíritu travieso y juguetón, atento a los contrasentidos y a las sorpresas del bromista.

Y egboza ya la radical ambigüedad que socava sus seguridades, al reconocer que escribe por imitar a los que se entretienen. "Pero tanto da; al rato me encuentro con que no tengo ni había tenido con qué entretenerme". Vivía ya su íntima perplejidad ante el acto de crear.

Rebosa esta pequeña obra de un jubiloso y juvenil amor al juego, o más bien a la jugarreta, aunque no sin trasfondos inquietantes. Compartía así la naciente desvergüenza y desparpajo con que los ultraístas y dadaístas de la época escribían "versos para pianolas" y manifiestos demoleedores. El humor loco de los años 20 tiene en él un representante que, sin embargo, revela una disposición muy peculiar. No viene a divertir, ni a destruir por destruir, ni tiene otra finalidad que la de no tenerla. Trae, muy especialmente, una conciencia de lo difícil que es proponerse algo con la atención escrupulosa con que conviene acercarse a los problemas que lo incitan. No tal vez para saberlos, sino para no saberlos, pero

con adecuación. Y es siguiendo esa ambigua trayectoria que irá conquistando una presencia, un estilo como trasunto de todo lo que sabe y de lo que no sabe. Su estilo, en efecto, insinúa ya algunas de sus mejores virtudes, pero se limita al breve lapso que le permite un viaje en el tranvía o un diario llevado día a día. Escribe así con frases cortas. Espera decir todo en dos palabras, que aspiran a ser definitivas. Más que su propio poder, lo que conoce es la debilidad de los otros, su mundo falso, insostenible, perentoriamente refutable. Ostenta ante ellos un desplante juvenil. No es todavía un escritor. Su escrito no es más que una declaración de independencia, ante un mundo clásico que urge desautorizar. Dispone ya de sus propias definiciones de las cosas. Y empieza a mirarse a sí mismo. Un poco asombrado de oírse. Y con otro poco de miedo, pues sospecha que no le perdonarán que proclame su locura, y que tome la palabra ante los "cuerdos". Pasará así a la marginada categoría de quienes Ruben Darío llamara "Los Raros". O los "malditos", para decirlo en términos más crueles. Encuentra sin embargo un apoyo de quien tal vez menos lo esperaba. Fue en efecto el primer filósofo uruguayo, Vaz Ferreira, quien le da el primer espaldarazo, realmente prehistórico, al escribir en un diario de Montevideo: "Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que le resulte interesante, y yo me considero uno de los diez". No estaba pues tan solo.

Fue así al margen de toda influencia nacional o extranjera que FH empezó a ejercitar una manera estrictamente propia de escribir. La agudeza y ubicuidad con que sentía lo enigmático fuera y dentro de él, se trataba aún con una excesiva preocupación por el qué dirán de los otros. Sus primeros trabajos se reducen de ese modo a cortos fragmentos, no porque encontrara el tema deleznable, sino, al contrario, por parecerle demasiado vasto y no admitir sino apuntes provisionarios. Escribió así una obra de cortísimo aliento, pero en la que rezumaba ya la calidad bizarra de su espíritu.

El café de Montevideo en donde FH tocaba con una pequeña orquesta, resolvió en 1926 prescindir de sus servicios: "Habían contratado una orquesta de señoritas, y nosotros quedamos en la

calle". Amigos que tenía su padre en Mercedes, pequeña ciudad a 300 kilómetros de la capital, le consiguieron un contrato para tocar en un café-concert de esa ciudad, y allá fue, con un violín y el "mandolión", tal como se designara su acompañante. Fue con no poco dolor que emprendió ese viaje: "Me mareaba la angustia, el ruido del ferrocarril". Ya en Mercedes, algunos amigos lo instaron para que diera un concierto en la ciudad. Y dio así ese "Primer Concierto" que describió con tanto graficismo, mostrándonos sus angustias de principiante y las irrealidades con que tropezaba. Días después, consigue algunas alumnas particulares. No tarda en endeudarse. El padre lo va a buscar. Sus relaciones con su esposa empeoran, y está por nacer su primer hija. En "He recordado a mi familia" describe con notable fidelidad la profunda impresión que, al regresar de Mercedes, recibió al atisbar, sin ser visto, la familia almorzando en el fondo de la casa, "ocupados en sus pequeñas comidas y su poca felicidad. Parecían olvidados de mí". Y dice después: "Yo pensaba que en realidad aquellas cabezas inclinadas sobre los platos tenían la idea de mi existencia y cuando iban de un lado para otro ellos llevaban esa idea de una manera muy distinta, seguramente, a como se lleva la idea de un muerto. De cualquier manera yo ya había sabido cómo era allí mi ausencia y cómo eran ellos cuando me recordaban. Pero también supe otras cosas: aquel mismo día que yo abría la puerta sin hacer ruido y miré entre unas cañas, ya la vi como si la recordara y ya supe que después aquel recuerdo me seguiría. Y pensé que si algún día yo tuviera que sobrevivirlo, los recordaría así, un poco lejos, y sin cambiar palabras. A veces ese recuerdo me ha seguido y me ha alcanzado en la noche; los colores de aquel día eran como los colores de una postal ordinaria; pero igual reconocía en ellos la sonrisa de siempre". Evocación de insuperable fidelidad y auténtica emoción, que FH consigue redactar con mano liviana y dueña ya de sus recursos.

En ese año de 1926 decide tentar la aventura de realizar jiras por el interior. Cumplirá así con su frase de "Fulano de Tal": "Los bohemios están en el mundo", y no poco lo impulsó esa posibili-

dad de vida que le abrían dichos viajes. Hasta 1930, entre gira y gira, vivirá en "La Casita", situada cerca del Prado. Y siguió haciendo numerosas giras hasta 1942, a veces por el litoral argentino. Dio también un concierto en Buenos Aires, y algunos en Montevideo, en donde estrenó varias de sus creaciones: "Festín chino", "Bordoneos", "Negros", "Vals Capricho" y "La Montonera", con sus tres partes, "I. La Carreta, II. El Bailecito y III. La Payada. Escenas interrumpidas por una montonera". La situación con su esposa, entre tanto, no mejora, y pasará muchos años sin poder ver a su hija Mabel. Y en ese año, al ir a Rocha para dar conciertos, se edita su segundo libro, "El Libro sin Tapas", ya algo más extenso que el primero, en la imprenta "La Palabra" de su amigo el periodista Carlos Rocha, quien recurrió a los plomos que ya usara para publicar fragmentos en su periódico. Quedó en Rocha varios meses, acompañado por su padre.

Algunos periódicos recibieron "El Libro sin Tapas" con elogios, pero su difusión fue casi nula. Le creó sin embargo un pequeño círculo de calificados admiradores, quienes llegaron a tributarle un par de homenajes, ocasión que FH aprovechaba para elegir como menú ocho huevos fritos y una fuente de papas fritas.

Si "El Libro sin Tapas" se llamaba así, aclara FH, era porque se trataba de un libro sin principio ni fin, en el que se podía escribir antes y después. Es efectivamente una congregación de ocurrencias eventuales, desarrolladas con mayor desenvoltura que en su primer libro. Y se manifiestan ya con mayor nitidez dos de sus características que serán después principales en su producción: el FH constructor de fantasías, y el FH poetizador del mundo de las cosas y de las personas, al acecho de su "misterio blanco".

El FH fantasista se manifiesta en cuatro de los trabajos: el primero sin título, y después "Acunamiento", "Genealogía" y "La Piedra Filosofal".

En el primero imagina un universo en donde impera y muere una nueva religión, y en donde un hombre "egoísta" es condenado a ver la Tierra colgado del anillo de Saturno; aprende así a ver las vueltas que dan los hombres y la Tierra, y que el progreso es inútil, pues "no evita el dolor", para después resolverse por una nueva

amplitud: la de "no querer ser amplio, la de no salirse de la Tierra" y "volver al problema de los hombres", escribiendo sobre política, llenando "libretas en blanco y mezclándose con el progreso". Así es como podrá "escribir mucho", dice, con inconfundible sabor autobiográfico.

Un temor, sin embargo, lo asalta. Colgado del anillo de Saturno, profiere entonces el narrador: "Tengo absoluta necesidad de encontrar un universo narrativo, si no me voy a caer". Siente dentro de sí esa urgencia creadora; advierte además que "cuanto más mira hacia el exterior, más cae". Nace entonces la necesidad de interiorizar su experiencia, según revelan estas notas larvarias pero ya definidas de sus disposiciones. Todavía, no obstante, predomina por momentos en él ese prurito razonador de adolescente que tiende a erigir construcciones sistemáticas.

En "Acunamiento", en vísperas de un presunto "fin del mundo", hace que "todos los sabios" fabriquen seis "planetitas de cemento armado", en los que imperaba un "progreso monstruoso" y se descreía de la "casualidad". Finalmente, "el mundo no se acabó. Pero se acabaron los planetitas" y todos vuelven a esta Tierra que, después de todo, "era maravillosa, los acunaba a todos igual, y les daba el día y la noche".

"Genealogía" es una fantasía única en FH, de índole puramente geométrica, en donde líneas de diversas formas viven un proceso dinámico y terminan llenando el espacio de "muchas líneas horizontales infinitas", como si de la peculiaridad se extrajera una intención final insaciable, como si las veleidades particulares se disolvieran finalmente en la uniformidad y monotonía de un todo inalcanzable. A esa conclusión anodina conducen, pare decirnos, los intentos de movilizar abstracciones extremas.

En cuanto a "La Piedra Filosofal" contiene la descripción, en actitud docente, de un sistema, la "Teoría de la Graduación", según la cual todo, vida y muerte, la vista y el tacto y las cosas, desde el espíritu hasta las piedras, resultan ser expresiones de una graduación que va desde lo blando hasta lo duro. El espíritu, la duda, la curiosidad "ante el misterio", serían expresiones de "la blandura", mientras la muerte, la seguridad, y el querer "aclarar

todo el misterio", serían la dureza. Y nuestra ceguera, afirma, consiste en no apreciar que "el cosmos no tiene propósito, tiene merca". Conclusión -agreguemos- escalofriante: la actividad espiritual, o sea la blandura máxima, ha de cumplirse en efecto dentro de esa máxima dureza que es el cosmos. En lo "blando" -cabe anotar- adelanta lo que después explicitará como imagen dominante, la del agua, o lo líquido, en cuya disponibilidad se abren y se exploran los más íntimos requenamientos, permitiendo que todo sea posible.

Entre los temas restantes de este libro, tres de ellos, "El vestido blanco", "Historia de un cigarrillo" y "La barba metafísica", se atienen, con notable acuidad de concepción, a impresiones producidas por cosas y sucesos al parecer nimios, las posiciones de las dos hojas de una ventana que da a un balcón, un cigarrillo que hace lo que quiere, y una barba, la de Venus González Olasa, como ocultación y revelación de un misterio que aquí es un rostro humano.

La anécdota del cigarrillo puede parecer pueril, y lo es en el mejor sentido: un cigarrillo se escapa repetidamente de la quema como si tuviera voluntad propia: "Sin querer", es decir, con un querer rutinario, su dueño mira la caja de cigarrillos, pero está algo "distráido", y uno de ellos, "como si tuviera un pequeño espíritu", evade ser tomado. Al fin el cigarrillo autónomo se cae, se moja, y el agua lo invade haciendo visible el tabaco. Si FH se aplica a tan minúsculo acontecimiento, es que así ilustrará una situación para él de inusitado alcance: lo que impugna es en efecto la percepción vulgar, anulatoria de lo particular, esa percepción distraída para la cual sólo es cuestión aquí de "una caja de cigarrillos"; lo que reivindica (rei, o cosa, que se venga) es entonces la parte, cada cigarrillo, cuya percepción solemos desestimar dentro de totales globalizados. Es nada menos que una recuperación del mundo y de sus cualidades diseminadas lo que ilustra el relato. Y sólo entonces el agua, es decir el pensamiento "blando" y penetrante, la intuición reveladora, puede tomar posesión de cada objeto y poner en evidencia su sentido propio. Proceso fundamental es así el aludido en este al parecer modestísimo relato.

En estos tres episodios FH pone en juego algunas de sus disposiciones más peculiares, su doble lenguaje poético y realista a la vez, y no por cierto con poesía sobreagregada a una realidad en sí misma indiferente. Es su moverse en la duplicidad de tales impresiones en donde puede advertirse, y gustarse con fruición, su mejor aptitud, la de cohabitar con el misterio de algunas situaciones, tanto da que sean barbas, cigarrillos u hojas de ventanas, y la de hacer coincidir el juego con el enigma significativo de las cosas.

En "La barba metafísica" describe la construcción de una personalidad como un proceso que convierte al hombre en una metáfora de sí mismo: "El había creado esa figura, y el andaba con su obra por la calle". Años después FH gustará de "La chambre" de Sartre por sus ejemplos de parecido alcance.

Sorprende encontrar, en especial en "El vestido blanco", una premonición de la técnica de Robbe-Grillet en cuanto versión ocular y despersonalizada de las cosas que nos rodean, pero con una referencia aquí a los sentimientos del yo que, sin perturbar el imperio de esa objetividad, introducen una calidad de experiencia mucho más integral que en la registrada en el "nouveau roman".

Empieza con impecable precisión: "Yo estaba del lado de afuera del balcón. Del lado de adentro, estaban abiertas las dos hojas de la ventana y coincidían muy enfrente una de la otra. Marisa estaba parada con la espalda casi tocando una de las hojas. Pero quedó poco en esta posición porque la llamaron de adentro. Al salirse Marisa, no sentí el vacío de ella en la ventana. Al contrario. Sentí como que las hojas se estaban mirando frente a frente y que ella había estado de más".

Se advierte la notable diferencia. Al decir "Yo estaba", al principio, nos revela la presencia determinante del observador. Un observador, es cierto, que se atiene con escrupulosa fidelidad a lo que ve. Pero que atiende con particular interés su propia impresión: "Sentí [...]" Las cosas son, pero es el yo quien siente y busca una complacencia y un sentido. Así es que en el párrafo segundo empieza diciendo: "Al poco tiempo yo ya había descubierto lo más primordial y casi lo único en el sentido de las dos

hojas: las posiciones, el placer de posiciones determinadas y el dolor de violarlas. Las posiciones de placer eran solamente dos (...)” En las dos páginas restantes se relatan los movimientos de Marisa con respecto a la ventana, y los sentimientos del narrador, no ante Marisa personaje, sino ante la pertinencia de las posiciones tomadas, y las íntimas resonancias de placer y hasta de un “odio silencioso y fijo” que le parece provenir de alguna relación desafortunada. Corre así una anécdota, casi diríamos un argumento, entre Marisa y él moviéndose a través de la ventana. Marisa y él se casan, y él está “contentísimo”. Pero lo importante es siempre “el asunto de las hojas”. Y es al abrir un ropero que experimenta la sensación final:

“Una noche Marisa estaba fuera de la casa. Fui a sacar algo del ropero y en el momento de abrirlo me sentí horriblemente actor en el asunto de las hojas. Pero lo abrí. Sin querer me quedé quieto un rato. La cabeza también se me quedó quieta igual que las cosas que había en el ropero, y que un vestido blanco de Marisa que parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas”.

Es toda una visión del mundo en el cual él puede sentirse “horrible actor”. La misteriosa interrelación que une y distancia las cosas determina un dramatismo inédito en la intervención del hombre. Y no nos llega como “fantasía”, sino como “lo más primordial”. ¿Qué somos en efecto -viene a decirnos- sino esa presencia alucinante, en donde se hace o se deshace la armonía que debe reinar entre las cosas?

Pero en donde tal modo de ver las cosas se manifiesta con su mayor encanto, es en el espléndido relato “La casa de Irene”. Dice allí de entrada que ha descubierto “una nueva calidad de misterio”: ante el “misterio negro” que incita a destruirlo, el “misterio blanco” tiene la propiedad de que “uno se encuentra envuelto en él y no le importa nada más”. Con tacto extremo, atento, con percepción finamente poética, a la situación de enamoramiento que describe, y utilizando un lenguaje y una fluencia de espontaneidad y simpleza casi infantil, FH atina, en su mejor estilo, a comunicarnos lo que sabe y “lo otro” de su experiencia, incluso, con aparente frialdad de observador indiferente, aunque trasun-

tando la intensidad con que vivía el suceso. Alude así a su duplicidad de espectador y actor, y ante cierta incidencia, declara algo que no se explica: "en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás", asombro infantil y al mismo tiempo adulto de su papel de receptor y creador.

Algun detalle fortuito con que gusta cerrar los episodios, como la influencia, por ejemplo, de "un filete de paño verde que asomaba en la madera en donde terminan las teclas", contribuye, con un aparte juguetón, a introducirnos en un mundo en donde razones ocultas realzan el prosaísmo aparente de las cosas más comunes. El lenguaje que descubre en las sillas según sus formas y sus posiciones, adquiere así una sugestión y una comicidad que diríamos chaplinesca. El mejor humor, el que nace de vivencias hondas pero sencillamente humanas, así como aquél que mecaniza lo humano, se nos aparece allí, en efecto, como en el mejor Chaplin, con quien FH tenía más de una analogía. En ambos el humor es en efecto un disolvente general a través del cual, no obstante, se trasluce la penuria intrínseca de la condición humana. Ambos intentaron más allá de esa aptitud sobre todo temperamental, concebir temas o argumentos de más amplitud, dando vía libre a una fantasía constructiva que, con evidente error, ha sido considerada en ambos como rasgo o cualidad eminente. Se ha creído así poder definir a FH esencialmente como escritor fantástico, como creador de situaciones extrarreales, ya fueran casas inundadas, acomodadores con ojos luminosos, u hombres enamorados de muñecas, para citar las más notables. También Chaplin, en sus obras extensas, cedió a la tentación de ilustrar mensajes pretenciosos, forjando temas en donde el valor alegórico aparecía como flagrante expresión de un proyecto previo. Debe reconocerse que tales argumentos, alegóricos o no, en especial en FH, incluyen un fuerte poder de sugestión, hasta dar pie, con no poca justificación, a explicaciones y reducciones filosóficas o psicoanalíticas más o menos arriesgadas. Pero no es en esas armazones argumentales en donde corresponde detectar, evidentemente, el valor artístico superior de sus trabajos literarios. Es en su andar, en

su percepción poética de lo real, y no de lo imaginario, es por tanto en el transcurrir de cada página, sea corto o largo el relato a que pertenecen, en donde su quehacer artístico, sin más propósito que el de llenar las páginas en blanco de un cuaderno, como decía FH, logra expresar con más fidelidad y sin "amplitudes" que él mismo satirizara, la calidad peculiar o incomparable de su espíritu. En "La Quimera del Oro", no es así la concepción de una coyuntura real con pretensión moralizadora lo que constituye su valor, sino la humana comicidad con que se relatan las peripecias que, con aquel motivo, sobrevienen al protagonista. Y lo mismo ~~en~~ ^{con} ocurre FH, creador en cuyos pasos breves es en donde afirma mejor el pie, transfigurando todo lo que describe en versión poética de la realidad. "De la realidad", conviene repetir, aunque el todo en que la incluya a veces sea producto de su imaginación, con la salvedad, que lo distingue de Chaplin, de que ese todo no es en él efecto de una intención ejemplarizante, sino un escenario y un tema concebidos en estrecha afinidad con su sentido propio de la realidad. Inventa entonces, aunque a gran escala, lo que vive a pequeña escala. El goce que experimentamos entonces parece provenir del todo, cuando, al contrario, es al tratar de acomodar ese todo a su conciencia de lo inmediato, que FH consigue que se justifique y se sostenga. En el ínterin, es a través de su localización de los elementos singulares que va adelantando camino por sus tan mentadas "páginas en blanco". Es al concretar en páginas escritas su proyecto, que FH recupera así su originalidad, su espontaneidad, su personalísima capacidad de hacer que el todo resplandezca en cada una de sus partes.

Anotemos finalmente que la parte VII de "La casa de Irene" se reduce al autor como único personaje: "Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco." De esa manera digo, con precisión y sobriedad punzantes, que el "misterio blanco" no admite, para subsistir, aproximaciones excesivas. La familiaridad es enemiga del misterio y de sus inefables encantos. Cuando lo que se sabe invade el ámbito sagrado de "lo que no se sabe", se incurre en letal profanación. Podríamos decir más: estamos entonces al

borde de la obscenidad, esa antípoda del misterio. Y es a FH, precisamente, que críticos pacatos acusaron de excedido sexual, incapaces de revivir ese ápice mágico a que tendía su sensualidad. Intensidad y enigma corrían entonces a la par, en el polo opuesto de la procacidad.

El volumen se cierra con un “Drama o Comedia en un acto y varios cuadros”, breve ensayo teatral que no logra en sus cortísimos diálogos volcar preocupaciones que en FH requerían canales más desligados y más propicios a la actitud confesional con que necesitaba vivir sus procesos interiores. El tema es la necesidad de preservar el misterio ante la intrusión de la palabra hablada o escrita. El conflicto se esboza en tres personajes, quienes tartamudean contradicciones, en esta bien llamada “Drama o Comedia”, drama, por la seriedad que supone la creación y caída del misterio en todo trato humano; y comedia, por la dosis de fingimiento y autovigilancia que obstruye todo propósito de preservación.

III - LA CARA DE ANA Y LA ENVENENADA

Resulta oportuno consignar que el Felisberto veinteañero ya ha asumido posición, lo que no significa fijeza ni seguridad. Lo suyo es más bien rechazo de toda fijeza; pero ese rechazo, a su vez, tuvo que haber provenido de intuiciones que constituirán, tal como es fácil reconocerlo, el sostén de su actitud en lo sucesivo.

Su resolución, incluso, puede parecernos excesiva. Todo cae bajo su ironía: la ciencia, la religión, la psicología, el esfuerzo intelectual. Satiriza de raíz todo saber, todo creer, toda disciplina, todo valor. Se extraña por ejemplo de que la "piecita coraje" sea más apreciada que "la piecita miedo"; para él son tan "piecitas" el uno como el otro. El suyo no es, sin embargo, un rechazo ofuscado, sino exigencia que le es dictada por un sentimiento que, ése sí, reconoce, si no como "verdad", como único comienzo aceptable. Y para ello está dispuesto, simplemente, a ver y a actuar desde el principio, con una conciencia infusa de tendencias interiores espontáneas, frágiles por definición. Por preservar ese íntimo venero, incurre en el desliz frecuente del sentido común, flor barata de una "sabiduría" popular más bien banal, cuya manifestación más vulgar es el prejuicio de no tener prejuicios. Pero la denodada honradez de FH lo obliga a desenfundar incluso ese prejuicio antiprejuicios: nadie como él para hurgar en los apoyos de lo que él mismo dice. En ese tembladeral, el humor le viene bien; quedarse serio sería caer en el error que impugna. No se aferra así a sus negaciones; solamente las expresa, a veces casi como una payasada. Es su manera inmodesta de ser modesto. En esos casos arroja todo por la borda, y ríe, antes que nosotros. En su vida social

así lo hacía; su sonrisa hacía bandera. Su horror es que se le atribuya petulancia. No puede evitar por momentos razonarse, argumentar sus rechazos, aunque no con razones, sino a través de imágenes. Aunque sus armas sean solamente el gesto y la fabulación sugestiva, no deja de ser sin embargo un propagandista, por lo menos de una inseguridad que permita vivir todo lo posible, incluyendo "los días y las noches" que nos procura este planetita en que vivimos.

El tercer libro de FH fue "La cara de Ana", editado en 1930 en Mercedes, adonde había vuelto a ir ese año como concertista. Compuesto de cinco relatos independientes, algunos muy breves, esta obra tiene también más importancia de la que suele reconocérsele: primero, por lucir con más cuidado y regularidad en su estilo y en su concepción; y segundo, por iniciar el ciclo de obras dedicadas al recuerdo, al abarcarlos desde su infancia hasta los años recientes.

El primer relato, además, se destaca con relieve especial por revelar con muy expresivo lenguaje, tal como ya lo adelantáramos, la peculiar visión de las cosas que, desde su niñez, distinguieran a FH de la sensibilidad común. Entre los rasgos más notables y que habrían de perdurar en su obra posterior, se destacan la cosificación y disociación con que percibía ideas, sentimientos, cosas y personas, en un estado que llama de "emoción quieta". Esa disociación, que vulgarmente se considera absurda, daba lugar a una reunificación, o "acorde", o "simultaneidades raras", que FH reconocía como su "destino especial", dentro del cual el destino de los demás no pasaba de ser una cosa más. Es una descalificación del mundo prosaico para rehacer un mundo poético lo que FH consuma en ese mismo relato, y que, más que un procedimiento, se nos aparece como una propensión personal ligada al reconocimiento de valores comúnmente desestimados. No vaya a creerse, por lo demás, que tal modo de sentir las cosas predomine sin mezcla. Fácil es advertir, por el contrario, que entre esa manera y la vulgar se producen alternancias y conflictos; incluso al final de este relato declara que "la cara (de Ana) con la sonrisa y los reflejos de la luz de la vela, no la sentía asociada al destino de los demás

ni tampoco al mío; la única sensación que tenía era de que la cara de Ana era linda". Más que el "acorde", así, puede predominar a veces una impresión desligada, como señal de otras realidades a cuyo misterio tiene acceso entonces. Y que Ana sea "linda" tiene aquí mucho que ver con que sea "loca", es decir no asociada a los demás. La "locura" a que se adscribe FH desde su primer obra, tomándole la palabra al mundo acusador de la "cordura", permite que el rasgo estético, liberado de las servidumbres usuales, valga al fin por sí mismo.

"La suma" es un bien logrado ejemplo de reunificación significativa. Después de señalar aspectos aislados que le llamaran la atención en un compañero de hotel, estando él con "el espíritu un poco extraño", en una kermesse, con "un poco de angustia y cansancio", recibe una especie de revelación: "De pronto vi a mi compañero como si fuera una suma que por primera vez le hiciera el total. Eso me produjo una sensación y reacción tan rara que me ref toda la noche". Y anota entonces de qué modo el aspecto, la manera de mirar y las actitudes de su compañero, adquirirían de golpe un sentido coherente: "El total de la suma era que al mismo tiempo que su carácter, su actitud escondía sus pensamientos, su cuerpo delgado despistaba sus difícilísimas digestiones". Y termina con el toque humorístico, ratificación y salida al mismo tiempo, con que FH gustaba dar como remate una nota menos gravosa: "Además de eso -tenía un nombre místico: se llamaba Salvador". "La suma" no es pues un agregado inconexo, sino una síntesis al modo bergsoniano, en donde el todo es un supersigno, y es más que la suma de las partes.

"El convento" y "El vapor", recuerdos de experiencias más recientes, incluyen deliciosos ejemplos de esa misma particularidad. En "El convento", una alumna destacada que toca el piano, "La célebre", se revela también como una "suma"; de ahí su "encanto". En "El vapor" es el mundo mismo que, sucesivamente, pierde y recobra su sentido, y es, en un aparte, el ambiente de un comedor de barco en donde el personaje unifica los aportes, primero inconexos, de su "destino": "Entonces yo, en mi impersonalidad, sentí por primera vez la suntuosidad y lo importante que

era el vacío de las cosas; aquel enorme comedor que nos dejaba mucho espacio de unos a otros nos daba un pequeño e importante mundo que engañaba un poco y que nos distraía y nos salvaba y nos garantizaba otro poco de lo que ocurriera en el otro mundo de afuera". Allí, dice, podría "apoyar un poco el pensamiento y el espíritu". Al salir a cubierta, y sugiriéndonos gráficamente el proceso de disociación que de nuevo lo asediaba, nos propina el acostumbrado toque de humor: "Cuando pasé por dos espejos que formaban un ángulo recto al encontrarse en dos paredes, miré al rincón y me llamó la atención que me viera la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad". Percepción que lo emparenta al cubismo entonces dominante, al desarticular el rostro en fragmentos yuxtapuestos.

Trasmite FH en "El vapor" la angustia de quien no encuentra ratificado su yo en un mundo ajeno, y que logra apaciguarse cuando se disuelve en otro mundo más "pequeño" y por lo tanto más habitable, hecho en parte de soledad, el comedor del barco, que entonces llena con su música, aunque en aquella situación no reconozca "propósitos", y tal vez hasta por eso mismo. El contraste entre lo que es el mundo y lo que él mismo es, aparece entonces reabsorbido en una unidad. El proceso, que no es en verdad tan simple, se cumple en etapas que podrían distinguirse así:

1) Angustia en el puerto, al sentirse desasistido por los otros y por las cosas, en un mundo vasto y ajeno.

2) Fortaleza recobrada, por su impersonalidad y distracción; se siente capaz entonces de "realizar el poema de lo absurdo".

3) La angustia se le vuelve a infiltrar, impidiéndole el placer suelto de la impersonalidad.

4) La angustia se le hace entonces monótona como un canto judío, el que "nos parece que nunca encuentra la tonalidad definida, que siempre los amaga y que para ellos es normal no encontrarla".

5) En el comedor ve todo, pero al principio no se explica nada.

6) Descubre después un espacio que le sirve de apoyo, despreocupándolo de "lo de afuera", de esa vastedad a la que siempre rechazó.

7) Se integra a ese espacio activamente, música mediante.

8) Sale del comedor, y descubre que aquel espacio recluso, ahora, expuesto otra vez fuera ya del refugio a la vaciedad exterior, "no le sirve para nada".

9) Comprueba accidentalmente su desintegración, al verse solamente media cara y una oreja.

En 1931, en otra ciudad del interior, Florida, viajando siempre como concertista, FH publica un cuarto y breve volumen, "La envenenada", incluyendo cuatro relatos.

El menos breve, unas dieciséis páginas, es precisamente "La envenenada", escrito en tercera persona, aunque desde la conciencia del protagonista, que sin ninguna duda es FH, y que es presentado como un autor "sin asunto", paseándose en un principio dentro de la casa, "a grandes pasos y a profundos pensamientos", aunque resuelto "a buscar un asunto metiéndose en la vida". Se asoma entonces a la puerta de su casa, y tres transeúntes le traen la noticia de que allí cerca había aparecido una muerta envenenada. Eran las "14 y 25", anota puntillosamente. Van juntos a verla. Se describe entonces con jocosa minuciosidad los intrincados esfuerzos que va consumando el autor para salvar su apariencia ante sus acompañantes. Procede entonces con la timidez y cautela tan propias de FH: "Si se abandonaba a la espontaneidad, tal vez pusiera una cara inexpresiva e idiota y, además, no podría abandonarse a su espontaneidad porque sabía que lo observaban; tal vez no podría ser espontáneo ni consigo mismo, porque aunque no hubiera nadie, lo mismo sería su observador, tendría la tensión de espíritu del analítico, y por más fuerte que fuera el espectáculo, su espíritu oscilaría entre la impresión que le produciría y la impresión que él quería tomar de sí mismo. Entonces se encontró con que no podía ni sabía sorprenderse y entonces tenía que inventar un gesto interesante". Siguen así sus entreveradas y muy lógicas precauciones, hasta que se decide a adoptar como comentario el "silencio", recurso que "muchas veces (le) había servido para muchas cosas, y ahora (le) permitía dejar su pensamiento libre como una cosa libre".

De insuperable fidelidad es esa exhibición de lo que siente, de lo que cree que debe sentir, y de lo que conviene que crean los otros que siente. Tras su insinceridad para uso externo, intenta preservar su sinceridad interior, pero aún en sí mismo debe superar veleidades de insinceridad ante posibles lectores futuros, forjando metáforas y explicaciones de flagrante artificiosidad. Paradójicamente, es FH, como autor de lo sucedido a ese otro autor interposito, quien demuestra al fin una intachable sinceridad, confesando el trasfondo de mezquinas, aunque en parte justificadas intenciones ocultas que, bien se advierte, son el lote inseparable del verdadero autor de este relato. El cinismo, la vanidad y la perspicacia, como procesos de adaptación y defensa propia, aparecen así al desnudo y sin contemplaciones. De todo hace farsa el literato, materia de composición. Si se esconde tras una apariencia sofisticada, es al fin de cuentas para preservar su yo creador, ante los inevitables y engorrosos comercios con la experiencia, siempre más o menos intempestiva. El tema del cuento viene a ser así la "pose" necesaria y su subsuelo psicológico, tema que se confabula con el tema expreso de a envenenada. Se complace en una primer instancia en pergeñar imágenes decorativamente literarias, y lo hace sin dejar de burlarse de un escritor que es sin duda él mismo, y que desempeña un papel ridículamente grandioso, pues "su misión" -se dice ampulosamente el protagonista- es la de un hombre que algún día tendría en sus manos el destino de la humanidad".

Su enfrentamiento con el cuerpo de la suicida y sus alternativas mentales, son un modelo de confesión literaria. El literato actúa como movido por fuerzas discordantes: "De pronto se dio cuenta que los pies se le movieron y le llevaron el cuerpo para otro lado". Incluso "se pensaba" distintas suposiciones, como si el pensamiento anduviera fuera de su yo. Se siente por momentos "una máquina moderna de pensamiento". Piensa a cada instante "en el papel que está desempeñando", y articula su actitud para los otros con los argumentos que va forjando para sí. El protagonista recupera al fin una sinceridad ahora incontenible: un "oscuro pelotón" se forma entonces irresistiblemente dentro de él. Deja de

ser "el autor" que intenta seducir a sus admiradores, para ser pura y simplemente un hombre enfrentado cara a cara con la muerte. Y la procesión sigue ahora por dentro, ominosamente arrinconada.

De regreso a su casa, se acabaron los artificios; un miedo sin rumbo, una vez solo, se le atraganta de golpe. El momento es patético, su introspección, menesterosa. Al ver su rostro reflejado "en una vidriera de vidrios opacos (...) sintió miedo de haber nacido porque tenía que morir; hubiera preferido no haber nacido". Vida y muerte le resultan inabarcables. Inventa verlas desde fuera, como dos "casualidades", y a él mismo como a "una cosa humana en el montón"; ya no tenía interés "ni de darse cuenta que él era una cosa humana más". Reflexiona, pero rechaza toda fantasía. Acostado en su lecho, su mirada "se le había detenido en los bultos que los pies le hacían debajo de las cobijas; entonces empezó a filosofar sobre las puntas de los pies"; le parecía que estaban lejísimos, y que "todas las partes de su cuerpo eran barrios de una gran sociedad que ahora dormía".

En la página final, la angustia brota ya incontenible. Desde el fondo de sus especulaciones de farsante, siente de pronto crecer dentro de sí el "pelotón indefinido". Emite una reflexión, ya sin pujos vanidosos, sino atenaceado por la disyuntiva de lo que podría ser salvación o escapatoria: "él se diferenciaba de los demás literatos, en que ellos ignoraban los misterios y casualidades de la vida y de la muerte, pero se empeñaban en averiguarlos"; en cambio para "él" no significaba nada haber sabido el por qué de esos misterios y de sus casualidades, "si con eso no se evitaba la muerte". Nada de ese "saber" puede importarle. Pero vuelve a sentir de improviso ese mismo "nebuloso y oscuro pelotón indefinido", y "empezó a pasearse por su pequeña casa a grandes pasos y profundos pensamientos".

Y así termina el cuento. Aún en ese torturado epílogo, se burla de sí mismo. Los momentos peores le resultan los más adecuados para recurrir al correctivo de la comicidad. ¿Autoironía? ¿Reconocimiento de su invalidez existencial ante los magnos misterios de la vida y de la muerte? De todos modos, pocos escritores como FH pueden refundir tan íntimamente la superficialidad de una abs-

tracción por impotencia con la oscura profundidad de una angustia sin atenuantes a la vista. "La envenenada", en ese plano, cierra un período en donde, como nunca después tan limpiamente, FH se nos aparece en la verdad de sus conflictos y en el surgimiento ya evidente de su arte. Dicha primera etapa ha sido subestimada por la crítica, más atenta ante obras posteriores de estructura más pretenciosa, aunque no siempre, sin embargo, tan fieles a los atributos más auténticos y originales de su producción artística.

Fue una suerte que Felisberto se pusiera a escribir cuando aún no disponía de suficiente destreza como para intentar obras consumadas.

En esos "borradores", en efecto, es posible reconocer y acompañar el surgimiento y la evolución de sus tendencias esenciales. La esforzada y prolija introspección con que fue desdoblando su conciencia, nos permite, por lo demás, una comprensión desde dentro del proceso. Al querer ir hasta el fondo de sí mismo, en una búsqueda que se le reveló interminable, debió ofrecernos efectivamente una versión total de lo que hacía. Al escribir "lo que no sabía", por propia confesión, su esfuerzo dejó al desnudo la raíz misma de sus inquietudes. Hasta sus tretas de "poseur", por el modo con el mismo se apresuraba a confesarlas, nos van señalando pistas inconfundibles. A pocos escritores como a él podemos así decir que conocemos con tanta verosimilitud. Y haberle conocido personalmente es buena ayuda para comprender su obra.

Completan el tomo tres breves relatos: "Ester", en donde el protagonista enamorado confiesa ser atraído por el no entender y un "no me importa" más allá de toda derrota o victoria; "Hace dos días" descripción en vivo de la angustiada contradicción de querer fijar y concretar algo, manteniendo "al mismo tiempo" su impulso, ante la disyuntiva terrorífica de actuar "lento y medido, como con odio"; y "Elsa", sugestiva descripción del esperar, del confiar y del desconfiar, en un vano intento de afirmarse como hombre previsor. En estas breves narraciones el tema es pues el amor, o mejor dicho tres muchachas, como dice Felisberto al hablar de una de ellas, "de las tantas que no me aman": una, a la que finalmente no ama, otra a la que imagina amar, y la tercera, que dejará pronto

de amarlo. Las tres le dan ocasión a monólogos interiores que expone en la vidriera a toda luz y con lujo de detalles. El terceto podría subtitularse "La irrealidad del amor". La timidez real y la osadía imaginaria dan lugar en los tres casos a disquisiciones contrapuestas. En verdad, lo que desea relatar no son tanto las penas del amor, sino los goces del escribir... No es magra la filosofía que extrae, pero que no aplica, al recordar unos niños que se ponen a comparar los pancitos recibidos: "Hay que comerse el pancito y se acabó"...

Relatos como éstos son los que dieran pie a una evocación que aventura Cortázar y que, aunque cariñosa, parece recluir al principio a FH en un lamentable donjuanismo, o al menos en un hedonismo pordiosero; atina sin embargo a resarcir después el logro decisivo de ese "hombre triste y pobre que vive de conciertos de piano"; y es así entonces que lo interpela: "Buenos días, Felisberto, ¿cómo te irá ahora? Tendrás un poco más de dinero, las piezas de tus hoteles serán menos horribles, te aplaudirán esta vez en los teatros o los cafés, te amará esa mujer que estás mirando?" Para después definirlo así: "lo único que vale para él: el extrañamiento, la indecible toma de contacto con lo inmediato, es decir con todo eso que continuamente ignoramos o distanciamos en nombre de lo que se llama vivir". Sí; "y a la vez nos alcanza una llave para abrir las puertas del futuro y salir al aire libre."

Publicados sus cuatro opúsculos, FH, habrá de dedicar diez años, la década del 30, a ganarse la vida -es un decir- como concertista de piano. Recorrió pueblos y ciudades del interior, así como de la Argentina y sur del Brasil, llegando incluso a dar conferencias sobre temas de psicología, entre ellos "Estado actual de los intermediarios", amenizados abundantemente con relatos anecdóticos. Durante dos años compartió dicha actividad con el poeta Yamandú Rodríguez, quien recitaba composiciones camperas. Durante varios años fue González Olasa quien se encargó de la siempre penosa faena de gestionar el apoyo económico de instituciones o clubes, fuente constante de humillaciones y fracasos.

Su vida privada había sufrido entre tanto reveses que lo

afectaron hondamente. En 1931, al regresar de Florida, formaliza su separación de María Isabel, a quien venía de dedicar su cuarta obra. El divorcio se produce en 1935. En ese mismo año se le rinde un homenaje en el Ateneo de Montevideo, hablando en esa oportunidad el crítico Alberto Zum Felde, el pintor Joaquín Torres García y la poetisa Esther de Cáceres. Traba poco después relaciones con la pintora Amalia Nieto, con quien contrae matrimonio en 1937. Hacía años que no veía a su propia hija Mabel Hernández Guerra, y ahora, en 1938, nace su segunda hija, Ana María Hernández Nieto. Residió en esos años en la casa de su suegro, el Dr. Nieto. Viaja en 1939 a Buenos Aires en donde realiza un concierto, ejecutando "Petroushka" de Stravinski. Fallece su padre en 1940, y en ese año abre la librería "El burrito blanco", en el garaje de la casa de sus suegros, con muy pobre resultado comercial, mientras aprovecha su soledad detrás del mostrador leyendo y escribiendo, sin que intente publicar. Aunque en varios diarios elogian sus virtudes de "observador del espíritu humano" de su "extraordinaria sutileza", de "la espontaneidad de su prosa", y no obstante recibir juicios favorables de otros escritores, su prestigio no pasaba nunca de esos reducidos círculos. En publicaciones de campaña, como única expresión de su labor creadora, aparecían entre tanto algunos trabajos ocasionales.

Fue en esos años que lo conocí personalmente, más precisamente en setiembre de 1934, en Mercedes, en donde yo venía de radicarme. Un colega en el profesorado, el pintor Arnaldo Ferreira Goró, muy amigo suyo, me anunció gozosamente su venida: "Va a conocer a un tipo macanudo", me adelantó. Y allá fuimos a verlo, no⁵ antes de recoger él un cuaderno para anotar los chistes y cuentos de Felisberto. Para mí, que recién cumplía mis 20 años, FH no podía ser en consecuencia más que un pianista y "un tipo macanudo". Por cierto que me ratificó esa idea sin ambages. Luego de un saludo hecho con su reserva acostumbrada, y escudado tras su sonrisa casi permanente, no demoró, acicateado por quienes lo acompañaban, en prodigar el inagotable caudal de sus cuentos jocosos, muchos de ellos subidamente escabrosos, siendo FH el primero en hacer como que los festejaba. En cierto momento

alguien me informó que escribía, y como yo expresara que lo ignoraba, Felisberto me dijo: "Un día de éstos le voy a mandar la *envenenada*". Lo tomé como un chiste más, y fue bastante tiempo después que me enteré que "la *envenenada*" era una de sus obras. A mi edad, y en aquellos años de literatura "seria", ni por asomo podía sospechar que "un tipo macanudo" podía ser también un escritor. Y no porque no lo hubiera visto, una mañana entera, sentado en mangas de camisa ante una mesita, en un rincón del patio del amigo pintor, escribiendo con gran concentración, mientras en el extremo opuesto el dueño de casa dibujaba su imagen en una lámina puesta en un amplio caballete. Recuerdo que Felisberto, luego de su largo apartamiento, se levantó y se acercó a mirar lo dibujado. El pintor había copiado con especial esmero un rulo que caía sobre la frente del escritor, reproduciendo incluso la sombra que arrojaba. FH lo miró muy serio desde cerca, y de pronto le envió un soplo. A realismo, realismo y medio...

Ya en la calle, al observar varias chapas anunciando sucursales de conservatorios musicales, comentó: "Parece que estas chapas las han distribuido a la marchanta". Al "Círculo de Ajedrez", lo calificó como "la cuadratura del círculo". Otro día, al acercarme a un grupo que parecía discutir en una esquina, escuché cómo Felisberto, con la efusividad que en esos casos demostraba, impugnaba el psicoanálisis de Freud diciendo que sólo había abierto "una ventanita"... Con análogo fervor lo sentí sostener que un amigo no es sino alguien que puede sernos útil en algo; y lo decía a sus amigos, quienes no entendían en esas palabras sino un propósito ofensivo. Compartía con ellos, no obstante, una camaradería muy estrecha.

Al año siguiente, volvió a Mercedes por algunos días. Almorzaba en el mismo comedor de un modesto hotel en que lo hacía yo. Con aquella semitimidez tan suya, se invitó él mismo a sentarse a mi mesa. Y se da el caso, del que no sé ahora cómo lamentarme, de que sólo recuerde cuando, al decirle yo que el vino servido no era malo, lo probó, y me dijo enseguida: "Es una viña"... Y sonrió como quien festeja un chiste ajeno.

IV - POR LOS TIEMPOS DE CLEMENTE COLLING

Al empezar la década del 40, FH y Amalia Nieto pasaron una temporada en el departamento de Treinta y Tres, en la casa de campo de su hermano Ismael. Allí puede dedicarse en paz y soledad a escribir el que habría de ser, ya en sus 40 años de edad, su primer libro de relativa extensión: "Por los tiempos de Clemente Colling". Y es con este libro que inicia el período bien llamado "de los recuerdos", extrayendo la materia de sus relatos de una evocación de su infancia y de su juventud. El libro se edita en Montevideo a cargo de trece amigos y admiradores de FH; los pintores Arzadum y Torres García, los discípulos de Vaz Ferreira, Carlos Benvenuto, Luis Gil Salguero, José y Julio Paladino y Spencer Díaz, el médico y psiquiatra Alfredo Cáceres, el poeta Yamandú Rodríguez, el fotógrafo Nicolás Telesca, el profesor y después Ministro de Instrucción Pública Clemente I. Ruggia, Sadí Mesa e Ignacio Soria Gowland. De acuerdo a la definición de Ramón Fernández, se trata de un "relato" y no de una "novela", pues no se narra una ficción, sino algo efectivamente acontecido.

Empieza FH evocando, morosa y tiernamente, el barrio montevidiano en que pasó su infancia y parte de su juventud. En frases agregadas seguramente después, se adelanta a reconocer que sus recuerdos de entonces han querido entrar en la historia de Colling, y que los ha atendido aún reconociendo que no tuvieron mucho que ver con el músico evocado. Aclara además que escribe "muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos".

La existencia de esas cosas, dice, "es fatalmente oscura". Y agrega: "Pero no creo que deba solamente escribir lo que sé, sino también lo otro, pero me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte", vale decir, su conciencia actual y aquella espontaneidad infantil que no se resignara nunca a vulnerar.

De acuerdo a esos propósitos expresos, comienza reviviendo el aspecto visible o invisible de su barrio; lo que sabe, que es mucho, y "lo otro", que es más y que es mejor. Nos dice en efecto cosas inmersas en nostálgica poesía, congregadas por modos enigmáticos hasta parecer "tontos" para quien sólo espera una revisión inteligente. "Gran sonetista de los recuerdos", lo llamó con gran propiedad Ramón Gómez de la Serna. Se introduce entonces en una de esas casas en donde viven las ya inmortales "longevas", y en ellas rememora toda una época, la clase media de entonces, sumergida en un mundito cuidadosamente estructurado.

Nos advierte FH que él rehuye "entregarse fácilmente a la comodidad de ciertas síntesis". Expresa con insistencia una actitud que será en él de gravitación constante: "Si podía sobreponerme a ese ruido que cierta crítica hace en algún lugar del pensamiento y que no deja sentir o no deja formarse otras ideas menos fáciles de concretarse, si podía evitar el entregarme fácilmente a la comodidad de apoyarme en ciertas síntesis, de esas que se hacen sin tener previamente gran contenido, entonces me encontraba con un misterio que me provocaba otra calidad de interés para las cosas que ocurrían (...) El misterio empezaba cuando se observaba cómo se mezclaban en el conjunto de cosas que ellas comprendían bien, otras que no correspondían a lo que estábamos acostumbrados a hallar en la realidad".

"Esas síntesis falsas -dice además- no incluían lo demás, sino que lo escondían un poco". Como lo expresara en "La cara de Ana", se atiende así a las cosas disociadas de esas síntesis o modos de agruparlas usuales, para poder abordarlas dentro de esa otra conexión inefable que constituye un "misterio". Y acierta a comunicarnos de ese modo "lo otro", por la mediación de una "emoción

quieta", de contemplador sólo activo en la manera de moverse entre los temas que elige. La "calidad" de ese interés suyo, le permite proponernos aquel mundo sumergido en el misterio, misterio que a veces se traslucía "en ciertos, giros, ritmos o recodos que de pronto llevaban la conversación a lugares que no parecían de la realidad, como también ocurría con ciertos hechos."

Siendo un niño, experimenta al escuchar música "ese extraño reconocimiento de (sí) mismo -nos dice- con algo tan cercano en el reconocimiento de las cosas y de la vida". No sabe "qué es y dónde reside", pero lo vive intensamente. No interfiere en ello, según se apresura a expresar, "ninguna teoría estética ni de ninguna otra clase", mientras en la actitud de los otros se producían las poses y comportamientos deliberados, ajenos a lo que en verdad ocurría.

Conoce luego a Clemente Colling, el organista ciego. Lo oye en un concierto cuando él observaba todo "con una distracción infantil y profunda", en una época en que sentía "la angustia de no estar colocado en ningún lugar de este mundo". Sintió entonces que se establecía un acuerdo entre los lugares y cosas de la sala, acuerdo que el FH actual se esmera en restablecer y revivir. Toma luego clases de Colling, y comenta entonces: "Ni sabía -y hallaba placer en no saber- qué misterio habría en cada ser humano puesto en el mundo, en un ser humano como Colling, por ejemplo". Nos ofrece FH imágenes de intenso alcance evocativo, y trata de saber "cómo era aquello tan extraño de su persona". Todo era raro en él, porque era "específicamente de él", en un acorde personal que refundía todas esas rarezas: sus gestos, su alma simple, su pequeño orgullo casi infantil, su dejadez, su desaseo, su sentido directo de la música, tan real como las habitaciones de una casa, formando una "totalidad misteriosa". Y le duele a FH ver como esos matices se "desvalorizaban y disgregaban vergonzosamente", cuando Colling "proyectaba algún haz de luz cruda, vulgar, hiriente", rebajando aquel acorde y convirtiéndolo así en una realidad inestable.

FH hace entonces un aparte. El presente y el pasado se le entreveran. Llega a decir: "ahora yo confundo las etapas". Al concentrarse en sus recuerdos, las cosas presentes lo desconcier-

tan con sus sorpresas. ¿Cómo era en verdad Colling? Lo que más lo atraía, ¿eran los "acordes" de su ser, o sus desajustes vergonzosos, su desvalidez, su incapacidad de ser siempre él mismo? En tales digresiones, FH ya no se reduce a revivir recuerdos, sino que cuestiona su valor y su relación con el presente. Ya no se concentra exclusivamente en el relato, sino que atiende ahora a su manera de forjarse y de crecer. Ya no le interesa el "qué", sino el "cómo". Ese desdoblamiento interior, como autor y como observador, será una disposición que adoptará en toda su obra posterior. Empieza ya a rodearse de escrúpulos: "He revuelto mucho los recuerdos. Al principio me sorprendían no solamente por el hecho de vivir algo extraño del pasado, sino porque los conceptuaba de nuevo con otra persona mía de estos tiempos. Pero sin querer los debo haber recordado muchas veces más y en formas diferentes a las que supongo ahora; les debo haber echado encima conceptos como velos o sustancias que los modificaran".

En las páginas finales vuelve a prodigar sabrosas anécdotas, a veces conmovedoras. Colling era ya una ruina que apenas si FH podía sostener, entre angustias que padecía ante hechos que no lograba asumir. Recuerda FH las dificultades propias, los sentimientos desencontrados con que asistía a la miseria física de Colling. Llegó a veces hasta a sentir repugnancia, pero se esforzó entonces por pensar si "no estaría sintiendo asco con conceptos prestados". Su afecto lucha así contra los conceptos de la vida corriente, cuidándose siempre de su autenticidad. Sus observaciones son entonces de gran fineza. Colling se le aparece como un abandonado, y a la vez como un resignado, que decía no vivir sino en la música y que "estaba en otra cosa". Ocultaba su dolor, pero incurría en franquezas tan "desmañadas", que FH sospechaba si, al querer ocultar su dolor, no se habría entonces "equivocado de careta". Y se suceden escenas en donde lo ridículo, lo repugnante, obligan a FH a "pensar cosas como en broma", a fin de no sucumbir ante ese misterio traicionero.

Decisiva importancia asumieron en lo que llama FH su "sentido estético de la vida, los contactos con el mundo musical que viviera al sentir a "El nene" y luego a Colling. Ante "El nene",

expresa: "Sentí por primera vez lo serio de la música. Y el placer -tal vez con bastante vanidad de mi parte- de pensar que me vinculaba con algo de valor legítimo (...) con algo tan cercano en el sentimiento de las cosas y de la vida, que no podría decir qué es y dónde reside su extraño reconocimiento de mí mismo".

Fue entonces cuando nació también, junto con su sentido estético, su propósito irresistible de "llamar la atención de los demás algún día", sentimiento que "jamás confesaría a nadie" porque se ve a sí mismo demasiado bien y es el secreto más retenido del que tiene algún pudor; porque tal vez sea lo más profundo del sentido estético de la vida; porque "cuando no se sabe de lo que se es capaz, tampoco se sabe si su sueño es vanidad u orgullo".

Un día FH debió salir de gira, la que continuó durante un año. Cuando regresó, se enteró de que Colling había muerto en el Hospital Pasteur; lo refiere simplemente así, sin ningún patetismo. Pero esa noche los recuerdos lo acosan. Piensa en su misterio, piensa que "el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de distintas cosas", y cómo a veces dichos sentimientos e ideas "andaban perdidos, distraídos, indiferentes, sin intenciones que los unieran", llegando a ser "un misterio abandonado". Pero ese misterio "ha vivido y ha crecido en los recuerdos" y a veces vuelve en formas inesperadas; así le ocurre con el de las longevas, tan expresivo de una situación y de su congénita ridiculez: "tenía un agujero grande en el lugar del tul; y cuando venía a casa se arreglaba el tul de manera que el agujero grande quedara en la boca. Y por allí metía la bombilla del mate".

Así, con esa cómica pirueta final, FH atina a transmitir, por contraste, la dramaticidad de su experiencia. Es en efecto entre esas minúsculas o ridículas peripecias de la vida, que viviera experiencias de tan decisiva repercusión, revelación, a la vez, de esos "movimientos" que, según pudo ir ya apreciando, constituían la más válida evidencia de la vida, como también de los deterioros y derrumbes que a veces los afectan. Perdidas las leyes y principios permanentes que rigen el mundo razonable, FH se entretiene así detestando los absurdos que proliferan en el vacío

producido. Acierta en esa requisita con imágenes que nos impresionan como símbolos. Y así nos impresiona la conclusión de la historia de Colling, ridiculizando ese tul que velaba el rostro de las damas de antaño. Las dignas matronas usaban el agujero que, pese a todo, vulneraba aquel velo protector, y por allí introducían, ya con total franqueza, la bombilla del mate. Entre los adultos principistas y las cosas interponían ese tul con trampa, pues ellas sabían de qué manera procurarse los accesos necesarios. El deseo se fabricaba así sus pasajes, y lo hacía precisamente a través de aquella máscara engañosa. El símbolo encontrado por FH sin énfasis alguno, descrito como una incidencia más, logra su mayor efectividad por lo súbito de la revelación; de ahí su comicidad desopilante.

"Por los tiempos de C. Colling" apareció en su momento como el libro de FH. Tenía unidad, tenía hasta casi un argumento. El hecho de que el autor sea al mismo tiempo el personaje que relata, permite, como señalaba Butor para estos casos, enriquecer el enfoque realista, al agregar un punto de vista que el lector puede sentir fácilmente como suyo. Contribuye a esa sensación el tono de conversación casi confidencial que adopta el autor, en una cercanía efectiva con el lector que lo lleva a exclamaciones tales como "¡Ah! me olvidaba de una mano (...)" Y todo es dicho con la pureza de una visión casi infantil, en donde cuanto ocurre aparece como al azar, sabiamente incompleto, dando así pie a una íntima comprensión de los acordes que intuye el autor y a vivir a la par del que escribe, atento a la poética presencia de "lo otro."

Acierta además FH a refundir una doble visión, exterior la más notoria, e íntima la determinante, integradas en un mundo de mágico realismo. El transcurrir de la vida adquiere así una validez intemporal, con lo que el recuerdo se vuelve garantía del futuro. El recuerdo, en efecto, es entonces inmortal, pues recordar aparece como saltarse el hoy en que se escribe, no pisar esta tierra, no sentir el agobio de la muerte sucesiva del presente, "mantenerse en el aire mientras la muerte pasa por la tierra", como dice el propio FH. Si se apoya en los recuerdos, es, dice, para "lanzarlos al futuro", previendo cómo será la forma de estos recuerdos". Lo

perdurable es un estado de conciencia en donde lo objetivo y lo subjetivo coexisten, reviviendo la conexión del yo con las cosas y con el entrevisto secreto de los personajes. De ahí que el relato no ofrezca progresión ni vaya creando expectativas; es un mundo que es desde el principio; lo que sucede son "variaciones sobre el mismo tema", según definiera el arte FH, y como constante, la subterránea ansiedad, por debajo de esas "tierras de la memoria" que se empecinaba en excavar a fin de saber qué sería de él mismo después de recuperar ese mundo vivido intempestivamente, "qué misterio me sorprendería primero, cómo sería yo después de haberlo sentido, o qué le pasaría a mi propio misterio".

Su empresa, no obstante, no es parangonable con la de Proust. Como Proust, intenta, es cierto, restablecer en su sabor y color únicos las vivencias del pasado; pero su escritura es más simple, su gramática más elemental. Y esa simpleza es un buen útil en sus manos, pues es gracias a ella que logra transmitir experiencias que viviera cuando su mente era también simple e inexperta. Y en vez de sutilizar, como Proust, los matices del lenguaje, recurre a imágenes materiales inequívocas y a expedientes de humor y de ternura que corroboran su actitud de narrador. Atina así a ofrecer continuamente estampas propias de su estilo rico en sugerencias sensoriales: "Si en la noche el conventillo apretaba su boca negra, sucia y deshecha en el zaguán y el zaguán respondía al foco que se balanceaba en la mitad de la calle mascullando sombras contra la luz, en el día, a través de él, se veía un patio claro, a la intemperie, con sol sobre su ropa colgada (blanca, rosada, roja, salmón, negra, etc.). Y una vez vi inflarse con el viento unos inmensos bolzones lila". De ese modo, figuras grotescas, casi goyescas, como la de la "tía Petrona", aparecen simpáticamente reivindicadas: "Desde su equilibrio, desde cierta frescura que le daba el no ser interferida por ninguna teoría estética o de ninguna otra clase (...)", y prosigue con virtudes que evoca con nostalgia y cariño, así como a las "longevas": "Igual que a mi madre, aquellas mujeres me inspiraban cariño por la nobleza de sus sentimientos y por la fruición con que gozaban el rato que pasaban con nosotros". "Alguien que está en mí y que sabe más que yo -dirá después- quiere que escriba los

recuerdos, porque pronto me iré a morir, de no sé qué enfermedad" Su cariño hacia todo lo que había vivido, por eso, tiene algo de despedida que busca eternizarse.

Y que *agregar* sobre el oportuno y constante uso de recursos humorísticos, a través de situaciones, contrastes o imágenes expresivas, como cuando dice que las longevas permitieron al niño "darle la mano a una gran parte del siglo pasado"; o al decir de Colling: "tenía puesta una vida vieja y se sentía cómodo", y la ineluctable descripción de los sombreros de las recurridas longevas. Otras veces, no raras, recurre a trampas a las que era muy afecto, haciéndonos ver algo que, a poco, se revela distinto, precipitando un contraste que juega con nuestra credulidad, como cuando no dice que la hermana tocó la cola "a un gran loro que estaba muy quieto sobre un pedestal. Creíamos que hubiera peligro", para decirnos enseguida que el loro estaba disecado. Juego, sí, pero manera ágil y eficaz también de hacernos sentir lo que sentía el personaje, con sus alternativas, sorpresas y decepciones consiguientes.

Hemos así querido repasar primores esparcidos por esta obra tan de Felisberto. Pero queda lo más importante por decir, esa virtud o encantamiento de un hablar en voz baja y sosegada que sentimos al fin como surgiendo de nosotros mismos, ese sentir a gusto, casi con alegría, la tristeza, cuando no es presionada por reflexiones imperativas, como por desgracia ocurre a veces, ese primer viaje siempre en el 42, lento tranvía memorioso cuyo ruidoso traqueteo se ha vuelto más suave y alfeldado en el recuerdo, y el verlo todo, desde él o ante él, como al sesgo o a contraluz, con una sabiduría cuya mejor cualidad reside en lo que no se sabe, en ese "placer de no saber" que vuelve reconfortante la ignorancia. Y así el alma del relator se inviste en el recuerdo y lo trasmuta en imagen de sonreída ironía, sin nunca un sobresalto o expansiones excesivas, sino con la tranquila medida de quien se sabe inocente espectador, gozador de penas y de goces amortiguados por el tiempo, en una paz que no es solamente paz, con "alegrías en las que ya vienen empezadas las tristezas", como la del "niño que ama un juguete vulgar y lo guarda con cariño".

En ese andar, en esa llama sosegada que apenas consumía lo de afuera y lo de adentro, en esas cosas que son por su misterio y que están siempre como distraídas, en ese moverse quietamente, sin intenciones decididas, blandamente expectante, en ese estilo o manera de decir que obedece a una atención casi indiferente, en esa presencia a veces mañosa de un ser que apenas si se asoma a lo que ve y presente, reside, como sin quererlo, el más perdurable encanto de este libro. No es posible leerlo sin dejarnos llevar. No nos impone emociones ni reflexiones dominantes; nos deja libres. Es su manera de invadirnos con su música propia, lograda con casi nada, para conseguirlo casi todo.

V - EL CABALLO PERDIDO

En "Por los tiempos de C. Colling" FH encontró una veta imagotable: el recuerdo y su equívoca influencia en lo que somos y en lo que queremos ser. Podía allí, según pudo experimentar, desplegar la amplia gama de recursos naturales y de penetración intuitiva de que debía sentirse poseedor. Y así fue que, sin otra dilación, al año siguiente, 1963, se aplicó a una empresa cumplida bajo el mismo signo. Se retrotrata ahora a sus recuerdos de cuando estudiaba piano, siendo apenas un niño de once años.

Así nació "El caballo perdido", relato de mediana extensión que derivará por cierto hacia un desenlace inesperado. El tema es de nuevo sus recuerdos, pero ahora es otra historia y otra manera de contarla. Ya no será la evocación global y vagabunda, el recorrido del Montevideo pueblerino, de sus tertulias para mujeres solas y para algún niño curioso y reflexivo... Ahora se describirá un solo episodio. Uno solo, pero con el alma de quien la registra volcada ya por entero en lo que pasa. El recuerdo sobrevive así entre un mar de interrogaciones, de contradicciones, de sorpresas desconcertantes. Y el relato termina por disolverse entre sus propias dudas. Lo que se relata es entonces el hecho mismo de recordar, tan huidizo y ambiguo, y el conflicto sin salida que vive el mismo tiempo un espíritu en busca de sí mismo. Pero veamos como comienza esta insólita aventura:

"Primero se veía todo lo blanco: las fundas grandes del piano y del sofá y otras, más chicas, en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles; se sabía que eran negros porque al terminar las polleras se les veían las patas. Una vez que yo estaba solo en la sala lo levanté la pollera a una silla; y supo que aunque

toda la madera era negra el asiento era de un género verde y lustroso."

Se empieza así bajo el signo del develamiento: el mundo es algo a descubrir bajo una apariencia tantas veces sofisticada por los hombres. Y las polleras, en aquellos años de pre-guerra, eran el símbolo más claro de aquellas inveteradas ocultaciones.

La experiencia era en esos años una pugna continua entre lo verdadero y lo prohibido. Describirla será para Felisberto tarea acorde con sus cualidades, tanto que no sabemos si esas cualidades son un producto, precisamente, de la situación en que vivía. Se despliega entonces su mejor estilo, en ese descubrimiento de los secretos de cosas y personas, todo ese mundo de intuiciones marginales que un vivir desatento y despistado suele, entonces y ahora, dejar de registrar. El único episodio relatado en este cuento es así una lección de piano y el regreso a su casa con su abuela. Aquel niño visto por este autor adulto que ahora escribe, se nos revela en toda la complejidad de psicología. Recuerdos e imágenes le ocurren como si tuvieran vida propia, entrevé en las cosas, y en Celina, realidades que ansía coordinar con sus afanes. Llega incluso a confesiones sorprendentes: "las personas buenas, las que más me querían, nunca me comprendieron; nunca se dieron cuenta de que yo las traicionaba, que tenía para ellas malos pensamientos". ¿En qué se originaba esa traición?: en su "deseo de descubrir o violar secretos". Especialmente común le era entonces simular actitudes, engañar con sus "poses". Y por cierto que esa tendencia era propia de Felisberto, tal como la revelara con implacables detalles en "La envenenada". Sobre la vida real, la de los pies en la tierra, construía así otra en la que podía ocultarse y quedar libre para incorporarse a las situaciones y revelaciones de "lo otro".

Hasta qué punto esa actitud es una réplica, puede inferirse del estilo de vida de esos años. Al artificio sólo puede oponerse el artificio; y es que cabe hablar de oposición, desde que esas ocultaciones revelan un estado de guerra, que aunque no declarada, sitúa a cada uno en su lugar de contrincante, de alguien que tiene que empezar por desarmar al adversario. Y cómo no sentir enton-

ces el deseo de violar secretos, cómo no incurrir en "traición". La fidelidad había que guardarla para lo no expreso, y a los "buenos", amurallados tras las convenciones, no había otro remedio que pagarles con "malos pensamientos", así sean calificados por la moral entonces dominante.

Cuando entraba Celina, a punto de que aquel niño libérrimo llegara a "entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala (...) los muebles y yo -revela FH- nos portábamos como si nada hubiera pasado". El niño y las cosas se vuelven cómplices; los otros son la convención y el artificio, pero entre los muebles y el alma raramente indemne de quien pudo intimar con ellos, se establece un entendimiento que será el secreto móvil de lo que acontece.

En esa "sala" -pues el cuarto o habitación convenía que se sublimizara en "sala"- el niño pasa "instantes angustiosos". "Dispuesto a violar algún secreto de la sala", debía caminar en puntas de pie para que Celina no lo oyera. Es en su ausencia que reconoce subrepticamente al tacto un busto femenino de mármol. Sintió "el placer de violar una cosa seria". Atacaba así los reductos más resguardados de sus enemigos. En la mujer de mármol busca una mujer real, y sufre alternativas que el FH adulto registra con infatigable minuciosidad.

Se enfrenta luego a dos solemnes retratos de un matrimonio que lo miran desde sus óvalos en la pared. Reconstruye entonces situaciones imaginadas con esos dos testigos. No tiene reparo en confesar que mira a gusto a la mujer, preocupado no obstante por la presencia del marido, y llega a pensar que si ella hubiera estado sola con él en esa sala, "con seguridad que hubiera tenido curiosidades indiscretas". Nada se prohíbe que no conmueva las formalidades compulsivas que cree reconocer. Tiene una preocupación constante: descubrir los secretos de los mayores, a veces hasta en los objetos o rastros que dejan cuando se ausentan. La severidad de Celina incita ese deseo de "descubrir o violar secretos". Desconfía de los objetos que le parecen comportarse como "encubridores" de esos secretos de adultos. Y entre esos "secretos" se insinúa el de una indecisa relación entre Celina y el niño que ya tiene once años...

La lección de piano es una exhibición sin desperdicio de esas intimidades a veces tenebrosas. Sentada algo lejos, "rezagada en la penumbra", con su "gordura alegre", la abuela asistía silenciosa a la lección, con su "cara redonda y buena", redonda como la palabra "abuela", que sólo a ella parecía convenir.

En un momento dado, Celina lo castiga en los dedos con un lápiz. Varias páginas insume el relato de lo que pasa entonces por el niño. Se le van las ganas de buscar secretos, pues Celina los había roto "antes de saber cómo eran sus contenidos". Merodeando las palabras que se pronuncian entonces, hay otras que no se oyen. Vuelve a su casa con la abuela. "El camino era oscuro" y entre las cosas que puede advertir hay hasta "un caballo perdido". Y dice entonces: "En casa descubrieron que yo estaba triste; lo atribuyeron al desusado castigo de Celina, pero no sospecharon lo que había entre ella y yo".

A esta altura, de pronto, el relato se interrumpe. Lo dice con sorpresa, y hasta con miedo: "Ha ocurrido algo imprevisto, y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir, sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir para adelante (...) Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente". El agua vital en que se apoya se ha detenido.

El conflicto se establece entre un yo presente y vacío de sentido, invadido por recuerdos que abogan por sí mismos. José P. Díaz, en un trabajo denso y meditado, pudo hablar a su respecto de "conciencia desdichada", es decir "dividida en dos en el interior de sí misma", según la expresión de Hegel. El escribirá en esta obra una treintena de páginas que figuran entre las mejores de su producción, analizando el proceso del conflicto en todas sus derivaciones y matices.

Empieza por recordar el modo con que estaba recordando, con la preocupación de reconciliar esos recuerdos con lo que vivió después. Se encuentra con un amontonamiento inútil de ideas, y con que la vida, de ese modo, perdió todo su encanto. Descubre que esas ideas son obra de su "socio", su otro yo, amigo de conceptualizar y envasar lo que habían visto los ojos inocentes del

niño. Se propone entonces "vigilar al vigilante", porque quiere ser "él solo" y obligar al niño a recordar "hacia el futuro", con imágenes auténticas, "sin los comentarios" con que el socio las detiene y les hace perder "la misteriosa relación" que une sus partes". Debe entonces dejar de adoptar la actitud del "prestamista", que recibía recuerdos del pasado y los convertía en "arena sin valor". Lo abruma ese almacenamiento de recuerdos sin valor intrínseco, y se siente desconectado del pasado, desinteresado de todo, como un "vagón desenganchado de la vida". Se siente como "un mal padre que renuncia a sus hijos". Y considera, frente a aquellos "recuerdos inmodificables" de la infancia, estos otros, los de la habitación en que está ahora, no inocentes, con remordimientos, con "joroba", ante los cuales tiene "cola de paja", y los confronta y analiza. Esas dos clases de recuerdos forman dos grupos separados, y se reconoce actuando como el prestamista, perdido el sentimiento de los recuerdos infantiles. Se siente entonces triste, mira llegar los pensamientos "como animales que venían a beber donde no había más agua". Todo eran "cosas pensadas", y él se sentía como aquel caballo perdido que vieran en la noche con su abuela, ahora arrastrando cosas, "pensamientos sin ternura", sin ir a ningún lado. Vienen aquí a propósito los versos de Neruda en su "Memorial de la Isla Negra": "(...) y cambiamos, / y nunca más supimos quiénes éramos, / y a veces recordamos / al que vivió en nosotros / y le pedimos algo, tal vez que nos recuerde, / que sepa por lo menos que fuimos él, que hablamos / con su lengua, / pero desde las horas consumidas / aquél nos mira y no nos reconoce." "...porque de tantas vidas que tuve estoy ausente / y soy, a la vez soy aquel hombre que fui."

Luego de soñar con una niña que llevaban a matar con un rebaño de terneras, se siente liberado de su angustia. "Mis pensamientos palpaban mis sentimientos y me encontraba a mí mismo". Todo le venía ahora con ternura. Todo lo perdonaba, hasta al "socio", a pesar de que traía "ideas" y quitaba a los recuerdos su "real imprecisión", su lado "absurdo" o "fantástico", y lo que FH quería era comprender su destino a través de las relaciones entre recuerdos de distintas épocas, avizorando "un secreto que les

fuera común", en el silencio de la inocencia. Y el socio venía a excitarle su vanidad, a tentarlo con el mundo, a inducirlo a escribir.

Vuelve así a rechazar al socio, y a revisar por sí solo sus recuerdos para que vivan de nuevo. Y con imagen de honda sugestión describe cómo "los dedos de la conciencia encontraban las raíces de antes" entrando "en un agua en que estaban sumergidas las puntas"; y como esas terminaciones eran muy sutiles y los dedos no tenían una sensibilidad bastante fina, el agua confundía la dirección de las raíces y los dedos perdían la pista. "Por último -nos dice- los dedos se desprendían de mi conciencia y buscaban solos". Y es entonces cuando volvía al socio con sus ideas y "la fuerza que tienen las costumbres del mundo".

En ese momento de sus penosas reflexiones, se reconcilia con el socio y sus costumbres, en las que incluye sus "costumbres tristes". El socio es también el mundo, y de nada vale querer separarse de él. Debe así ubicar todo en el espacio y en el tiempo, dejar que el agua se aquiete en los "recipientes decorosos y variados" que procura el socio. Los pensamientos luchan entonces "cuerpo a cuerpo" con los recuerdos, y ahora dispone de una embarcación para ir a la casa de Celina. Pero la "lámpara" de ahora no es la que encendía Celina; el farol había caído en "la tierra de la memoria". Tres obras de FH se prefiguran en estas páginas: "La casa inundada", "Nadie encendía las lámparas" y "Tierras de la memoria", con sus mitos recurrentes del agua, la lámpara y la tierra.

Los recuerdos, finalmente, "no se acuerdan de mí", se lamenta FH. Su ternura se ha vuelto lejana y ajena. "Aquellos espectros no me pertenecen." "Aquel niño se fue con ellos". "Ahora yo soy otro, quiero recordar a aquel niño y no puedo". guarda muchos de los objetos que estuvieron en los ojos del niño que fue, "pero -dice en su última frase- no puedo encontrar la mirada que aquellos «habitantes» pusieron en él".

Culmina de este modo una sugestiva descripción de su imposibilidad; no de su "impotencia artística", como se llegó a decir, sino de su dificultad de cumplimiento existencial. Y consume la

hazaña de comunicar sus estados a través de imágenes y metáforas que agregan a su adecuación un permanente encanto. Cumple así la doble hazaña de realizar una tarea de búsqueda y registro introspectivo exhumando estados psicológicos sutiles y que suelen pasar inadvertidos. Y deja así de relatar, para hurgar en los entresijos de una crisis de identidad personal en la que le va mucho más que en una simple reconstrucción del pasado. Su esfuerzo es doloroso, y aunque su premio aparentemente es un fracaso, saberlo, y del modo con que lo sabe, es una impar victoria sobre las propias limitaciones y tinieblas que ha llegado a elucidar con tan minuciosa acuidad. Su logro estético más considerable, en efecto, consistió en registrar fielmente ese fracaso, convirtiendo su fracaso vital en una victoria de la expresión; y lograrlo sin abandonar el nivel de la experiencia más común, reflexionándose sin conceptualizarse, apoyado en intuiciones e imágenes compartibles por todos, aunque administradas con hábil humor, con la incisiva levedad de una conciencia humilde, atenta a lo que pasa subconscientemente mucho más que a lo que queda en la conciencia.

Estos dos relatos de recuerdos abrieron para FH, ya en la cuarta década de su vida, las puertas de un reconocimiento que, si bien no llegó a ser general, incluyó notas descollantes. Entre ellas, el juicio consagradorio del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, radicado desde el principio de la guerra mundial en Montevideo, quien en una breve carta lo calificó de "escritor realmente nuevo que alcanza la belleza y aún la grandeza, a fuerza de humildad ante el asunto. Usted alcanza la originalidad -agrega- sin buscarla para nada, por una inclinación espontánea ante lo profundo"; y alaba sus imágenes, siempre "significativas y necesarias", y "su sentido innato de lo que un día será considerado clásico". Y fueron también Amado Alonso, Zum Felde, Angel Rama, José Santos González Vera, Ricardo Latcham, Cortázar, Carpentier y varios críticos altamente caracterizados los que harán después amplia justicia a la calidad de su literatura.

Separado de Amalia Nieto en 1943, FH establece relaciones con la escritora Paulina Medeiros, quien publicaría después del falle-

cimiento del escritor la profusa correspondencia que por entonces intercambiaran.

Como expresara Roland Barthes, la función de la crítica no consiste tanto en descubrir y explicar el sentido de una obra literaria, cuanto descubrir el sistema productor de significaciones; no lo que la obra significa, sino cómo llega a significar, frase en la que sólo cambiaríamos la palabra "sistema", excesiva para FH, por la de intuición principal, ésa que subyace su necesidad y su deseo de escribir. Hay en tal sentido tres maneras de leer que conducen a maneras cada vez más ceñidas de pesquisar el valor de lo leído: 1) reconociendo ideas; 2) reconociendo ritmos y formas, y 3) reconociendo la índole de la intuición central.

Valga así, recorriendo los dos primeros estratos transitables, el reconocimiento de las ideas y actitudes que, no por secuencia lógica, sino por una dialéctica emotiva de muy hondas raíces, se van sucediendo en la segunda mitad de "El caballo perdido". Perpetremos pues, a título provisional, un esquema que nos permita avistar en su conjunto, con las salvedades del caso, el proceso allí cumplido:

1) FH parte de la actitud adoptada en la primer mitad: el deseo de recuperar la mirada del niño, su virtud naturalmente descubridora de misterios.

2) Queda de pronto extático, adherido a un núcleo de secretos, hipnotizado por un pasado que se le impone como tal.

3) Siente miedo de quedarse en un estado de inmovilidad o inercia espiritual.

4) Intenta volver a sentir el pasado como presente, recordar ahora cómo recordaba antes, poner de acuerdo aquellas rememoraciones con lo que vivió después.

5) Se deja invadir por el pesimismo, aunque disponer de ese bagaje inerte pueda ser mejor que no ser nada.

6) Trata de oponerse a la tendencia conceptualizadora del yo, el "socio", es decir a su sentido crítico de las conveniencias literarias o mundanas, "vigilar al vigilante" que amenaza hacer perder a sus recuerdos la "misteriosa relación que une sus partes",

preservar su inocencia de niño frente a las deformaciones impuestas por la lucidez.

7) Trata de recordar "hacia el futuro", que sus recuerdos no queden estáticos como en un memorialista; que el inocente se vuelva sagaz sin perder su unidad, para lograr así "algo que se mantenga en el aire mientras la muerte pase por la tierra". Intenta evitar así la actitud fría del "prestamista", indiferente al valor intrínseco de lo recordado, quedando entonces como "un vagón desenganchado de la vida", o como un "caballo perdido", reducido a arrastrar una carga inútil.

8) Avizora entonces la posibilidad de un "ciclo de inocencia", región de los recuerdos inocentes afines en donde se revela "un secreto que les fuera común", "un destino".

9) Trata de conseguir de ese modo, un equilibrio entre sus recuerdos inocentes y los no inocentes, los que tienen "cola de paja" o "joroba", conservar la real imprecisión de los recuerdos sin ubicarlos en el espacio y en el tiempo, aunque aceptando los envases decorosos que le procura el socio, es decir, "lo que sabe y lo otro".

10) Su objeto es comprender su destino, un recuerdo común a recuerdos de distintas épocas; pero...

11) ...siente que ahora él es otro, que un tiempo inmenso separa su yo de ahora del yo de antes.

La pugna interior se establece finalmente, pues, entre la actitud ingenua del niño y la actitud conceptualizadora del adulto. Y también entre la actitud pasiva del "prestamista" y la actitud dinámica, proyectada hacia el futuro. Inútil intentar reconciliarlas en una actitud compuesta, comprensiva.

Ha confesado así el fracaso. Pero haberlo consignado -repítamos- haber podido escribirlo, ¿no reabre acaso un destino? A la ingenuidad infantil, ella sí irrecuperable, ¿no sucederá su reasunción como obra de arte, como "algo que se transforma en poesía si lo miran ciertos ojos"? Pues ya podrá ver los tranvías de la infancia desde dentro y desde fuera. Si escribe los recuerdos, es porque "pronto -dice- me iré a morir de no sé qué enfermedad". Si mira hacia el pasado, es preocupado por ese futuro con que aún cuenta;

necesita saber cuál será entonces "la forma de esos recuerdos".

Nos acercamos así a su intuición central. Los problemas del ser y del tiempo se intrincan en sus búsquedas. Siente al tiempo como contradicción pues promete y destruye, crea y desgasta. El tiempo de la inteligencia, tanto como el del hábito, rezuma falsedad. Y lo actual es Satán, podría decir con Baudelaire.

VI - TIERRAS DE LA MEMORIA

Felisberto Hernández no abandonó por cierto el cauce abierto por sus dos novelas de 1942 y 1943. Y así es que en 1944 empieza a escribir "Tierras de la memoria", obra que nunca llegará a concluir, ni siquiera a ordenar, publicando algunos episodios desconectados y dejando otros, hoy también publicados, entre sus papeles. Incluso cabe suponer que no presidió ese trabajo ningún propósito unitario, sino que fueron surgiendo sin ilación preconcebida, como episodios más o menos autónomos.

De todos modos, de esta manera viene a completarse el llamado ciclo del recuerdo, no pasando de sesenta páginas que trabajó a lo largo de muchos años, quedando inédita y con muestras numerosas de los retoques a que fueron sometidas. Varios de sus pasajes fueron publicados en épocas diversas y con títulos distintos. Aunque así incompletos y en versión que estaba lejos de ser definitiva, constituyendo no obstante un relato coherente, si no por el tema, sí por la actitud adoptada, conteniendo recuerdos en especial de su niñez y de su adolescencia, primero como alumno de piano y escolar, y después como excursionista integrante de los "Vanguardias de la Patria".

No incurre, sino muy fugazmente, en requisas minuciosas de los procesos psicológicos que experimentara y que a veces padecía al recordar. Abunda en cambio en dos tendencias que constituyen el mayor valor de este trabajo: por un lado, en su proyección hacia fuera, la descripción de lo acontecido, de presencias humanas y de cosas, en donde FH despliega sus virtudes de observador perspicaz y a la vez develador de ese mundo casi siempre oculto a la observación vulgar; y por el otro lado, en actitud introspectiva, en

inquisitiva y diríamos inclemente revelación de sus procesos interiores, por la que nos suministra un muy sensible autorretrato y nos descubre las vías secretas que lo habrían de conducir a expresarse literariamente.

Nos revela así, con gráfica evidencia, su carácter en principio replegado, su timidez, su pasividad ante la intrusión ajena, y los modos, que una crítica superficial considerara morboso, con los que a menudo debía abrirse paso su sensibilidad y a la vez su sensualismo, en expresiones solitarias que no tiene reparo alguno en comunicarnos con desprejuiciada fidelidad. Nos proporciona de ese modo una imagen de veracidad insuperable.

"Yo tenía la mala condición o la debilidad de no poder aislarme del todo de las personas que me rodeaban. Al tenerlas cerca no podía evitarme el trabajo de imaginar lo que ellas pensarían. Ellas, con su manera de sentir sus vidas, entraban un poco en la mía y según fuera la calidad de esas personas, así sería el sentido que tomarían los instantes que yo viviría junto a ellas". Ante la "brutalidad masculina" de un forzoso acompañante, confiesa que su "pudor parecería femenino". Ante quienes ya eran "mayores" por su desenvoltura -dice- "yo me quedaría menor para toda la vida".

"Nunca pedía cuentas a nadie de por qué me habían llevado; me conformaba, como ante la inexplicable transición de los sueños". No era un constructor de su vida, sino un soñador que trastrocaba dentro de sí todo lo que le tocaba vivir. Actos, incluso; como el de silbar en el baño, le resultaban así dificultosos: "Apenas sentí la sensación del aire en los labios arrugados me di cuenta de que era yo el que silbaba y que aquello era falso, que yo no tenía ganas de silbar y que tenía dificultad para estar solo".

Por su cuerpo andaban "pensamientos descalzos", es decir que "no iban a la cabeza ni se vestían de palabras". Y en ellos y con ellos vivía; lo que resolvía hacia afuera, no era sino un expediente dictado por ciertas conveniencias y aconsejado por ciertas restricciones. "Yo era muy tímido; estando sentado en un piano, ellas se acercaban a los lados del teclado y yo tiraría y retiraría enseguida miradas fugaces". Es como si su ingenuidad se apostara en su actitud más aparente. Junto al cuaderno que el "jefe ordenara

llevar, es decir, junto a la redacción impuesta por el mundo establecido, lleva otro cuaderno de tapas "muy grasientas (...) íntimo, escrito en días saltados y lleno de inexplicables tontearías"; vive así lo personal contraponiéndose a lo institucional. Desde ese observatorio, aprecia de qué modo, en el "barullo" de una fiesta, y aunque todo "fuera confuso, es posible que lo poco que los seres humanos supieran unos de otros pudiera comprenderse mejor en esos instantes", como si los caminos por donde iban y venían los destinos de cada uno convergieran; "aquella era una noche a propósito para tener sospechas y conocer destinos". Y así fue que el jefe de los vanguardias "quería emplear su inquietud en cuidar la inocencia de todas las cosas". Desde su escondida atalaya, FH confiesa de ese modo su preocupación fundamental: que la inocencia de todo y de todos no se pierda, que el mundo sobreviva a los estragos con que lo subvertimos. FH no lo dice así, no se lanza nunca a trascendentalizar sus experiencias; sólo dice lo que vive en sí mismo, como "sospechas", como "señas" que recibe y se apresura a registrar, en pro de un acercamiento en el que cada cosa y cada persona cumpla lo que podría llamarse su "destino".

La obra no se ajusta a un desarrollo temporal continuo. Se compone de escenas que van evocándose sin otra ordenación que la impuesta por la aparición ocasional de los recuerdos. La vida actual, como la vida que pasó, no proponen nortes definidos, no hay en FH, en verdad, conciencia de "un" destino establecido o proyectado. Vivir, en su caso, es un aflorar intempestivo de situaciones inesperadas. Recordar, entonces, es tratar de hallar un afinamiento que anule la angustia de esa intemporalidad, la necesidad de reconocer una sustancia perdurable. Lejos de ser "escapismo", es la búsqueda de un centro no deteriorado por el tiempo.

Ya vimos, en "El caballo perdido", la aguda situación conflictual en que lo coloca ese vivir en el pasado y ese querer revivirlo en el presente, ese saltarse el tiempo y tratar después de "vivir para adelante", a la par del tiempo. La intensidad con que debe vivir sus recuerdos, no alcanza entonces para convertirlos en presente. El Horacio de "Las Hortensias" preferirá un presente

que, encerrado en su vitrina, tuviera "calidad de recuerdo"; por otro lado, trata de sacar el recuerdo de la vitrina del pasado buscando darle calidad de presente. La ruptura es inevitable. Carece FH de esa liviandad (qué suele ser desaprensión, pero sin duda necesaria) con la que solemos repasar los recuerdos con su calidad de tales, sin emerger por tanto del urgente reclamo del presente. Para FH no cabe otra salida, perdida la del vivir, que la de la literatura; cava así esa "tierra original" y extrae de ella, no la vida que no puede ya recomponer, sino la palabra con que exorcisa su neurosis. Escribe así en "El caballo perdido": "Hasta hace pocos días yo escribía y por eso estaba en el presente. Ahora haré lo mismo, aunque la única tierra firme que tenía cerca sea la isla donde está la casa de Celina y tengo que volver a lo mismo".

Vive entonces en esa "tierra firme", pero lo hace solamente en tanto escribe. La vida, mientras tanto, es poco más que un paréntesis, como en cierto modo siempre la vivió. Subsiste la disociación de su conciencia, pero obtuvo su victoria en el papel escrito, en donde logró que, aunque sólo en imagen, convivieran el pasado y el presente. Si toda obra existe cuando el autor y el lector conviven mediante el acto de leerla, puede decirse, en suma, que FH se salvó en nosotros de su inevitable disyunción. Válgale así su intento, aunque fuera fracaso al nivel de su conciencia.

En este "ciclo de recuerdo" se inscriben algunos otros cuentos, sin dejar de anotar que no hay casi obra suya en la que no reproduzca estados vividos tiempo atrás. Algunos de esos cuentos los comentaremos en nota separada, refiriéndonos ahora a otros que, sin merecer distinción especial, son dignos sin embargo de mención.

En "Mi primer concierto" FH comenta su debut como concertista en Mercedes, en 1926. Describe en sus ocho páginas, con particular detención, sus estados de ánimo, o de desánimo, que se apoderaron de él en los momentos previos. Decide ir entonces varias horas antes a la sala teatral, en donde paladea su infortunio ante lo que sentía como una amenaza inminente. Fragua, en aquel ámbito vacío, la manera con que habría de presentarse, en especial

"la cruzada del escenario", desde la abertura del decorado hasta el piano, en el que veía más bien un "sarcófago negro".

"La primera vez entré tan ligero como un repartidor apurado que va a dejar la carne encima de la mesa. Esa no era la manera de resolver las cosas. Yo tendría que entrar con la lentitud del que va a dar el concierto vigésimo cuarto de la décima novena temporada; casi con aburrimiento; y no debía lanzarme cuando mi voluntad estuviera asustada; debía dar la impresión de llevar con descuido, algo propio, misterioso, elaborado en una vida desconocida. Empecé a entrar lentamente; supuse con bastante fuerza la presencia del público y me encontré con que no podía caminar bien y que al poner atención en mis pasos yo no sabía cómo caminaba yo; entonces traté de pasear distraído por otro lado que no fuera el escenario y de copiarme mis propios pasos."

El lector merecería que lo transcribiéramos íntegramente. Las vicisitudes de aquella representación teatral, para sí mismo pero en vista de los otros, son relatadas con la eficacia cómica que sólo podría incrementarse leídas por el propio autor. No tiene desperdicio.

Cuando fue a oprimir la primer tecla negra, "el público hizo un silencio como el vacío que se siente antes del accidente que se ve venir". Improvisa efectos, "pianísimos" exagerados; o si no - escribe - "metía las manos en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara con una materia plástica y caliente". Se sentía un "mago". Inclina la cabeza. Moldea también su cuerpo. Todo él es invención, subterfugio del miedo.

Incidente inesperado fue el producido por un gato negro que se paseó por el escenario en plena ejecución. Debe entonces modificar su "representación" ante la intromisión de ese nuevo personaje. Urde y debe rechazar salidas decorosas de la situación. Como nunca, está entonces presente con todo lo que es y con todo lo que quiere y necesita aparentar.

En "Mur" el tema es una conferencia en una pequeña ciudad del interior. "Mur" es el apodo de un compañero de pieza en el hotel, personaje con el que traba relación ocasional, y a quien

observa y trata de "entender" con la integridad que le era imprescindible. No falta la nota regocijante. Dormía a las dos de la mañana: "me desperté por el ruido de una corneta de carnaval. Era él: había encendido la luz, se sonaba las narices con fuerza y me miraba entre las ondas del pañuelo". Se hicieron "grandes amigos", y el cuento describe con delicada atención de qué modo se fueron sintiendo unidos y llegaron a entenderse. El alma infantil y dadivosa de FH, que tantos no conocieran, tan atenta a la verdad ajena, es puesta una vez más en evidencia.

"La pelota" se reduce a dos páginas conteniendo un recuerdo de cuando tenía ocho años. Su deseo de una pelota "de verdad", el fracaso de una de trapo que le improvisó la abuela y la distracción que trata de extraer de ese pedazo informe que se le transforma en una rueda y por momentos en una torta, viene a ser casi una continuación, por cierto que a más corta distancia de lo que el niño es, de la parábola de Rodó sobre la copa de cristal. Termina el niño dormido en una silla, con la cabeza apoyada en la gran barriga de la abuela, que "era como una pelota caliente que subía y bajaba con la respiración".

Como ya lo adelantáramos, en la escena final se ha creído ver, con fundadas razones, una imagen del regreso al útero. La pelota sería por otra parte, la palabra que hace movimientos "por su cuenta". La abuela sería la palabra redonda, llena de vida, como una pelota, "abola"... Aunque FH no se solazaba en escribir adivinanzas, dicho regreso al origen mismo de la infancia refleja una propensión fundamental. Del mismo modo, en "Muebles El Canario", obra de factura más endeble, se puede también descubrir una imagen de la palabra que se congela dentro de nosotros. El mundo entero sería una propaganda del mundo, algo que se nos impone a costa de lo que no se ve. Pero en todo caso, lo importante no es lo que el autor quiso decir, sino pura y simplemente lo que dijo. La poesía, ya se sabe, es hermana del misterio y, como alertaba Mujica Láinez, de poco vale querer entrar en sus laboratorios. Sutiles repercusiones enlazan lo real y lo soñado, y no es

oficio de lectores resolver el secreto de esas fugaces síntesis, sino la de aplicar el oído y el alma a escuchar la delicada música que va de las palabras a la idea. Lo inexplicable podrá ser entonces para nosotros la fuente de un goce por nada sustituible.

También en "El corazón verde" le sobrevienen al autor recuerdos de su niñez en el barrio del Cerro, sus peripecias al realizar "mandados". Un alfiler de corbata con una piedra verde que le regalara la abuela cuando chico, le sirve de nexo para relatar otro episodio vivido cuando adulto. Al referirse a su infancia, acierta FH a describir las impresiones y las largas, a veces penosas, expectativas vividas cuando niño, con una autenticidad que no necesita subrayados patéticos, en una simple y sugestiva revelación de esos seres tan desconocidos, pese a todo, que suelen ser los niños, aún vistos a través de los desbordes del cariño. "El corazón verde" se perpetúa así, sin que FH necesite ni siquiera insinuarlo, con la continuidad de ese padecimiento inocente del niño que se sigue siendo.

Recorrer estas "Tierras de la memoria" es reconocer en su propia fuente y, diríamos, en su más pura virtualidad, modos y tendencias básicas en su manera de experimentar el mundo y de verterlo en la escritura. Ocupan así estas páginas un lugar importante dentro de su obra. No las vamos a considerar una a una, y no porque no sean dignas de nuestra mejor atención, sino porque esos temas y propensiones se desarrollarán después en obras más definidas y nos permitirán entonces un examen más completo. Pero -reitero- es en estas páginas en donde asistimos al despertar de su conciencia de atento espectador y de transmutor de realidades, y en donde se encuentra el registro más fiel de sus angustias. Se siente en ellas esa abierta libertad del yo ante el papel en blanco, el surgimiento de deseos, sentimientos, congojas y desahogos que incitan al escritor a ir construyendo un pequeño mundo dialogante, en donde él mismo va siendo lo que simplemente es, con todo lo que tiene de limitación e insuficiencia. Ante la "angustia que (le) dejaban las cosas imposibles", ante esos "sentimientos que llevan al borde la soledad", relata Felisberto cómo le llegaban "efluvios a la cabeza que terminaban en palabras", y que, a pesar

de ser palabras usadas por todos, ahora "se presentaban a reclamar un significado que nunca les había concedido". Y así, en algunas páginas develadoras, nos va diciendo, como sin querer, de qué manera nace el escritor, de qué modo se va abriendo ese ámbito propicio de la palabra escrita.

Y es en otro pasaje, al describir de qué modo, sobre tres notas que le proponen, creaba una melodía y espacio sonoro, nos revela además, con clara evidencia, esa conciencia musical que estaba en el origen de su conciencia de escritor, y cómo entonces se creía capaz de crear expectativas, y cómo lograba "acordes" al construir sobre el motivo dado "algo más raro", "un camino, con una ignorancia bastante inocente", con ése su no saber de niño, con "ese poco de selva" que llevaba alrededor y le permitía comunicarlo a los demás; porque -dice con moderada esperanza- ellos también tenían selva y no haría mucho tiempo que la habrían abandonado"... Las miradas de la gente podían ir así "para atrás de sus ojos, hacia un pasado concreto". ¿Y qué otra cosa está definiendo de este modo -digamos- sino la poesía y su virtud regeneradora?

Y también en otro pasaje se anuncia su miedo peculiar a las amplitudes desconocidas, a lo inabarcable de toda vastedad, al mirar desde su lecho tres puertas que no sabe a qué lejanías se abren, y de las cuales "se desprendía un silencio maléfico".

Y nos revela también en otro lado la virtud apaciguadora que siente en la docilidad del agua, al sumergirse en un baño tibio, y sentir el acuerdo que se establece íntimamente entre el líquido y sus maneras de sentirlo y su experiencia en general. Sumergido en el agua, reconoció en ella cualidades singularmente afines con el propio fluir de la conciencia y sus modos de relacionarse con la realidad; el agua llegará así a ser para Felisberto, no sólo un modelo ejemplar, sino el origen misterioso de nuestra más recóndita naturaleza.

De todo esto volveremos a hablar, pero es en estas páginas en donde se insinúan y modulan estos temas. Y FH lo hace con la más leve y contorneante de las prosas, en un lento reconocimiento de sus estados, convertidos a cada paso en imágenes que nos las

vuelven palpables, tratando siempre de "cuidar la inocencia de todas las cosas", aún ante quienes lo angustian al suponer que apenas lo reconocerían y tendrían "sentimientos distintos o imprevisibles". Y es de ver cómo reseña así las impresiones que le causa "la recitadora", o "el jefe", y de qué manera, con qué respeto y al mismo tiempo desprevención, reconstruye lo que atisba como sus secretos. Y sólo esa prosa lenta, cansina, propensa a detenerse y a disolver dificultades al paso (que a ninguna elude) puede ir dando cuenta de su manera de sentir más propia -lo sabe bien- de quien es visto como un "bobo"; pero también sabe, ya para siempre, que en esa rumia, y en ese juego tan serio, reside lo que él tiene de ineludible... De ahí su "voluntad inusitada de indagar ciertas cosas", y esa necesidad insoslayable de escribirlo todo.

Ese poco que cada uno puede saber de los demás, halla así su cauce propio; en donde los "sonidos" (o las "palabras") "combinaran su proximidad secreta entonces aparecería el milagro"; y el milagro -digamos también- de la expresión musical o escrita que permita reconocer ese milagro, mientras "la cabeza tiene adentro pensamientos que se están haciendo y uno no sabe cómo serán". Y de este modo nos "explica" lo que no puede explicarse de otro modo...

Lo más importante de lo que se dice es lo que no se dice, lo que subyace nuestra expresión, su intención inconfesa y sin pecado concebida. Nadie es nadie cien por cien, aunque todos aparezcan como todos todo el tiempo. Si uno entonces se distrae de esa apariencia pertinaz, se consuma una sustitución que puede ser divertida. FH lo sabía, más precisamente sabía que no lo sabía, lo que es la mejor manera de saberlo. Ese sub-saber es su más idónea sabiduría. Pero requiere una conciencia "adentrista", ventrilo-cuaz, con una locuacidad de doble vertiente, conjuntando en ese Ser y no Ser la opción hamletiana.

Su salida será entonces la literatura. El "quiero ser escritor" será decisión irrevocable. Extraerá de "las tierras de la memoria" la palabra con la cual crea un mundo invulnerable. Fracasado al nivel de la conciencia, triunfa como relator de su fracaso. La obra que produce crea un nexo entre él y su lector. Quiere convertir al

mundo en lector, o mejor, en oyente suyo. El mundo, para él, es solamente una propaganda del mundo, algo que quiere imponérsenos a costa de lo que nadie advierte. Y no se trata, para él, de volverlo habitable, sino de volverlo legible, convertido en letra. Lo que equivale a decir que FH es ante todo, y después de todo, un poeta. Y leerlo no es solamente participar, sino confabularnos en ese logro a partir de lo que es su obra. FH se crea de ese modo él mismo a través de sus creaciones literarias. Es un alma, la suya, lo que leemos, con sus debilidades tanto como con sus inefables poderes. Leemos la "angustia que le dejaban las cosas imposibles" ante esos "sentimientos" que lo llevaban "al borde de la soledad", y que llegaban, dice en "Tierras de la Memoria", "como afluvios a la cabeza y que terminaban en palabras". Nos está contando así cómo nace un escritor, cómo se interna en "ese poco de selva" que todos, advertidos o no, llevamos dentro.

VII - LAS HORTENSIAS

A partir de octubre de 1946, FH vivió año y medio en París, en donde recibió numerosos reconocimientos de su talento literario. Guiado por Supervielle, conoce allí a Roger Caillois, a Susana Soca y a muchos escritores de relieve, se vincula con las revistas "La Licorne" y "Fontaine", y recibe un homenaje, con nutrida concurrencia, en la Sorbonne, en donde lo presentó Supervielle, contestando FH con breves frases. Dijo sospechar entonces que todo aquello era un error que no tardaría en corregirse, y que se sentía como un conejo al que tomaban por las orejas para mostrarlo al público. Leyó después su cuento "El balcón". En París conoce a quien será su futura esposa, la española María Luisa Las Heras, refugiada entonces en Francia. Es durante esa estada en París que escribe "Las Hortensias", cuento largo, o "nouvelle", obra que se publicará por primera vez en 1949 en la revista uruguaya "Escritura".

En "Las Hortensias" FH se atiene ya más decididamente al género que suele considerarse "fantástico", sin que no obstante, el argumento insólito sobre el cual se desarrolla la historia prescindiera de las cualidades más características del autor, quien no deja por cierto de transfundirse en sus personajes, aunque ahora con mayor sutileza.

"Las Hortensias" mereció los juicios más dispares: desde el elogio incondicional, hasta la descalificación más impía. Muchas de esas divergencias nacen de la rareza y ambigüedad del argumento: Un hombre que se va distanciando, entre excentricidades variadas, de su mujer y de la vida corriente, para terminar apegándose a una muñeca y después a todas las muñecas. Matiza el

decurso del relato, pródigamente distribuido, un cúmulo de anomalías y detalles enigmáticos, de prodigios y presagios, dando pie a sugerencias y si se quiere a significados de coherencia difusa. Cumple así con uno de sus preceptos: "Tengo que buscar hechos que den lugar a la poesía y que sobrepasen y confundan la explicación". Agregando, como una incitación a los que pretenden interpretarlo todo: "Antes de eso tengo que tener pensamientos firmes para que los hechos de poesía no los contradigan"; se propone incluso "hacer poesía de esa confusión", estrategia que se justifica en el grado en que no se reduce estrictamente a una estrategia.

En primer lugar, digamos que en este trabajo se evidencia mayor fluidez sintáctica y nitidez de construcción que en sus trabajos anteriores, aún cuando subsiste, entre frase y frase, esa especie de silencio gramatical que en FH determina comúnmente un hiato más o menos palmario entre el fin de una frase y el comienzo de la siguiente. Sabe bien FH que sólo callando pueden decirse ciertas cosas, y que saber callar a tiempo origina ocasiones incalculables. Antes así de escribir la frase siguiente, nos hace sentir algo no dicho, ya sea el drama que conviene solamente sugerir, ya la "explicación" que, al procurarnos el "por qué" de lo que se está relatando, lo convierte ominosamente en prosa. De este modo, el lector debe volverse creador, hallar la palabra de ese silencio, sentir el tenue estremecimiento producido por la velada noticia que ocupa dicha pausa. La escritura tuvo siempre en FH algo de discontinua, como si deseara mantenerse alerta ante alguna ocurrencia súbita. Es así que, aún cuando puede parecer que sigue un desarrollo menos sobresaltado, sobrevienen con frecuencia asociaciones inesperadas o designios súbitos, producto de su deliberada búsqueda de "hechos que den lugar a la poesía". Trata así de ir creando una atmósfera de sorpresa y misterio, insinuando trasfondos y proyecciones que mantengan en vilo la atención del lector, procedimiento que habrá de valorarse en cada caso por sus consecuencias con respecto al todo. La reiterada alusión al "ruido de las máquinas", el "vino de Francia", al "pianista", al "criado de barba", o a "los muchachos", y otros

motivos más o menos ocasionales, no facilitan, por cierto, interpretaciones unívocas. Sobresale, sin embargo, una intención dominante, cuya clave podríamos detectar en las frases inicial y final de la novela. Empieza en efecto diciendo: "Al lado del jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles". Y termina la obra: "Horacio cruzaba por encima de los canteros. Y cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas".

Se plantea así una oposición entre el "jardín" y la "fábrica", entre la vida natural, las plantas, y la vida artificial, las máquinas. El protagonista, habitante de esa "casa negra", recorre un periplo que, ya desde antes de empezado el relato, se advierte que lo va alejando de la esposa y de su modo directo de percibir y de sentir las cosas, hasta concluir en un estado de sofisticación que lo convierte a él mismo en un muñeco. Ese proceso de despersonalización ocurre entre incidentes que, por los paradójicos artificios con que FH los describe, semejan esas telas damasquinadas que, cambiando en algo el punto de vista, modifican en apariencia el dibujo original, si es que éste al fin de cuentas existe.

Lectura errónea sería la que intentara deducir significados al paso, entreverando intenciones que sólo apuntan a fines adventicios. FH era muy afecto a multiplicar trampas de esa clase, a jugar con la sorpresa, recurso aprendido tal vez en sus lecturas de novelas policiales; pero si toda obra artística puede ser llamada sin abuso una "trampa", su pertinencia depende, no de los desvíos en que nos puedan distraer, sino de la eficacia solidaria de los componentes, de la perduración de aquel "pensamiento firme" que, según el mismo FH, debe respaldar la obra. En "Las Hortensias", esa virtud, a pesar de algunas medidas explicaciones que intercala FH, no luce con la pureza más deseable, y eso justifica así el desconcierto del lector.

Como en Chaplin -reiteramos- en FH vale más su andar, y la calidad de alma con que anda, que cualquier propósito o construcción dentro de la cual practique sus virtudes. Su percepción poética queda en estos casos sujeta a un molde que, no por llamativo, como en "Las Hortensias", deja de ser una especie de

coerción intelectual. Justo es consignar que muchas de las malas lecturas nacen en este caso de construcciones que no aparecen bien caracterizadas. La atracción por las muñecas, por ejemplo, puede entenderse en ciertos pasajes como un apólogo del arte corrigiendo la realidad; "María sin Hortensia", es decir la esposa sin su proyección en un orden más estable y responsable, se va convirtiendo para Horacio en una idea inadmisibile. "María iba de un lado para otro" con "La inocencia de un loco" que ignora estar desnudo. Más precisamente, dice: "Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte a un artista", y de este modo, "Hortensia no era sólo una manera de ser de María sino su rasgo más encantador"; imposible "amar a María cuando ella no tenía a Hortensia (...) Hortensia era un obstáculo extraño (...) tropezaba en Hortensia para caer en María". La relación de Horacio con Hortensia, ya ligeramente perturbadora, va acentuando gradualmente su incongruencia. Ya en Horacio, desde el comienzo de la novela, existe una tendencia a distanciarse de las cosas, a verlas a través de una lupa, o a través del "vino de Francia", o de vitrinas, o de espejos, o traspuestas en muñecas con que los "hombres", sus colaboradores interpuestos, componen escenas más o menos enigmáticas. El "ruido de las máquinas", además, se mezcla al sonido de un piano que toca un ejecutante a quien sólo ve de espaldas y con quien ni siquiera se saluda. Las vitrinas daban a las muñecas "cierta cualidad de recuerdo", y Horacio, además, se satisface al saber de boca de su esposa que su suegra era callada y tranquila como una muñeca. La realidad, así encarada, lo acerca cada vez más a un mundo con el cual todo intercambio queda congelado. Y es aquí en donde Horacio nos descubre el oculto origen de sus extravíos, al decir: "María no podía entender todo el mal que había encontrado en el mundo y en la costumbre del amor", frase en la que FH parece verter su experiencia propia.

Y así es como en lo sucesivo, en un largo epílogo, Horacio, como un autómatas, perdida su individualidad, prosigue como un muñeco más, juguete de la fatalidad. Aparece entonces, sucesivamente, con "sus órganos revueltos, caídos y pesando insoportablemente", "desconocido de sí mismo (desilusionado) al descu-

brir la materia de que estaba hecho", "un cofre lleno de yuyos ruines", "un cheque sin fondos", importándole mucho menos el mal que podría hacer a los demás". Ya ni siquiera urde escenas con muñecas, sino sólo con brazos y piernas de muñecos, y hace traer "grandes espejos" para que lo irreal lo sea doblemente. Pero "cada vez le costaba más estar solo; las muñecas no le hacían compañía". Se convierte en persona-cosa, y cruza entonces ante su presencia "el gato del remordimiento". Si piensa aún en sus vicios, en su aproximación a muñecas llenas de agua caliente, lo hace "como en una fatalidad voluptuosa", que está lejos de curar su acedia. Piensa entonces en su alma, a la que siente "como un silencio oscuro en aguas negras". Busca "escondarse entre la muchedumbre". Oye que su esposa le dice aún "te quiero porque eres loco", precisamente la manera con que FH quería ser querido. "Sufre un cansancio que lo ha idiotizado". Guarda comúnmente "el silencio de un hombre de palo", con "sus ojos fijos, como si fueran de vidrio y su quietud de muñecos". Ante la solicitud de su esposa, no atina sino a "abrir la boca como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas". Camina con "pasos más cortos que de costumbre", haciendo "pequeños movimientos" con sus pies, ya en pleno proceso de animalización. Y se aleja finalmente "pisando los canchales", dejando atrás su vida muerta, las plantas aplastadas.

Y éste es el libro que fue considerado morboso, dechado de "fantasías eróticas", sin ver que el tema es nada menos que la pérdida de la personalidad, ese drama que en FH se cernía como amenaza constante, naciendo de él y de un mundo que no condeca con su afán. Porque Horacio es también en gran parte Felisberto; aún inmerso en la fábula y en sus concertadas rarezas, es su alma quebrantada la que trata así de contrarrestar, a través del personaje, la agresión monstruosa del mundo falsificado de donde proviene el mal y ante el cual todo lo que hace son "locuras".

Con "Las Hortensias", FH logra, ya más ducho en su oficio, estructurar una narración que, aún con las salvedades ya apuntadas, nos lo muestra, no sólo más dueño de sus recursos, sino asimismo fiel a las difusas intenciones que subyacen su afán de creador. Escrito en tercera persona, atina a combinar adecuada-

mente la atención continuada que aplica al personaje principal, con la oportuna omnisciencia con que considera los personajes accesorios, todos ellos de comportamiento ultranormal, al borde de lo onírico, componiendo escenas que, como las que arman "los hombres" en las vitrinas, tienen algo de irreal, como puestas al servicio de una voluntad arbitraria, que no es otra que la de Felisberto.

Utiliza y extrema en "Las Hortensias" un recurso que en grados y modos diversos FH se vio precisado a usar más de una vez: ocultar muchos de los sentimientos de sus personajes, dejando entrever solamente algunos, los más superficiales, como pista para llegar a vislumbrar los otros. Los conocemos en efecto por sus actitudes más que por sus palabras o por la descripción del autor, de acuerdo a la técnica behaviourista que un Hemingway llevaría a un grado depurado. Está así FH más cerca de la solución de Dostoievski, sin su tensión patética, que de la de Proust, quien invade siempre la conciencia de sus personajes por vías psicológicas. De ahí que "Las Hortensias", como casi toda la obra del escritor ruso, necesite leerse en su totalidad, mientras las novelas de Proust pueden abrirse por cualquiera de sus páginas, pudiéndose en todo caso entender el proceso interior de cada personaje, limitando así su libertad tanto como la de los lectores. Y otra similitud, aunque observable a través de considerables diferencias, se aprecia con respecto a obras como "El extranjero" de Camus, a cuya impavidez se asemeja la de Horacio, sumergido en un conflicto no expresado y aparentemente sublimado mediante actitudes y comportamientos en los que finalmente se expresa, aunque no resulte tan fácil sintetizar su carácter. Valga esta observación como alusión a técnicas cuya necesidad sintiera parcialmente FH en esta obra, adelantándose a manifestaciones importantes de la literatura posterior.

En tren de interpretaciones, pudo creerse que en el caudal abierto por su insatisfacción existencial, en esta obra FH derramó desfachatadamente su sensualidad. Lo que obedece en verdad a un ansia estética más o menos sofisticada, el correctivo, adecuado

o no, que el arte -la Hortensia- superponía a una realidad limitada -María-, se pretendió convertir así en desahogo de un submundo de apetencia sensorial y de un yo que añoraba, ahora con bajeza, el atrevimiento exitoso de la juventud. Sea dicho esto, no tanto como una "interpretación", sino más bien como una indicación de algunas de las vías entreabiertas por FH, siguiendo las cuales la atención del lector puede ampliar sus registros. La obra adquiere, gracias a tales aperturas, una dimensión estética muy particular. Y no importa entonces que cada lector discierna criterios distintos y que en su espíritu predomine uno u otro; lo que importa es que los elementos que FH pone en juego obedezcan a tendencias reales de la naturaleza humana. Lo que importa es así la autenticidad del conflicto, y no las "soluciones" que una lectura versátil crea descubrir en tal conflicto. Lo válido es la actitud de María cuando leyó y "comprendió" una poesía: lo que comprendió es que la poesía "tenía algo noble en su materia que obligaba a hacer un esfuerzo y a prestar una atención sublime". Y corresponde acotar que eso "algo noble" puede ser en algunos aspectos, visto desde ciertos principios morales, como algo innoble, sin que corresponda por tal causa invalidar la obra. Esa traslación de un juicio moral al lugar del estético, llevó a críticos superficiales a señalar la "inmoralidad" de la obra, como si fuera preferible ignorar lo innoble, en lugar de mezclarlo, como en la vida y en el sueño, con todo lo que somos y a veces padecemos. Visiones fetichistas, atenuadas a lo moral como a un explícalo-todo, dan lugar así a una idea nacida de la facilidad, y que queda pronta para dar un paso ya en terreno de la moral, desvío asombroso, si se comete en nombre del arte.

Cabe hacer aquí una precisión tal vez innecesaria: una novela no puede ser la fachada de una doctrina filosófica. No es una versión anecdótica de verdades quimeras sobre la vida y el ser, como no puede reducirse tampoco a pulsiones inconscientes. No *representa*, sino que *es*. Pensamiento y expresión hacen en ella juntos y se desarrollan juntos, en relación dinámica. La expresión es entonces una forma de organización primaria que, a su vez,

representa la vida
(en una de sus formas)

sugiere y engendra nuevas situaciones, para las cuales, sin pausa, se crean formas nuevas. Un deleite, que es al mismo tiempo angustia, impele al creador a través de concreciones e ideas, de imaginaciones y juicios, que van conformando el andar especial del escritor, es decir su estilo.

En FH, como en p... os, ese proceso se manifiesta con particular pureza. Aquel criterio tradicional del doble aspecto pensamiento y forma -que no por desacreditado ha dejado de usarse- se resuelve en él unitaria e indisolublemente. Y de este modo una imagen, una palabra, un giro verbal, una ocurrencia cualquiera, son al mismo tiempo emanación de una superconciencia que en vano querriamos nosotros desglosar y perfilar conceptualmente. Es su alma entera la que entonces se abre paso, sin objetivo a la vista. Y las bizarras composiciones con muñecas, a las que se endosaban nombres, resultan, por la flagrante falsedad que asumen, parodia grotesca de la tendencia usual de calificar los sucesos humanos, de "intencionarlos", sepultando lo real bajo juicios o calificativos de confección. Si la personalidad de Horacio despierta sugerencias variadas, atribúyase por lo demás a la cautelosa abstención en que se mantiene FH respecto a sus intenciones y emociones profundas. Lo vemos actuar, moverse, hablar, pero siempre en el nivel de sus reacciones superficiales, sus placeres y sus decisiones momentáneas. Ya su presentación no pasa de ser un toque simple: "El dueño de la casa era un hombre alto". Nada más. Si se dice tan poco, es para dejar espacio a muchas cosas. FH no es nunca amigo de detallar fisonomías; apenas si se atreve a alguna indicación. Y en el primer diálogo, lo comunicado es mínimo, y Horacio, todavía, dice a su esposa: "-Ya sé, pero no me digas nada". En algún caso, esa sobriedad nos induce a creer que estamos asomándonos a abismos insondables, como cuando, al besar a una muñeca y hacerla caer, siente que se evade de María y resuelve entonces ocultarle lo que pasó; piensa que lo ocurrido era "la muerte de María". Los presagios, además, se acumulan; el autor los prodiga y consigue provocar una expectativa que se cuida, no obstante, de excitar. El ritmo es lento, como si cada línea naciera de una reflexión que se mantiene entre las bambalinas. La mujer de

Horacio se llama María Hortensia, "pero le gustaba que la llamaran María"; quería ser ella, pero Hortensia era, vista desde Horacio, una aparte de ella.

Felisberto sutaliza asimismo las disociaciones. Su extrañeza, los pasos que da, sus recuerdos, en la frase que va a continuación, se producen con autonomía y se separan o reencuentran de acuerdo a lo que sucede: "De pronto (Horacio) se extrañó de no verse sentado en el sillón; se había levantado sin darse cuenta; recordó el instante, muy próximo, en que abrió la puerta, y enseguida se encontró con los pasos que daba ahora: lo llevaban a la primera vitrina".

En cuanto a las muñecas, cuya vigencia llega hasta a comercializarse, no son todavía mujeres, sino muñecas como mujeres, así como en "El acomodador", la "sonámbula" sería una mujer semejante a una muñeca. Lejos de llegar a los extremos de su erotismo, prefiere allí, con su alma juguetona de niño; destacar detalles absurdos y vulgares que ridiculizan la experiencia descrita, tal el agua caliente de la Hortensia, remedo del calor degradado con que las conciencias decaídas intentan dar vida falsa a las realidades que no son capaces de vivir como tales. Todo se disuelve entonces en un humor liviano, como para aliviarnos de fiebres eróticas, en el polo opuesto de lo pornográfico, en su desprenderse estético de la sexualidad que viene a ser lo antipornográfico por definición.

Las máquinas, según ya vimos, se contraponen a las plantas como lo artificial a lo vital; son la mente lógica, la antificción. Pero evocan también el mundo de lo inconsciente, el universo como fábrica de los deseos. Son lo que se repite, lo antidualéctico, lo invariable, un refugio para el Horacio que huye de la vida. También pudo verse en las máquinas el proyector de cine; la "casa negra" sería la sala del cine, en donde el proyector fabrica falsedades, vida falsa en una falsa oscuridad, la pantalla como vitrina de escenas falsas. El pianista, por su parte, es ese servidor con quien no hay diálogo alguno; y quien sino Felisberto podría haber escrito que Horacio "quiso oír entre los huecos de la música, el ruido de las máquinas", aberración que proviene indudablemente de expe-

riencias propias como pianista asalariado que sentía entre las notas de su piano el gruñido del proyector.

De este modo, ese abanico polisémico nos permite sentir las máquinas desde distintos puntos de vista como fuente de vida artificial, todo lo cual pudo sentir Felisberto en los años penosos en que su vida era ir de su blanca casa a la casa negra del cine mudo, padeciendo una experiencia que aquí revive puntualmente, transfigurada, sin que le resulte necesario advertírnoslo expresamente. Aparecen pues las máquinas como lo exterior, lo implacable, como el ruido de huesos serruchados y la tos del carnicero en "El acomodador"; están afuera, son el ruido del trabajo utilitario y ciego, el mundo de la sensatez y de la prosa, rodeando con su amenaza el mundo de la imaginación y la poesía, mientras adentro el pianista vende su arte, su música en pugna contra el ruido.

Con el ruido de las máquinas, es a toda una concepción de la vida que está aludiendo subcientemente Felisberto. Ese ruido inhumano, ese run de los medios técnicos convertidos en fines, representan en efecto el predominio, vigente desde el Renacimiento, del dinero y la razón. Y ese ruido se constituye en el telón de fondo de las peores subversiones, la del experto y la del técnico desplazando al artista convertido en servidor decorativo, bueno para exhibir en ciertos días y a ciertas horas, mientras los inocentes rodajes ensucian el silencio con su murmullo monocorde. Es la antimúsica por excelencia, llenando como una atmósfera asfixiante la sala del cine, y que FH tuviera que soportar tantas veces apenas callaba la música del piano. Y es del sordo rumor del proyector que proviene la vida falsa y distraída encerrada en la pantalla. Como dirá Heidegger en "El sendero", a los oídos de los hombres que desoyen la voz de lo real, "llega sólo el ruido de los aparatos que toman por la voz de Dios; el hombre deviene así distraído y sin camino"; exactamente como Horacio -acotemos- en su evasión final.

Conviene señalar aquí, no obstante la adecuación de esas imágenes a que recurre FH, que no es en ellas, sino en el movimiento de su lenguaje en donde reside un encanto poético mayor. Fue por atenerse a la peripecia exterior y no a su fluencia narrativa que

Mario Benedetti llegó a denunciar "el inevitable fracaso de la obra", y que Martínez Moreno llegó a ver en ella una "atroz fantasmagoría erótica". Ambos caracterizados críticos se sintieron seguramente frustrados al no encontrar lo que no había, es decir ni *pathos* ni conceptualización. Se dejaron desconcertar así por significados líbidos, conexiones dislocadas, deslizamientos en superficie, filiación interrumpida, punto de vista errático, estado continuo de latente fracaso de personajes que viven un presente siempre desbaratado, de un Horacio que va perdiendo vitalidad e intenciones para volverse insecto y máquina inservible, y una imaginaria que al final se vuelve decididamente ramplona, correspondiendo al vacío a que allí debió aplicarse. Desconsiderada la vigencia literaria, se atuvieron entonces a un residuo de situación real, sin más. Y hallaron, naturalmente, obscuridad y sin sentido. En lugar de la vida poética de la novela, juzgaron así un hecho policial. No entendieron la unidad Yo-Realidad-Ficción que simbolizan Horacio, María y Hortensia, en el lago del lecho, sumergidos los pies indistintos en un agua común, el agua original que fundamenta el relato; les dieron en cambio a los tres personajes separadas, y se encontraron entonces con una situación más o menos delictiva, de adulterio y lascivia, juzgando con sentido moral lo que exigía sentido estético.

Y cabe decir más; y es que el alma del protagonista, dice lastimosamente Felisberto, era como "un silencio oscuro sobre aguas negras", perdida al fin su palabra propia y su fondo vital. La casa tenía así que ser "negra", como lo es toda imaginación que nos pervierte con fantasías descentradas. Releamos la frase íntegramente: "Allí se detuvo y vagamente pensó en su alma: era como un silencio oscuro sobre aguas negras; ese silencio tenía memoria y recordaba el ruido de las máquinas como si también fuera silencio; tal vez ese ruido hubiera sido de un vapor que cruzaba aguas que se confundían con la noche, y donde aparecían recuerdos de muñecas como restos de un naufragio". ¿Como concebir que en esa atmósfera celinesca pudiera hallar asiento la pornografía?

"Las Hortensias" debe así aparecernos, al igual que tantas obras de FH, como una metáfora de la actividad del escritor, de sus descensos en la palabra enajenada. En esa "casa negra" no hay protección posible: casa, muñecas y situaciones no ocurren en la realidad banal, sino en la conciencia, como en un teatro; todo es así metafórico, y casa cosa es elemento de esa metáfora total cuyo desarrollo es el relato. Puede decirse aquí lo que FH dice en "Clemente Colling: "hasta cuando el arte penetra en zonas espantables (...) es maravilloso por el solo hecho de verse". Anécdota y escritura forman así unidad; la anécdota es la versión icónica, o imagen, de la escritura. Y como esta escritura intenta volver a ignorar con la pureza de los niños, no puede establecer relaciones coherentes y rigurosas, según lo exigiría un criterio adulto, sino que éstas se explayan caprichosamente y desarrollan complicaciones en superficies erráticas. Horacio oye de esa manera las máquinas con la "simpatía" con que las oía "en la infancia". Y es con la misma simpatía, ya desbocada, que a las inánimes muñecas, como Margarita al agua muerta de la casa inundada, deben aplicar infames artificios, agua caliente a unas, motores a la otra, para que la entibien o las hagan circular.

VIII - NADIE ENCENDIA LAS LAMPARAS Y OTROS CUENTOS

En el cuento epónimo del libro ("Nadie encendía las lámparas", T. III, Edit. Arca, Montevideo, 1967) se evoca una fiesta familiar en la que Felisberto lee un cuento suyo, sin que llegue a tocar el piano debido a la presencia de una "tía" que, símbolo de una actitud anti-arte, alega no querer oír música desde la muerte de su esposo. La escena incluye retratos reveladores de los asistentes, mediante el oportuno subrayado de rasgos dominantes, registrándose además con prolija fidelidad los estados de ánimo del autor en tanto lee. Y muy netamente se nos enseña, en diálogos posteriores, la afabilidad pasiva y a la vez irónica con que FH solía enfrentar la banalidad y a veces la presunción ajenas. El cuento se cierra con una de las terminaciones breves y efectivas con que FH intentaba la final complacencia del lector; estando casi a oscuras, al no encenderse las lámparas, dice el protagonista: "Yo me iba entre los últimos, tropezando con los muebles, cuando la sobrina me detuvo: -Tengo que hacerle un encargo. -Pero no me dijo nada; recostó la cabeza en la pared del zaguán, y me tomó la manga del saco."

En aquella penumbra que todo lo sumergía, en esa abstención levemente penosa, el relator retiene su curiosidad que, sin embargo, desflora aquí y allá notas llamativas; así, ve una mirada con "ojos que parecían vidrios ahumados detrás de los cuales no había nadie", y a poco ve "alguien que se había asomado a los ojos ahumados"; y de pronto siente que lee sin estar casi presente y que "a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que (él) interviniera"; percibe entre tanto una estatua

fuera y como si el alma del personaje que representaba hubiera perdido "la seriedad que tuvo en vida" y ahora estuviera "jugando con las palomas"; ve en otra habitación "llamas encima de una mesa" y luego solamente "una jarra con flores rojas y amarillas sobre las que daba un poco de sol"; y después, ya en rueda, ve como un joven al hablar levantó "una mano con los dedos hacia arriba como el esqueleto de un paraguas que el viento había doblado"; y cuando una joven inclina la cabeza, percibe un poco de piel rodeado de un remolino de pelo, y recuerda entonces "a una gallina que el viento le había revuelto las plumas y se le veía la carne". Todo se ofrece como apariencias del ser y del actuar, y adquiere así un aire inusitado, como si la imaginación jugara a revitalizar las cosas y a darles una razón sutil de convivencia. Podemos decir entonces que allí "no pasa nada", sino, solamente, y nada menos, el espíritu vacante del artista distrayéndose en un mar de naderías que pese a todo, lo sustentan y dan fe de su presencia, transfigurando todo como jugando. El misterio se construye con evidencias.

En "Menos Julia" FH reitera su afición, en esos años, por los temas que suelen llamarse "fantásticos", pero que no hacen sino prolongar un sentido de lo humano hacia manifestaciones aparentemente absurdas. Se trata aquí de un antiguo compañero de escuela que lo invita a visitar un túnel, en donde quienes penetran deben tratar de reconocer por el tacto, a oscuras, qué objetos son los depositados en un largo mostrador. Asisten, sin ser vistas, algunas jóvenes, que avisan su situación encendiendo a veces unas pequeñas luces, y a quienes el dueño de casa trata también de reconocer palpándoles el rostro.

El hecho en sí es sin duda un avatar consciente o inconsciente de la secreta ansiedad que asediaba a FH, su necesidad de acceder al mundo de los otros mediante vías más directas y veraces que las transitadas vulgarmente. Consuma así esta estrafalaria fantasía con desafiante naturalidad, insertando en un ambiente real un ámbito extraño, en donde el único signo de validez es el que detectamos con las manos, en una virtual alegoría de las más

verdaderas comuniones. Todo está dicho con aire de juego, pero aparece trastornado con la conducta final del creador del túnel, quien obliga a evacuarlo a todos "menos Julia". Una hábil ambigüedad queda entonces embozada, y en ella se suceden el particular amor del creador por Julia, la exigencia de un compromiso formulada por el padre de Julia, la negativa de Julia a que él toque más caras en el túnel y la imposibilidad de casarse que entonces siente él. El relator del cuento toca entonces la cabeza del amigo, y escribe: "Entonces pensé que había rozado un objeto del túnel". Final enigmático, pero que nos sugiere la conversión del creador en alguien a su vez inaccesible, o solamente accesible por contactos que reconstruyan realidades en primer instancia defectuosas. El círculo de sugerencias, no es, claro está, restricto. El cuento tiene la virtud de prohijar derivaciones inquietantes. Lo maravilloso aparece como una puerta apenas entreabierta. Y todo ha sido dicho al modo de Kafka, describiéndose el semisueño como si fuera una flagrante realidad. Los procesos psicológicos de los personajes son siempre reconocibles, análogos a los del repertorio más común; pero están puestos al servicio de designios y propensiones inconcretas. El misterio está redactado con las evidencias más notorias.

A propósito de este cuento, cabe hacer en consecuencia algunas consideraciones de particular importancia, relacionadas con los orígenes fecundantes de la vida psicológica secreta, como también con los modelos que presiden el surgimiento de la imaginación, en especial, en FH, las cajas, roperos y casas, los que aparecen como órganos antecedentes y condicionantes del sentimiento de intimidad o reserva. Temeroso de toda agresión o irrupción que puedan provenir de los espacios abiertos y amplios, en FH ese motivo del ámbito cerrado reaparece en varios de sus trabajos, ya en armarios de los que, al abrirlos, caen cuerpos inanimados, ya balcones y puertas que se entreabren o que se necesita abrir, ya la "casa negra" de "Las Hortensias", o "comedores oscuros" que nos atraen con sus misterios sepulcrales, o la sala de clase de Celina, o el dormitorio de la señora Muñeca y, en "Menos Julia", el túnel subterráneo, allí en donde sólo mediante el

tacto es posible saber con qué cosas y con qué personas nos encontramos. Cabe asimismo entrever en el túnel una figuración del útero. De uno u otro modo, el cuento se adscribe al mito de la casa, de ese ámbito protegido en el que vivimos tan intensamente cuando niños y que en FH, con vano empeño, se reproduce en las piezas de hotel, o en el comedor de un barco, o se ensancha, ya más amenazante, en salas de concierto. En la casa se acunaban los ensueños y, al limitarnos, también nos amplificaban, como una secuencia del regazo materno protector. Es entonces refugio y seguridad, y así resurge en figuraciones reiteradas, de las que el túnel de este cuento es una expresión a la que se agregan, cabe apuntar, notas diferentes. Dejemos para considerarlo en un próximo capítulo.

En el sexto y último tomo editado por Arca en 1974, aparece "El árbol de mamá", cuento de unas trece páginas, junto con un "pre-original" de sólo cuatro. Nos consta que está escrito con mucha anterioridad. Este cuento tiene en efecto su historia, historia que necesito relatar para mi tranquilidad de conciencia, desde que aparezcó involucrado.

Todo ocurrió así. En 1948 habíamos resuelto publicar en la ciudad de Mercedes, Humberto Peduzzi y el que suscribe, la revista literaria ASIR. Y entre los colaboradores con quienes deseábamos contar figuraba en primer término Felisberto, cuyo libro sobre Colling nos había parecido de sorprendente calidad.

Enviada la invitación correspondiente, nos llegó al poco tiempo "El árbol de mamá". Y ahí fue el problema, pues el cuento contenía pasajes que hace treinta años tenían que ser considerados escabrosos, y parte importante de los suscriptores la componían jóvenes liceales de Mercedes, en donde, por lo demás, toda manifestación de esa clase suscitaba irreductibles resistencias.

No fue poco lo que vacilamos, pero no pudimos dejar de decidimos, y así fue que, venciendo los escrúpulos consiguientes, escribí a Felisberto, con quien no me veía hacía años, explicándole

la situación, y preguntándole, con todas las salvedades posibles, si podía estar de acuerdo en enviarnos otra colaboración menos cuestionable.

Mi carta, por fortuna, estuvo lejos de incomodarlo; al contrario, me contestó con otra que publico aquí por primera vez, cifrando su interés en la fidelidad con que refleja algunos de sus rasgos destacables como persona y escritor. Decía así:

Montevideo, noviembre de 1948.

Amigo mío: Cuanta delicadeza y lealtad trae su carta. Lamente de verdad haberlo puesto en la situación de escribirmela. A mí se me ponían los pelos de punta al pensar que las niñas -y luego las mamás- leyeran (a pesar de todo la leerían) la parte de la rodilla y otras cosas peores. Yo creí que su revista se publicaba para repartirse en Montevideo y sólo algunos ejemplares en Mercedes. Bueno, no crea que me extraña lo que me dice. He recorrido nuestro país 15 años y ya sé que encierro español tiene nuestra educación. Quien me habló con mucho elogio y cariño de su revista fue Zum Felde. Realmente si Ud. publica el trabajo de él mientras yo le preparo otro cuento le estaré agradecidísimo ya que esa nota de Zum Felde será mi tarjeta de visita para los que deseen UBICAR mi literatura entre las otras. En tanto a El Arbol de Mamá, aunque la experiencia fue hecha como una necesidad, es decir, con toda el alma, lo encuentro menos poético que otros y no sería mi manera preferida (aunque dentro de él haya de las cosas que prefiero). En total, su carta es conmovedora y no me atrevo a tocarla. Sólo le diré que se ha conquistado un amigo más en el más llano de los sentidos. Cualquier novedad a nuestro querido y común amigo Rodríguez.

No sería extraño que me invitaran a hacer una lectura de mis cuentos por ahí (los leo en actitud de intérprete, como quien recita; es un nuevo género de intermediario, etc. etc.). En este caso charlaríamos a gusto.

Un gran apretón de manos:

FELISBERTO HERNANDEZ

Se me creará si digo que, aún contando con la benévola resignación de Felisberto, mis remordimientos me acosaron durante mucho tiempo, sobre todo por no haber publicado su autor dicho cuento nunca más, en los quince largos años que transcurrieron hasta su muerte. Y que recién saliera a la luz a un cuarto de siglo de escrito, exhumado de entre sus papeles.

El cuento, hoy, no puede poner "los pelos de punta" a nadie. El famoso pasaje de la rodilla no es sino una expresión, diríamos, de estilo, en donde lentitud no significa complacencia morbosa, sino regusto por las alternativas que se van cumpliendo en las psicologías de los personajes. El humor está ciertamente muy por encima de lo que pudiera creerse pornográfico, y se integra, por lo demás, a un relato en donde lo que importa son las tensiones que ocurren entre los personajes y el modo con que FH pone de relieve los rasgos más sugestivos. Burdo error es el que cometen quienes se dejan llevar por sus peores prevenciones pareciéndoles entonces repugnante aquello que para el artista tiene un carácter necesario. El artista pierde de vista vínculos ordinarios que el no artista ve con exclusividad. Lo que para éste es inmoral, para aquél escapa a ese criterio, pues lo que contempla es una estructura estética, en donde apariencias, instintos y todo lo demás son simples componentes. El hombre común abstrae, en este caso, un aspecto moral, y es ese extracto lo que juzga como bueno o malo. Pero para el artista no cabe esa abstracción efectuada dentro de un complejo cuya validez se determina en otro plano, en el que todo entra, incluso la moral, pero no con la especial vigencia que tiene en las peripecias meramente reales, sin contar con que la estética,

en cierto modo y al fin de cuentas, incluye la ética, y puede así decidir en la formulación de juicios. Lo sexual, por supuesto, interviene incluido por su parte en contenidos humanos, pero no ya como dueño y señor de nuestras voliciones, sino como un factor cuya injerencia está sometida a otras coordenadas. De tal modo, la técnica con que FH describe el episodio de la rodilla tiene en sí misma su justificación, ajena a los juicios de la vida práctica; es una música de recursos, un todo con exigencias propias. Se ha dicho así con verdad que el objeto de la poesía es el poema, definición que corre también en estos casos. Lo decisivo es esa finalidad estética; todo lo demás, incluso la moral, no son sino medios.

El "pre-original" encontrado también entre los papeles inéditos, al procurarnos el relato casi textual que del suceso hiciera a FH un amigo violinista, nos permite apreciar mejor el trabajo de reelaboración consumado para construir el cuento. Queda así en evidencia su instinto de narrador, al disponer la secuencia de los hechos, el carácter de los personajes y sus vivencias especiales en pro de una eficacia y de una valorización de caracteres que convierten un hecho trivial, una mera aventura sin mayor relieve, en una contingencia en donde todos y cada uno de quienes intervienen lo hacen con una personalidad y un sentido puestos al servicio de la estructura general.

No se trata, sin duda, de uno de sus cuentos más valiosos, aunque sí disfrutable y significativo. Tal vez sea afirmación excesiva y dicha por FH como para excusarse, que el relato fue producto de una "necesidad, es decir con toda el alma", pero tal como lo dice nos enseña su conciencia de cual debe ser la actitud de un escritor. Más creíble es su aserción de lo que lo cree "menos poético que otros" y que no era ésta "su manera preferida (aunque dentro de él haya las cosas que prefiero)" puede suponerse que, al decirlo, su intención era cuidar nuestra opinión sobre su persona. De todos modos, la carta, juzgada al menos desde mi punto de vista, implicado como estoy, deja constancia de un sentido de las relaciones humanas que por cierto resulta inconciliable con las disposiciones no muy amables que algunos llegaron a atribuirle.

IX - EL COCODRILO

El cuento más difundido y, en el grado esperable, más popular de FH, es sin duda "El cocodrilo". Reproducido en publicaciones de diversa índole, conquistó en efecto, cualquiera fuera la exigencia del lector, una aceptación irrestricta como pocas veces. Y es que supo aquí unir el atractivo de una anécdota llamativa, un vendedor de medias que llora para conquistar clientela, con un alcance en donde lo humorístico y lo dramático, al contrastarse con sus notas más efectivas, se refuerzan mutuamente y proporcionan de ese modo una visión raramente emotiva de la condición humana.

El cuento es decididamente autobiográfico. Ya en su primer párrafo, el autor, al referirse a su llegada a una ciudad "casi desconocida", luego de aludir con intencionada sobriedad al "calor húmedo" reinante y a la "poca luz de las calles", dice, en pocas pero reveladoras palabras: "Entré a un café que estaba cerca de una iglesia, me senté a una mesa del fondo y pensé en mi vida". Sugestiva sequedad de un ánimo abatido, que lo alcanza no obstante para dar las notas adecuadas: "mesa de fonda", "cerca de la iglesia", "pensé en mi vida." Y continúa: "Yo sabía aislar las horas de felicidad y encerrarme en ellas; primero robaba con los ojos cualquier cosa descuidada de la calle o del interior de las casas y después la llevaba a mi soledad. Gozaba tanto al repasarla que si la gente lo hubiera sabido me habría odiado." Imposible expresar más hondamente esa pobreza de destino, esa infantil conformidad con su poquito de dicha, robada gracias al descuido de quienes parecen odiar a quienes se aferran a sus humildes men-drugos. Pero esa "felicidad" está, según nos lo hace ver enseguida,

muy deteriorada. El protagonista se aplica en efecto a repasar sus infortunios, y luego de reseñar, autoadmirado, que logró hacerse vendedor de "un gran almacén" de medias de mujer, se consuela, pues no deja de ser un concertista, al pensar que las medias son "más necesarias que los conciertos". Las medias se llaman "Ilusión" como corresponde. "¿Quién no acaricia hoy una media Ilusión?" será la leyenda vendedora que imagina.

Ya en andanzas, al entrar a un café, el concertistavendedor ve a un ciego con un arpa, "dando vuelta los ojos hacia el cielo mientras hacía el esfuerzo de tocar (...) cubierto de una mugre como yo nunca había visto. Pensé en mí y sentí depresión." Y cambia enseguida de tema, como si no pudiera soportarlo.

Conmovedor y punzante es el episodio crucial en el que simula llorar ante dos niños que le habían quitado un chocolatín, logrando de ese modo que se lo devolvieran. No sólo revive allí psicologías infantiles auténticas, sino que, con un poco de "vergüenza", descubre entonces una facilidad de llanto aprovechable. Con sensibilidad y humor, como nunca juntos, describe luego situaciones en que pone a prueba esa capacidad de llanto. El proceso por el cual se autojustifica, extrayendo hasta orgullo de su condición humillada, es de una fina graduación, sin que busque nunca exagerar la nota, por lo que logra, como sin quererlo, transmitirnos la esencia misma del conflicto interior que entonces vive. Llega a llorar, a fin de salvar un instante difícil, durante un concierto que había logrado contratar. Alguien desde el paraíso le grita entonces "Cocodrilo", y él mismo se aviene después a comentarlo con quienes se acercaron; da la razón al que gritó, declara no saber por qué llora, y concluye: "en fin, yo no sé tampoco por qué llora el cocodrilo".

Vive así, entre forzado y resignado, una situación en la que él mismo contribuyera a recluirse. Con patetismo muy recatado relata esa caída dentro de sí que en vano intenta decorar de bromas, llegando hasta a llamarse "burgués de la angustia", simulando penosamente creer que es vanidad lo que vive como humillación. Hasta que, mirando una caricatura con aspecto de

cocodrilo que le mostraran, y luego su cara en el espejo, ocurre lo imprevisto: "mi cara, por su cuenta, se echó a llorar".

El final es magistral. En escena dibujada a breves trazos, relata cómo, ya acostado en la pobre pieza del hotel, su cara le seguía llorando. Duerme algo. Despierta, y siente "el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y secarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo. Me quedé quieto y hacía girar los ojos en la oscuridad, como aquel ciego que tocaba el arpa."

Así termina el cuento, con esa evocación que no precisa comentar. Es "en la oscuridad" que sus ojos giraban, y eran así como los ojos del músico ciego, y era el llanto lo que evitaba de ese modo. Apenas sí, en dos frases dichas a pasar, apartadas enseguida de sí, se había mostrado antes la tétrica presencia del ciego. Y ese motivo, antes insoportable, resulta al fin indispensable para expresar la angustia del protagonista-autor. Lo más triste y horroroso, triste a más no poder, invade así el primer plano como salido de una penosa subconciencia. La inclemencia con que se describe Felisberto, el despojamiento de toda expansión sentimental, le da al final una intensidad aparentemente no querida, que nos hace recordar a la que lograra Dostoievski en algún episodio de "Humillados y ofendidos". De aquel escritor novato "anterior a la literatura", como alguien lo denominara, de aquel empecinado que quería escribir frente al cuaderno todavía en blanco, al autor de este relato, la distancia recorrida es grande. Fue siempre el mismo, pero en su palabra creció y se depuró su conciencia de lo que podía y debía decirse. Como lo expresara al cerrar uno de sus relatos, "Creo que estoy escribiendo mejor lo que me pasa, lástima que cada vez me vaya peor".

Lo revelado en este cuento es el drama de su vida, la angustia demasiado terrestre de quien vive "en las montañas de la luna". Expresa que el dinero no le importa; sin embargo debe reconocer: "pero yo no sólo estoy en la tierra, pensando cómo podré pagar el hotel y el ómnibus que me saque de aquí, sino que estoy en el suelo". Se ha señalado, y hasta con números, la estructura formal a que se sujeta el cuento, sus tres partes bien definidas, la del llanto

involuntario, la del llanto voluntario y la del llanto autónomo, así como otras simetrías que creemos ociosas, pues lo que siempre predomina en FH es el fluir mismo de la narración, sin mirar cuántas y cuáles piedras va pisando, aun cuando en ellas, como aquí, sea fácil reconocer una secuencia ordenada. Se peligra, con tales aritméticas, perder contacto con esa vigencia del ánimo que determina el pulso de lo escrito, en un narrador que en este cuento se compromete como pocas veces con lo que sucede. Ese llanto sigue huellas reconocibles: primero fue juego, después violencia, se institucionaliza entonces, se enajena y cosifica, se desmitifica cuando al vendedor le gritan "cocodrilo", pero, finalmente, evoluciona desde esa alienación a una vida auténtica de llanto-llanto.

Como varias de sus obras, según ya vimos, "El cocodrilo" viene a ser una metáfora del artista en el mundo actual. El artista es ese hombre alienado, recluso, a quien su propio producto se le separa y oprime, desdoblándose en lo que debe ofrecer al público y en lo que es en sí. Esa "media ilusión" expresa en particular esa división alienante, aunque, huelga decirlo, el valor de la obra no reside en los contenidos sémicos que le descubramos, sino en su vigencia como tal, aunque antes o después de experimentarla podamos descubrir distintos significados e interpretaciones.

En la página inicial de "El cocodrilo" se aprecia, con pocas veces tan depurada limpieza, la calidad singular de su escritura, simple, despojada y con la nitidez casi infantil de una comunicación que deja de lado todo subrayado sentimental. En la primer cláusula, según ya vimos, describe de ese modo el paisaje y el ánimo con que lo observa. Vimos así con qué sobriedad de trazos nos hace sentir su situación, y cómo, al ocurrírsele que sería más fácil vender medias de mujer que conciertos, pasa enseguida a otra cosa. Ni la menor alusión a su inmensa decepción. Es su profunda vocación artística, el trabajo riguroso de muchos años, lo que aparece entonces contrastado y derrotado ante el prosaísmo irreducible de vender medias. Y lo dice sencillamente, sin que la voz le tiemble. Logra de ese modo que nuestra conmiseración demore

un poco y se detenga entonces un breve lapso en esa superficie humorística que, como la débil cascarita de una cicatriz ya vieja, perdura lo necesario, y no más, como para que entremos a nuestra dolorosa comprensión ya provistos de una modestísima pero al fin necesaria filosofía. Sí; ese hombre sufre; pero es capaz de relegar tan delicadamente su dolor, que nos está dando, antes que una confesión, una enseñanza -y qué importante- acerca de cómo conviene aceptar y transfigurar toda desgracia. En ese rasgo estilístico, en ese humor servicial y traslúcido que deja ver lo serio sin exponerlo abiertamente, se reconoce, con notable claridad, la calidad espiritual de donde nace, el deseo de dársenos por su lado más amable, de enseñarnos resignación y de revelarnos al mismo tiempo qué clase de persona es él, tanto en lo que oculta como en lo que manifiesta. Y lo consigue con frases de una economía en la que no deja de tener parte su natural timidez, dejando entre frase y frase ese breve silencio con el que se saltea algún "comentario" que podría bastardear su comunicación. Aunque de temperamento propenso en el trato cotidiano a la efusión, aquí, ante la página en blanco, FH entendió y cumplió que no debía apasionarse. Vio que apasionándose lo contaminaba todo, en especial esa confrontación siempre riesgosa entre lo que es y la apariencia en que se cree comúnmente. Es el anti-Poe por excelencia. Nunca apela al terror, ni a la grandilocuencia de un pathos exacerbado. No contagia nunca sentimientos; su opción es facilitar su surgimiento en el lector con una conciencia no extralimitada, dispuesta a considerarlo todo como desde fuera, como si lo viéramos de lejos, ya con casi calidad de recuerdo. De ese modo consigue atenuar, aún sin menoscabarlo, el efecto deprimente de todo dolor, permitiéndonos una más confiada integración con la situación que nos propone.

X - RASGOS ESTILISTICOS

Todo estilo debe considerarse como la expresión de una cualidad especial de experiencia, de una manera propia de sentir y de ver que determina a la vez una ordenación especial del lenguaje utilizado. Deber principal del escritor es por tanto ser él íntegra y coherentemente, defender la verdad de su intuición y, ya encarada su faena, volcar su afán en una organización del lenguaje, sonidos, ritmos y formas idiomáticas, que lo lleve a concertar su intención con las leyes propias del medio que utiliza. Debe así combinar sinceridad y artificio, pues escribir ya no es vivir, sino dejar eventualmente de vivir para poder expresar como se siente ese vivir.

Sea dicho lo anterior en atención especial a FH y a su modo de escribir, tan espontáneo y a la vez tan esforzado. Cobran allí un valor insustituible esas sabrosas incorrecciones y ese afortunado desaseo gramatical que vuelven impropio toda pretensión de explicar su estilo mediante preceptos generales.

Quienes de estos temas pretenden hacer ciencia, no reparan en que al ponerse a censar tiempos de verbos, signos y significantes, complejos y sublimaciones, están despedazando lo que es unidad entera, como si para valorar estéticamente "La última cena" pusieran en columnas separadas formas y colores, personajes y sus representaciones, tonos y matices, apariencias e intenciones, esperando, al descomponer la obra de ese modo, que, como por milagro, surja una verdad que no sabemos quién ni cómo sería capaz después de recomponer juntando esos pedazos. Explicaciones parciales pueden encontrarse todas las que se quiera, sean estructurales, psicoanalíticas o de cualquier otra índole; pero si de

ayudas eventuales se las eleva a categorías determinantes, se corre entonces el peligro de parcializar con ellas aquello que constituye una intuición global y eminente, esas tendencias profundas y decisivas que determinan desde su raíz el estilo que consideramos. Es decir que lo que corresponde no es incurrir en un análisis pormenorizado y pretencioso de las apariencias, sino remontarnos a la esencia o intuición fundamental de la que esas apariencias son sólo manifestaciones.

Evitando caer al mismo tiempo en la vaguedad de un "impresionismo" irresponsable, debemos, atentos a esos motivos determinantes, volver explícito lo que el autor nos diera en forma implícita, para de ese modo pagar nuestra "deuda de amor", como la llamara George Steiner, devolviendo ese algo gracias a lo cual, leída la obra, ya no somos los mismos. Y para eso, no nos corresponde internarnos tanto en direcciones particulares que, si bien pueden aportarnos elementos aprovechables, peligran desviarnos, so capa de ciencia, hacia consideraciones estérilmente circunstanciales. Lo primero a preservar es ese reconocimiento, no sólo intelectual, sino también emocional, de todo lo que es la obra con todo lo que somos como sus lectores. Permítasenos así reiterar una actitud que, increíblemente, es necesario todavía, y tal vez más que nunca, defender de afanes de falsa ciencia siempre amenazantes. La psicología, la metafísica, el análisis estilístico o filológico, todo es en efecto tan válido como insuficiente. Si todo sirve, es a condición de ponerlo al servicio de una percepción global descodificada, ante una experiencia literaria que es hondamente irreductible. En ese intento, no podemos olvidar que el reconocimiento de los valores poéticos de una obra puede ser auxiliado de diversos modos, ya sea por la belleza y valor sugestivo o polisémico de sus metáforas, como por el deleite intelectual que nos procura, como también por la reducción psicoanalítica a instintos y complejos que nos permitan coordinar lo que de otro modo puede parecernos no integrado, y hasta por los valores colectivos y religiosos que subyacen. Pero en todo caso la palabra final la dará esa coincidencia con el espíritu del autor a que se reduce todo goce estético.

A partir de estas premisas, de cuya obviedad me excuso, ningún propósito resultaría más impertinente que el de ir desarrollando capítulo a capítulo alguna concepción que se pretenda inalterable. No estamos recorriendo caminos prefijados, sino que, si la suerte nos ayuda, haremos camino al andar, para decirlo machadianamente. Es decir que iremos hallando ocasión de entresacar aquellos detalles que, sin forzar nuestra intuición dominante, puedan ilustrar de algún modo lo que es la obra como experiencia global. Qué raro es en verdad que obras literarias valiosas como ocasión de frunción y de consustanciación de dos intimidades, la del autor y la del lector, inciten en cambio al análisis desintegrador, y tiendan así a ser convertidas en una especie de informática para gente insolidaria. Nos excusamos por tanto ante el lector por el posible desconcierto que pueda producirle lo que tal vez califique de asistematismo inconducente. Cada obra, y cada aspecto de esas obras, tendremos que ir valorándola con fluctuaciones irreductibles. Tal vez -no podemos menos que esperarlo- lo no logrado de ese modo refleje entonces mejor aquella sustancia central que no se somete a enfoques simplificadores.

Quede así justificado, por lo demás, que necesitemos remitirnos continuamente a la personalidad del escritor. Su modo de ser cuando no escribe -en especial en este mundo tan problemático en que hoy vivimos- se compagina en efecto con su modo de escribir. La obra, bien mirada, pasa por la personalidad del autor. Una y otra se iluminan mutuamente. Y en este punto, más que las ideas, lo que nos servirá de guía serán el tono y las maneras con que se manejan y se convierten en palabras o actitudes, esa textura especial, material y espiritual, que constituye su carácter propio. Si Flaubert pudo decir "Mme. Bovary soy yo", FH pudo también decir, con más verdad aún, "el acomodador soy yo", "el cocodrilo soy yo", "Horacio soy yo"; todos sus personajes son proyecciones inequívocas de su personalidad. Escribía con la misma imprevisión con que vivía, y podía por lo tanto decir "estoy inventando algo que todavía no sé lo que es". Era por lo que no "sabía" que se desplegara tanto su vida como su escritura. Su cuaderno en blanco equivalía a los comedores oscuros en donde sucedía lo impensa-

do. Debía así vivir y escribir en borrador, en una exploración que tenía después que someter a interminables correcciones. En esa empresa de su "no saber", se sentía muchas veces "perdido"; pero si bien su vida y su obra crecían de ese modo como plantas, no le faltaban normas que, según veremos, le permitían convocar "misterios" que acuciosamente presentía. Debía entonces orientar sus búsquedas: "Tengo que buscar hechos que den lugar a la poesía, al misterio, y que sobrepasen la explicación". Lo que llamaba "poesía" no era así por cierto etapa previa a alguna etapa superior de solución. Pero no todo era en él azar; reconocía en efecto la necesidad de disponer de "un pensamiento firme, para que los hechos de poesía no lo contradigan"; lo llama pensamiento, pero se refiere a esa visión inicial y suscitante que promueve su afán creador. Nada más lejos de la divagación gratuita. No sabe adonde va, pero reconoce la primacía de un sentido dominante, de una conciencia no expresa de la vida que será por consiguiente la garantía de su conciencia de escritor.

Su práctica oral le había procurado una destreza que, más que ser una sutileza calculada, consistía en un manejo avezado y efectista de la expectativa del oyente, y como sus recursos más aprovechables estaban el tono y el ritmo de lo que decía; de ahí la importancia que le concedía a su función de relator. "Mis cuentos -dijo más de una vez- fueron hechos para ser leídos por mí como quien cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias". "Yo he sentido siempre mis cuentos como para ser dichos por mí, esa era su condición de materia, la condición que creí haber asimilado naturalmente, casi sin querer; (al leerlos) quiero saber si eso es una parte íntima o necesaria de ellos mismos, o por lo menos si es la manera preferible de su existencia".

Su papel de "intermediario", como gustaba llamarla, era así para él fundamental. Y es de creer que si muchas veces se ponía a escribir, era por no disponer continuamente de auditorio. Incluso cabe pensar que si sometía sus escritos a tan reiterada tarea de corrección y elaboración, era buscando facilitar su versión oral, en

atención al efecto que, dichos por él, producirían entonces sus cuentos.

Al presentarlo en la Sorbonne, Jules Supervielle demostró coincidir con esas preferencias. Dijo entonces: "Del narrador oral, yo no os diré sino que he insistido mucho para que Hernández se hiciera conocer también en ese aspecto ante vosotros (...) Su próxima recopilación, «El comedor oscuro», de donde se ha elegido «El balcón», es obra de un gran narrador poético, de los que hay muy pocos en el mundo. Entiendo por narrador poético el escritor en quien la poesía, lejos de parcializar y demorar el relato con hallazgos sobreagregados lo alimenta naturalmente y lo hace vivir. En Hernández el poeta ostenta en efecto tantos dones como el narrador oral. Esas dos artes se funden en él en las profundidades. ¡Y de qué modo sabe humanizar un dominio extremadamente imprevisto y singular!" Dicho lo cual, anunció la lectura que FH haría de "El balcón", así como una versión oral improvisada sobre un viaje por el Uruguay.

Corresponde acotar, siempre en tomo a esta propensión a la oralidad de Felisberto, que la necesidad de lo próximo y palpable era rasgo principal de su carácter. Da fe de esa tendencia al expediente a que recurre en "Menos Julia", en donde se conjuga esa preeminencia del tacto como reconocimiento de lo que no podemos ver; y qué es hablar y oír sino otro tipo de contacto, para él más valedero que la lectura, de esa pasiva aceptación en la que se tiene ante sí una ristra de significantes, lejos de esa comunicación de la palabra hablada subrayada por el gesto, y que tanto aproxima y aclara los significados. Contar sus cuentos era así salvar ese vacío, volver a la vida la letra yacente en el papel. Sin contar con que su natural llaneza y facilidad de improvisación le permitían incluir impropiedades que la letra impresa vuelve demasiado ostensibles, como la palabra "pastito", que una editorial de sus cuentos resolvió, muy cultamente, sustituirla por "hierbas"...

No se han dejado de señalar, naturalmente, "errores" o "inco-recciones" frecuentes en sus escritos, en especial en los primeros, su redacción casi siempre entrecortada, dejando entre frase y frase

una distancia originada en la omisión de alguna frase adverbial o conjuntiva que facilitara ese pasaje, su léxico repetido, su sintaxis no siempre muy segura, defectos tanto más visibles cuanto más estrecha es nuestra percepción de lo que escribe. El uso frecuente del punto y coma no era en tal sentido sino un producto de la manera fragmentaria con que percibía aspectos de la realidad y de las psicologías de sí mismo y de sus personajes. Pudo asimismo llamar la atención el uso inadecuado de la preposición "entre", cuando lo que correspondía era el adverbio "dentro", como al decir "puse el pie entre el agua", siendo del caso anotar que se sometía entonces a modalidades del habla popular uruguaya que constituyó siempre su base natural. Como dice el propio FH, "hasta puede haber ocurrido que en mi mal castellano del principio (tal vez menos ahora) yo haya profundizado mis sentimientos en esa mala materia, y al transportarlos a buena, pierdan esa profundidad". En "Una carta" señala además: "mi esfuerzo constante por ser objetivo, mi pasión por entrar en ciertos conocimientos sin pretensiones psicológicas ni filosóficas, sino esperando los pasos que quisiera dar la curiosidad cuando es misteriosa, cuando se espera con una paciencia encantada que la curiosidad busque sola sus medios, los que quisieran ser artísticos y sobre todo del fondo más sencillo, más antiliterario de nuestra alma. Y trabajar literariamente -favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos- contra la literatura y las formas hechas". Y agrega a continuación: "no conozco bien los clásicos, ni el idioma, ni medios gramaticales o de formas (sé bien que esto último podría despreciarse después de conocerlo)".

Clave reveladora de su estilo, expresión vital de su manera de ser y de su ritmo propio, fue en FH su inclinación por caminar. Era un transeúnte impenitente. Lo fue siempre, hasta en sus últimos años, en que acostumbraba ir de su casa al empleo siempre a pie, recorriendo de ese modo decenas y decenas de cuadras, así como antes, en años de giras, ya en la pieza del hotel, acostumbraba recorrerla de uno a otro extremo "a grandes pasos y profundos pensamientos". Necesitaba íntimamente ese desplazamiento, ese ir paso a paso sin saltarse nada, atento a alguna circunstancia en

que apoyarse. Podía así sorprender la faz desconocida de las cosas, sus revelaciones imprevistas, a fin de verlas con todo lo que él era. Las cosas venían a ser de ese modo las cosas más aquella ocurrencia que las desvestía de sus rutinas. Cada paso que daba era una oportunidad de la que nunca se apartaba, aquel balcón, aquel espejo, este mueble, este aspecto o actitud evocando otros que de ese modo lo realzaban.

Incluidas en esa modalidad, podemos reconocer varias contradicciones entre dos aspectos o dos momentos de su actitud ante las cosas. Una era que veía con la acuidad de un niño, pero analizaba esa intuición con la perspicacia de un adulto. Otra: preconizaba la velocidad, el deslizarse con ligereza, pero se demoraba o detenía en cada sorpresa que le procuraba esa velocidad. Otra más: era irreverente, juguetón e irónico, pero sólo ante la seriedad vana, pues su propia seriedad se aplicaba a lo que suele pasar desapercibido. Y otra aparente contradicción más, consecuencia de las anteriores: a pesar de que se comportaba con la inocencia de un niño, daba pie con su desaprensión a que muchos lo creyeran un ejemplo de morbosidad, incluso de corrupción, cuando no hacía otra cosa que liberar al erotismo de las máscaras corrientes. Tenía una incomparable facilidad para detectar lo que para la visión común era extraño y como natural a la vez, sin necesidad de justificarlo con alguna clase de comentario. Caminar era así el expediente más viable para desentrañar misterios accesibles a todos. Vivía de esa levedad que tanto encomiara, y que lo instaba a nutrir su necesidad de aventura a plazo breve y a distancia corta. Sus aventuras no iban en efecto más allá de un trecho inmediato y de un plazo perentorio. Carecía del don de soñar con lejanías o futuros improbables. Más de una vez lo confesó abiertamente: "Yo soy un bobo errante; hago una vida contemplativa; me transporto levemente a cualquier parte de mi cuerpo o tal vez fuera de él; hasta puedo embarcarme en una acción furiosa: siempre seré bobo y contemplativo". Lo que no podía era trascender con teorías generales ese momento y esa situación. Vivía íntegramente en la coyuntura de lo actual. Por eso decimos que escribía como caminaba; el cuaderno en blanco era entonces un vivero de impresio-

nes, aunque no de perspectivas. Si se atenía a lo inmediato, era porque tras ello percibía un mundo de inferencias. Por debajo de la futilidad de la apariencia, se abrían ante él trasfondos disfrutables. Embebido en sus descubrimientos, su actitud podía ser tomada por bobera, pero era un bobo "errante", y vagabundear era entonces convertir lo visible en aventura. De otro modo, sin el éxtasis reparador de la escritura, la vida, como dijera Sartre, se pierde como una corriente de agua sucia que se desliza y se arremolina en el agujero de un resumidero.

Corresponde hacer aquí una nueva precisión, y es que en FH sus narraciones no pueden considerarse, como para Stendhal, el simple paseo de un espejo a lo largo de un camino; el espejo, en todo caso, estaba vuelto casi siempre hacia sí y lo que reflejaba era entonces su propia alma, sus movimientos y sus engendros, el modo como se transfiguraba dentro de él la experiencia de ese mundo en donde necesitaba deambular. Ese es su lado romántico, su disposición lírica, y así es como él mismo se transparenta a través de sus personajes, en un tono casi siempre conversacional, como de quien no puede dejar de manifestarse tal cual es y dejar constancia así de su presencia. Pero era la suya una presencia dialogante, en donde el otro y las cosas eran material suscitante de su intuición poética. Nos daba de ese modo esa jugosa concretez que Dostoyevski le exigía a un aprendiz de escritor algo divagante que le leyera el relato de alguien arrojando unas monedas: "Quiero oír el rebote y el tintineo de esos centavos". Va construyendo así FH artificiosamente expectativas más o menos vulgares, para que enseguida resalte y estalle una visión poética llena de verdad y sorpresa. Lo que es, sea cosa o sentimiento, aparece entonces como una victoria sobre lo que parece; lo poético emerge de lo cotidiano a favor de una rica experiencia sensorial y de su capacidad de convertirlo en imagen o metáfora: "(allí) encontraríamos las palabras y los pensamientos como los habíamos dejado, debajo de las ramas"; "se desencontraban como sonámbulos caminando por sueños diferentes"; "(la miraban fijamente) como bichos encantados por la luna"; "llevaba conmigo un envoltorio pesado de tristeza"; todo ello, y mucho más, en una página cualquiera de "La

casa inundada". La imagen es el "ruido" que, al quebrantar la asociación usual, hace brotar un significado revelador. Es lo inesperado imponiendo sus derechos. Las cosas son entonces las cosas, más aquella ocurrencia que las independiza de sus rutinas. Esa ocurrencia es la poesía, la visitante no anunciada. De este modo sobresalta y da vigor al lenguaje, al impregnarlo de sensaciones insólitas, y todo se nos aparece con vida y alegría, la variedad más llamativa de la vida exterior irradia constantes intercambios de espiritualidad y sugestión. Y así es como oímos el rebote y tintineo de todas las monedas.

No faltan entre sus imágenes algunas alucinantes, casi goyescas, pero prefiere atenuarlas y reconvertirlas con su nunca derogado sentido del humor, hasta hacerlas perder su proyección más sombría. Pudo así Supervielle decir con propiedad que FH nos procura "las delicias y las aventuras de la poesía", mostrándonos, por la sola virtud de sus imágenes, la ridiculez menesterosa de las vidas estancadas, pero sin llegar nunca ni remotamente a la náusea, ni a la desesperación; prefiere atenerse al rasgo diversionista, con amargura superada, aludiendo con velada ternura a lo que siempre está en franco de perderse. Por lo demás, no se propone jamás la resolución o planteo de problemas límites; prefiere desviarse hacia detalles laterales, con esa visión "al sesgo" que declara cultivar. Y no por eludir lo "importante", sino porque le resulta más leal dejarlo flotar en los sobreentendidos de la obra como totalidad. Conviene que la palabra decisiva no sea pronunciada.

Y es que Felisberto -importa decirlo- no se lo juega todo a alguna idea o propósito expreso. No procura mensaje, sino un modo de decir. Y el mundo más habitable es para él evidentemente el del lenguaje. Quiso ser escritor, y lo fue, por sobre todas las cosas y por sobre todas las ideas. Es en el lenguaje como tal que expresa el prodigio de ese otro mundo en el que vive como un descubridor solitario, mundo que tiene algo de sueño, con sus detalles, cosas y personas dislocadas, en donde un gesto, un ruido, una imagen, dan fe de una situación, de su carácter especialísimo. Y Felisberto debe en consecuencia entregarse a una paciente, minuciosa labor,

registrando rasgos, giros, imágenes en cuanto papel cae en sus manos, desde la pequeña servilleta de papel del café, hasta la gran hoja cuadriculada o el "maravilloso cuaderno" que elige para su transitar por el lenguaje. Finalmente, lo percibido y lo escrito se conjugan en una unidad indescomponible. Ese modo de decir es ya un modo de ver. Sólo falta borrar la huella del esfuerzo, trabajar ahora para quitar todo lo que sobre. Sus manuscritos, llenos de tachaduras, dan fe de ese ímprobo trabajo.

Se sabe, en efecto, por el estado en que se hallaron sus papeles, y por testimonios como el de Paulina Medeiros, con quien compartiera una intensa etapa de su vida, con qué laboriosa dedicación FH mechaba o suprimía frases o palabras, y cómo de un cuento hacía dos, o trasfundía fragmentos de uno a otro, aplicado a un menester particular que obedecía muchas veces a exigencias del total. No era entonces "veloz", sino decididamente lento. Sus obras, en consecuencia, no lograban afirmarse muchas veces como unidad, según puede apreciarse sobre todo en sus primeros intentos. Ya en las obras posteriores, no sin visible y deliberado esfuerzo, fue que logró integrar relatos que no llegaron por cierto a tener la dimensión de novelas, y que, como "La casa inundada" y "Las Hortensias", se desarrollan casi enteramente en un ámbito restringido.

Todo escritor es en cierto grado un "seductor", y más debe serlo quien, como Felisberto, para llegar a los demás debía primero poder salir de sí y vencer en ese doble trámite una timidez inhibitoria. Debió echar mano entonces a tácticas mañosas, incluso a veces, como confesara por carta a su amigo Destoc, las copiaba de directores de orquesta populares, comenzando sus conferencias "en difícil", con una introducción complicada, a fin de que el público pudiera después, con alivio y distensión, gozar de las anécdotas livianas que entonces le asestara y se llegara entonces a sentir capaz de dominar un tema que al principio le parecía tan amenazante. Cumplía de este modo capcioso su vocación de seductor, expediente que correspondía a su íntima inseguridad.

Que en realidad sabía muy pocas cosas, que no era un "hombre de letras", ni él mismo lo hubiera desmentido. Pero fue de esa

relativa penuria que extrajo su mejor disposición, pues pudo ir registrando entonces su experiencia como en una hoja en blanco, y encontrar allí lo que entreveía sin interposición de ideas hechas. Todo en él era entonces nuevo y fulgurante, una "escritura rica en su pobreza", como dijera Ida Vitale; todo se le aparecía en imágenes directas, encarnadas de entrada con una sorpresiva evidencia de lo que, dicho por otro, podía parecer enigmático o excesivamente elaborado. Llegó a ser de ese modo "un poeta de la materia", o "un mitólogo de objetos" al decir de Ibáñez. pródigo en hallazgos, a veces de factura superrealista, y como si tuviera siempre la clave de un mundo que sólo él era capaz de percibir. Leemos así en más de dos páginas de "La casa inundada" algunos ejemplos muy ilustrativos: "envolví a esta señora en sospechas que nunca le quedaban bien"; "una carraspera rara, como un suspiro ronco"; "El silencio cubría (su cuerpo) como un elefante dormido"; "levantaba las cejas como si fueran a volar"; "yo fui sintiendo por ella una amistad equivocada"; "tuve la impresión de que los vidrios gruesos de sus lentes les enseñaban a los ojos a disimular"; "yo me cansaba de tener esperanzas"; "volvería a descubrir (...) que ese cansancio era una pequeña mentira confundida entre un poco de felicidad"; "yo le contestaba moviendo la cabeza como un mueble sobre un piso flojo"; "un pequeño golpe de timbre, como la picadura de un insecto"; "yo miré la silla, y pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella". Frases, como puede apreciarse, dichas con espíritu juguetón, en donde, salvo en alguna muy rara nota discordante, un lirismo cordial y comunicativo nos acerca a quien lo dice y nos solidariza con su ánimo de dadivoso prestidigitador. Nos proporciona así vislumbres de misterio con la generosa facilidad de un taumaturgo. "Lo otro" se nos aparece entonces como la evidencia de lo que "no sabe", con ese no saber que era no obstante la fuente secreta de su sabiduría. De ahí que prefiriera usar el habla común, y que incluso hiciera a veces alarde de vulgaridad; era su manera de sorprendernos más incisivamente con la rareza de sus descubrimientos. Dos palabras comunes y gastadas, dos ideas corrientes (cansancio y esperanza, amistad y equivocación) acopladas o

asociadas inesperadamente, unidas y convertidas en "amigas", como él mismo expresara, adquieren de ese modo un relieve poético que es sin duda un realce muy suyo del estilo.

Como respuesta a una solicitud FH escribió lo que llamó "Explicación falsa de mis cuentos". "Falsa", porque no es ni quiere ser una "explicación". Pero verdadera en tanto refleja con su acostumbrada lealtad el proceso tal como transcurre, al menos como corresponde transmitirlo a quienes, en cierto modo, no podemos ser sino "extranjeros". Dice así:

"Obligado o traicionado por mí mismo a decir como hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Eso me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento: sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesías; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no

hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia interviendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada.

Lo más seguro de todo es que yo no sé como hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella le recomienda."

Podríamos concluir, tratando de salvar la insuficiencia de toda síntesis, que FH no sabía como hacía sus cuentos y que prefería no saberlo. Solamente expresa un deseo: que tengan poesía, y que no sean ni intensos ni extensos. Que sean finalmente, lo que ellos quieran ser. En cuanto a la conciencia, más vale que no se meta, a no ser dentro de las expectativas mencionadas.

Es cierto: toda explicación es falsa, incluso la explicación de por qué no hay explicación. Pero como lectores, debemos creer que sabemos algo más, ese algo que no podía ser él quien lo dijera... Y es que él corría el peligro de confesar sus añagazas, tales como las revela cuando en "Mi primer concierto", relata lo que pensaba al ensayar su entrada al escenario: "debía dar la impresión de llevar con descuido, algo propio, misterioso, elaborado en una vida desconocida". Es decir que su "explicación" sería otra entrada en el escenario, y que su falsedad tiene mucho de falsa... No hay ingenuidad más falsa que la adoptada expresamente.

Sin embargo, parece innecesario agregar que Felisberto tenía una conciencia bastante clara de lo que es explicable o no en el surgimiento de un cuento. Sabía sí que lo decisivo era esa fuente inexplicable que es la propia visión del mundo y la experiencia infusa que la determina; al respetar ese origen, la consecuencia inmediata es que toda intervención voluntaria debe retener sus excesos, limitarse a exigencias generales de poesía sin apoyaturas que pudieran deteriorarlas. De esa labor subsidiaria, podemos decir por nuestra parte, resulta factible ocuparse sin incurrir en falsedad. Importa en tal sentido compartir la escala de valores que implícitamente reconoce FH en su explicación falsa, escala según la cual todo trabajo adventicio que parezca indispensable, no deberá suponer mengua alguna para la pureza de la inspiración original. Signo de nuestro acierto en la aceptación de dicha norma, será el reconocimiento de sus eventos como algo que solamente FH podía haberlos escrito y de la manera en que lo están.

Puede resultar interesante delimitar la similitud que muchos de los cuentos de FH tienen con el llamado "nouveau roman", en especial con la modalidad de Robbe-Grillet. Igual obsesión por los maniqués, fijeza de los objetos, primacía de la mirada, pero con la diferencia de que Robbe-Grillet no hace acto de presencia, mientras FH, aunque con osadía e improvisación cautelosas, humaniza lo que ve, sin atenerse, claro está, a los padrones usuales. La similitud, a este respecto, es evidentemente superficial; aún al describir cómo la luz de un tren, al entrar por las celosías, asciende oblicuamente por la pared, FH habla en efecto de una "escalerita" de luces, introduciendo ese toque imaginativo que Robbe-Grillet rechaza como "impostura" o resabio antropomórfico. El escritor francés, en suma, es deliberadamente impersonal, mientras FH, aún con su peculiar recato, es irrenunciablemente personal, coautor de una realidad que acepta después de recreada mediante imágenes, de acuerdo más bien con la recomendación de Breton en su "Primer Manifiesto", de recurrir a imágenes no limitándose a describir. No puede en su caso hablar así de técnica, peligro que elude como el de una ortopedia que sustituiría sin ventaja mayor

a la visión común. Dentro de esa querida ingenuidad, de ese intento de revivir su percepción infantil, de "cuando aún le quedaba un poco de vista", como dice un poco sarcásticamente en "El caballo perdido", su tendencia a la improvisación "picara", lateralmente constructiva, descubre una opción formal que no intenta por cierto convertir en procedimiento. Al escribir a Supervielle, en relación con "La casa inundada", que dice haber "rehecho miles de veces", está refiriéndose a ese ejercicio de libertad creadora que sólo podía extraer asentimiento de una convicción instintiva, nunca plena. No se trataba de ajustarse a normas preconcebidas, sino de explorar espacios literarios neutros en sí; "por eso -dice en "Primeras invenciones"- quiero prevenirme contra todos y sobre todo contra mí mismo", para así "poder realizar el poema de lo absurdo", es decir la poetización de la percepción vulgar y de los consabidos desajustes y olvidos.

Si bien FH es un personaje aparentemente pasivo, no adopta pues esa pasividad como un método, al modo de Robbe-Grillet; si bien ocupa en la escena un lugar secundario, es siempre determinante, o al menos suscitante. Escribir -dice en "La casa nueva"- es desbaratar "las ilusiones que él se hace de mí (...) meter los ojos y la cara en este papel y despistar a mi amigo con esta fuga de signos". Y es con esos signos que reemplaza las ideas ya hechas y congeladas. Para escribir, sólo necesita su papel en blanco; allí creará su deambular propicio. Si le atraen "los dramas en casas ajenas", no es solamente por acumular anécdotas, sino para dar pie a sus virtudes de improvisación. La vida en torno es una ocasión para la vida propia. Tampoco le interesa describir fisonomías ni psicologías en tanto retratos definitorios, sino que se limita a extraer notas distintivas, esos "desórdenes" que le llaman la atención, para de ese modo ir conformando un espacio narrativo con validez autónoma. Su escritura crea así un mundo original. Aunque nacido de observaciones reales, no tiene nada de realismo naturalista. Es un sueño de leyes propias y de mezcolanzas inesperadas, manos que se abren hacia arriba "como el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado", personas cuyo pelo

crespo vienen a ser enredaderas, manos y sonrisas, y palabras, que actúan solas, separadas de sus dueños. Lo arbitrario es ley, pero no con la actitud desafiante de un Dalí, sino ofrecido en la lógica de un decir que se nos vuelve aceptable de por sí. Es un mundo lleno de su propia lógica el que FH extrae con su naturalidad distinta a todas. Pero -conviene aclarar- lejos de ser prescindencia, la suya es participación. No inventa gratuitamente, sino que transfigura. Disocia, transmuta, corporiza sentimientos y desmaterializa conceptos; son sus maneras de exhumar lo que importa, entresacándolo de la experiencia común, tan atiborrada de cosas y de preconceptos insignificantes. Del mundo en bruto, extrae así un mundo a la medida de lo que somos de verdad.

Su destreza es tal que nada de lo que nos dice nos parece raro, contagiándonos su "locura" con la llaneza de una expresión que nunca se sale de su tono. Si un estilo debe implicar siempre novedad, FH nos ofrece una forma nueva, inconfundible, de escribir. La segregó de sí, y fue en ella todo lo que fue él, incluso con todo lo que no sabía ni pretendía saber. Y si, como estableciera Octavio Paz, "sólo las formas tienen significación", en Felisberto es la obra como lenguaje y como visión del mundo la que tiene ese alcance, la remitirnos a una intuición que no parece expresable si no es con dicha forma. Así, lo que "sabe" antes de escribir vale tal vez muy poco, pero lo que sabemos después de leerlo es, entonces sí, una nueva postura ante las cosas. Sus "ideas", en efecto, es probable que existan después, aunque no antes. A veces sin embargo le sobrevienen ideas previas; dice así en su libro sobre Colling: "esta noche tuve forzosamente que atender unos pensamientos"; pero nunca resulta bloqueado por ellos; le sirven a lo sumo como elementos para seguir soñando su mundo propio. En ese mundo no faltan ejes temáticos recurrentes, como el hotel, el café, el teatro, las señoras gordas, pero por sobre todo, aunque no siempre se nombre, está presente el yo. El autor aparece así como narrador en veintisiete de las treinta y dos "Primeras invenciones" y en parecida proporción en las demás. Ese yo es a veces espectador ajeno a lo que ocurre, otras veces es quien discurre y en otras interviene; en todos los casos el uso de la primera persona facilita

la tarea creadora de la fantasía, al operar como suscitante o, a veces, como un "profanador" que, como en "El balcón", al decir de FH, altera el curso de lo que sucede.

Cabe referirse finalmente, en este capítulo sobre el estilo, a algunas características eminentes que ya, entre otros, señalara en algunos aspectos Saúl Yurkievich.

La narración, siempre morosa, errática, nos impresiona como que avanza apenas, contenida y a desgano, en un lento pasaje de algo a otra cosa, sin impulso propio, sin lógica externa y sin una clara motivación interna. Es como el mirar de un niño temeroso que mira lo que nadie ve y se detiene a señalar recatadamente lo incongruente. No se propone nada ni le duele nada, ni aspira a otra cosa que a ese ver y a ese decirlo. No hay tampoco entre los personajes y las cosas convivencia real, sino a lo sumo una coincidencia como de budineras flotantes que entrechocan. Todo puede desdoblarse, y el humor nace sin ganas de reír, aunque se solicite y acepte la sonrisa del lector. Todo así transcurre bobamente, nada es apasionante, nada tiene mucho que ver con nada; las cosas y personas se saludan como desde lejos, con "emoción quieta" como dice FH. Las relaciones son meramente conjuntivas, no solucionan nada ni hay problemas que solucionar. No hay otro goce que el de esa lentitud y esa observación de hechos que son así porque son así, sin origen ni finalidad. Como es el yo quien habla eso ayuda a no pronunciarse sobre nada; simplemente ve. Todo parece azar, casualidad. Se encaran con bienvenida dificultad algunos contrasentidos, nada más, pero sin efusión alguna. La extrañeza de todo permanece, los hechos son "fatalmente oscuros". Y de ese estado de alma proviene su llaneza, su desligado desencanto, su entrega en radical sinceridad, su capacidad de experiencias primordiales antes de toda idea y fuera de toda posición; es como si recién viniera a la vida, y al mismo tiempo se reprodujera en un escribir que crece con la misma entereza con que crecen las ganas de vivir.

No se puede hablar por lo tanto de una realidad hecha y derecha. Se trata de una especie de sueño o letargo, en donde causas y efectos pierden efectividad. No hay conductas lógicas ni

prácticas, sino como fondo inoperante; nadie enciende las lámparas, lo que permite que en esa semioscuridad se entrevea el encanto de ciertas cosas, en las que se omite más de lo que se señala. Todo contacto es têngencial. Los diálogos, muy escasos, son indecisos, ocurren en los silencios; es en esos silencios -recomendaba FH- que puede oírse lo que importa, y así, cuando alguien calla, el otro habla en el silencio entonces creado. No puede haber así ni psicología, ni anécdota, ni argumento coherente. La escritura de FH se desarrolla en esa "torpeur" candorosa, de niños que viven medrosamente en una triste felicidad, juguetones sin consecuencia, contentos de poder ver un zaguán en donde los adultos dicen que hay un tranvía. El yo se desliza allí fantasmalmente, como el del pianista en el vapor, en donde nadie habla, y en donde se compone y se descompone una plenitud y una angustia que no son sino ocasionales, como todo.

Quien habla es evidentemente un hombre triste, angustiado, solitario, un "pobre pianista" sin destino. Pero es también un artista, y debe salvar su vida con su arte. Para ello, como lo dice en "La envenenada", el escritor debe primero "meterse en la vida", para después poder salir de ella mediante la escritura. Es su manera de restituirse al mundo, sustituyéndolo por el que se siente capaz de imaginar. Y es en esa empresa que descubre las "inexplicables tonterías" que pueden desvirtuar el mundo congelado de la visión común. Y de ahí entonces su alegría final, una alegría -es cierto- en la que, como él mismo percibiera, vienen empezadas las tristezas. Porque, después de todo, ¿qué sentido podría tener una alegría detenida en sí misma?

XI - EL ACOMODADOR Y EL BALCON

Escrito "Colling" y "El caballo perdido", ya en 1945, debió comprender FH la ventaja que supondría encarar trabajos más estructurados y más desligados de una memoria que, tomándole la palabra, amenazaba enterrarlo y sofocar sus virtudes de inventiva. Se aplicó así a concebir situaciones que, por natural propensión, merecieron ser llamadas "fantásticas", calificativo no obstante cuestionable, pues en su caso no se trata sino de avatares de una realidad en busca de una significación. "El acomodador" fue ya un exponente expresivo de esta modalidad, preanunciada por algunas de sus "Primeras Invenciones".

Se trata de un cuento de unas catorce páginas, narrado en tercera persona, un acomodador de teatro a quien se le revela la propiedad de arrojar luz por los ojos. El cuento se desarrolla con logrados efectos de tiempo y de atmósfera. Comienza como un relato realista, pero, con astucias y cálculos sabiamente administrados, el autor consigue ir mostrando rasgos reveladores de la personalidad del acomodador, su sentimiento de relegamiento social y su ansia velada de desquite. Va pautando al mismo tiempo un acrecimiento primero muy sutil de su aptitud visual, al hacerlo mirar como al azar por "puertas entreabiertas" y descubrir "conexiones inesperadas". Aparece moviéndose primero en los amplios espacios, ambos teatrales, de la sala del teatro en sí, y de un comedor público de análoga índole, en donde su dueño entraba como un director de orquesta, y en donde ocurren incidentes premonitorios. Ya en su habitación, se le revela el fulgor que emite por sus ojos, novedad que acepta enseguida sin mayor emoción

entre sus cualidades propias, culminando de ese modo una graduada transición de lo real a lo ficticio.

Las escenas finales, en una habitación oscura, adquieren una calidad onírica inquietante. Anotaciones que en un principio tenían un neto carácter figurado, van tomando entonces validez real. Así, expresiones primero metafóricas, como "apagar" ruidos o pasos, nos preparan para una aceptación de lo arbitrario, o fantástico, noción en la que se mezclan lo extraño y lo maravilloso, pero que FH incorpora naturalmente a un mundo propio en donde nada parece esencialmente imposible. La extrañeza aparece de ese modo asimilada, y lo que acontece no resulta nunca gratuito, sino una manifestación de tendencias auténticas del hombre real. Lo extraordinario pierde entonces su rareza, aunque no su virtud excéntrica, que acicatea nuestra atención, sin distraerla del drama interior que vive el acomodador. En dicha habitación, acostado sobre un colchón mientras una sonámbula le pasa por encima y lo barre con la cola de su vestidura, se nos impone su validez de sueño, en donde no falta la connotación sexual, pero, por sobre ello, la situación de quien todo lo vive y sueña desde su conciencia personal disociada y descalificada. Su función de "acomodador" adquiere así un sentido sugestivo y en cierto sentido irónico.

El cuento muestra a un FH que se esmera más que de costumbre en la coherencia del desarrollo y en la distribución de sus recursos y de su inserción en el total. Abundan, por lo demás, sus imágenes de seguro efecto y concepción original, así como su manera peculiar de ver todo en forma de imágenes reveladoras y trasposiciones insólitas, como cuando dice "ya el horror giraba en mi cabeza como un humo sin salida", "corría de un lado a otro; parecía un ratón corriendo debajo de muebles viejos", etc. Y se esmera además en intercalar notas enigmáticas con alusiones equívocas, las que contribuyen a crear un clima de misterio o inquietud. Funcionan, tales recursos, como trampa o como condimento, sin que lo ganado en eficacia emotiva compense siempre lo perdido en rigor y consecuencia con el espíritu del cuento, uno sin embargo de los que lograra con más ceñida intención.

El sentido del cuento se advierte no obstante con más intensi-

dad por lo que bien puede llamarse su carácter de “metáfora narrativa”, más evidente aquí que en otras ocasiones. Es en efecto el desarrollo cabal de una metáfora: la del artista, que ve al fin lo que nadie ve. Y es que la vista es el sentido menos corporal, el más mental; y no es, al producir luz, meramente contemplativa, sino activa, creadora de realidad, con su poder de “desacomodar” el mundo pretensamente ordenado de quienes no gozan de visión iluminadora. “Con mi luz -dice el “acomodador”- había penetrado en un mundo cerrado para todos los demás”. Así como en “El caballo perdido” se vale del “farol”, “que mueve, agita y entrevera los pedazos y las sombras”, se vale aquí de la luz que brota de sus propios ojos, usando así una simbolización más directa. Desde que una noche descubrió que “veía con sus propios ojos en la oscuridad”, el proceso va adquiriendo un sentido sutilmente señalado. Vuelve a mostrársenos como el “bobo” que no sabe por donde pasa (no podía faltar la “gorda” que le diga: “Mirá por donde vas, imbécil”) y por consiguiente lo acucia el fracaso inevitable; pero aunque “sospechaba que no iría a buen fin, no podía detenerse”.

El modelo subconsciente proporcionado por la experiencia musical preside como en pocos de sus cuentos su comportamiento. Así, al relatar sus intentos de improvisación ante auditorios subyugados, “esperaba quién sabe qué desenlaces”. Vive como quien hace música: “Con el mismo ritmo con que caminaba tras ellos, me decidí a ir para otro lado”. Suscita la sorpresa, el acorde que le ratifique sus poderes; “se anunciaba el cumplimiento de un mandato”; “yo me sentía orgulloso de ser un acomodador”, es decir el que ordena lo incumplido; los “demás”, es decir aquellos que por falta de luz interior no pueden entrar en un mundo cerrado para ellos, son los “otros”; “los hombres de gorra (...) eran seres que andaban por todas partes, pero no tenían nada que ver conmigo”. Al aparecer la sonámbula, abre los brazos, como en “Menos Julia”, “como para tantear una vitrina”; con su luz ilumina el cuerpo de ella, quien cae “como si enseguida fuera a tener un sueño dichoso”. Alude entonces a ese dar y tomar en que se sostiene la creación artística: “Mi luz no sólo iluminaba a aquella mujer, sino que tomaba algo de ella”. Y dice páginas después,

calcando los modos con que el artista reacciona ante los hombres cuerdos: "Yo sentía que toda mi vida era una cosa que los demás no comprenderían"; al punto que debe decir al "otro": -Señor, usted no podrá entender nunca. Si le es más cómodo, envíeme a la comisaría". La evocación de la música persiste: una vitrina se abre por sí sola, "y cayó al suelo una mandolina. Todos escuchamos atentamente el sonido de la caja armónica y las cuerdas". Y al cruzar el comedor haciendo sonar sus pasos, "era como si anduviera dentro de un instrumento".

La frustración, como siempre, es el desenlace que le espera en el mundo práctico; le vuelven a "echar del empleo". Cuelga sus objetos de vidrio que ahora le parecen ridículos, y advierte que ya no emite casi luz. Va apuntando de ese modo el desmerecimiento del artista, de su luz interior y del sentido musical con que intentara recrear el mundo.

La música proveyó a FH de un modelo ejemplar. En ella reconoció un modo de reordenar la experiencia que le permitía dejar a salvo su mejor virtualidad. En sus escritos se verá así conducido a establecer conexiones y desarrollos de origen musical; a veces lo hace expresamente, como cuando dice: "tuve deseos de tocar una cosa rítmica sin importárseme nada de los temas ni las frases ni los matices". Es decir que la música se le ofrece como expresión de vida real, y lo mismo le ocurrirá con la escritura. Será entonces que predomine en él un estado de alma desligado, una cierta vacancia personal, por la que se reabsorben argumentos, y temas, y detalles de elaboración. Por sobre todo ello está la música del vivir y, más intensamente, la música del escribir.

Su larga práctica de pianista influyó poderosamente en ese sentido musical de la literatura. La música se le incorporó anímicamente como un modo de encauzar la producción de imágenes, al no imponer significados expresos. Auspicia de ese modo la centralización del yo, al recluirlo en su propio laboreo, pero crea por otra parte las condiciones que propician una conducta ciertamente desinteresada. De esa preeminencia de lo musical deriva que, como creador literario, manifestara siempre una peculiar pasividad, desapareciendo de la escena para mantenerse sola-

mente como lejana presencia suscitante. En "La casa nueva" llega así a decir que escribir es una especie de "fuga de signos", con la que despista toda intención. Y en "Estoy inventando algo que no sé lo que es", afirma: "Si se cumplieran las cosas morirían. -Si no se cumplen viven", Manera de impugnar lo que se encierra en significados, que son como la tierra para el agua, "un negativo oscuro del agua"; y el agua, lo eminentemente "blando", se escurre como la música. Su horror son las ideas hechas y por hacer; lo importante es el espacio propicio de la hoja en blanco, como lo era el piano en "El vapor". "Metía las manos en la masa sonora y la moldeaba", dice en "Mi primer concierto". Los temas son entonces secundarios; lo importante es la continuidad de las expectativas. El tema del relato es el relato mismo, sin que el argumento no sea sino un avatar de esa "necesidad de ver" y de erigir objetos singulares a fin de que el relato se constituya. "El acomodador" es clara metáfora de esa situación. Pero FH elude toda formulación expresa, así como todo énfasis que magnifique y robe seducción a la que debe emanar del relato en cuanto tal. Se mantiene de ese modo en un margen discreto. Su papel es meramente de profanador, de quien interviene desde fuera introduciendo la "modificación", dijera Butor, la caída del "balcón", la interrupción de los paseos en "Menos Julia"; es él quien perturba la relación Dolly-Muñeca en "El comedor oscuro". Luego de introducir sus manos y "moldear" los acontecimientos, acude a un desenlace diversionista, en ese exabrupto final con el que nos muestra como sin quererlo que aquello que pasó fue pretexto para su relatar, no para su relato. El "acomodador" que al final se mira el dorso de la mano, como el "cocodrilo" que gira sus ojos al modo del artista ciego, y como la bombilla del mate que acierta a penetrar por el agujero del tul, aunque actos significativos de por sí, cierran con esos distraídos cortinados una peripecia que amenazaba espesarse y, con tan airoso desprendimiento como el "colorín colorado" de los cuentos infantiles, nos dice livianamente que la partitura ha terminado. Hemos leído a un escritor; una escritura, y no solamente un cuento.

En un acto de homenaje a FH llevado a cabo en Montevideo en

1945, Supervielle lo definió como "un grand conteur poétique", entendiéndolo por tal alguien "en quien la poesía, lejos de fragmentar y retardar el relato con hallazgos agregados, lo alimenta naturalmente y lo hace vivir (...) Esas dos artes en él se confunden en las profundidades. ¡Y cómo sabe humanizar un dominio extremadamente imprevisto y singular! Alude en especial al cuento "El balcón", publicado después en "La Nación" de Buenos Aires.

"El balcón" figura indudablemente entre los mejores cuentos de FH. Su concepción se atribuye a una experiencia que vivió al visitar a una enferma mental recluida en una habitación que no tenía ninguna abertura. En esos años se interesaba por los estudios de psicología, concurrendo regularmente al Centro de Estudios que dirigía el profesor Waclaw Radecki en Montevideo. Concibió entonces un relato que enriqueció con elementos sin duda autobiográficos. Los sucesos y el ambiente en que transcurren empiezan a ser ofrecidos con muy tenue gravedad, con un aire como distraído, diciendo poco, en frases lentas. Sugiere una ciudad. En ella un teatro, y él dando un concierto, entre un silencio al que "le gustaba escuchar la música"; y "cuando el silencio era de confianza, intervenía en la música; pasaba entre los sonidos como un gato con una gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones." Y algo parecido pasa con el cuento, en donde las palabras flotan en un silencio de fondo, contra el cual todo parece dicho a punto de desvanecerse.

Un anciano tímido lo aborda al fin del concierto; le habla de una hija que no puede ir a escuchar su música. El imagina lentamente razones. Hasta que el anciano le explica la inhibición que la aquejaba. El cuento avanza con explicaciones mínimas, como si no quisiera pesar, demorando cada paso que da. El concertista es invitado a cenar y a tocar el piano. Acepta. Nada nos informa del por qué de sus decisiones.

Ve a la hija, sus excentricidades: sombrillas abiertas, de todos los colores, en el corredor. Un balcón que dice es su único amigo. Cenar. El pianista se entrega pasivamente, va adonde le dicen, oye y mira, a veces les dice algo, tratando de no perturbar la frágil

realidad en que se siente inmerso. El anciano, y la hija, y una servidora enana, aparecen descriptos con aceptación y un poco de ternura; no hace nada que pueda desviarlos. Pero dentro de esa participación no puede evitar algunos desencuentros, en especial cuando ella empieza a recitar sus poesías. Entonces se siente desgraciado, separado de los otros, llega a comer "canallescamente", a desahogar su incomodidad agrediendo él mismo, dejando que se desmoronen todos los prestigios.

Estará a punto de tocar el piano. Ensayo dos o tres acordes. Hasta que estalla una cuerda. La música no es posible. Y se retirará a su habitación cuidando no pisar ninguna sombrilla.

Mantiene después algunas conversaciones con la hija. Ella vive en algo que no es ella. Y Felisberto se nos muestra en su desconcierto que vive como algo normal, aún ante lo más inesperado. El no corrige nada, apenas si alguna palabra suya intenta atenuar en algo aquellos desvíos. Si continúa dentro de lo que ocurre, es envuelto en un humor solícito, ante aquellas vidas próximas a la alegoría, a las que en algún momento parece a punto de ridiculizar, para rehabilitarlas en cambio como expresiones humanas entrañables. Actúa con deferencia e insensibilidad aparente, pero a su través nos vamos impregnando de ese pequeño mundo de la casa y el balcón, y de sus humildes habitantes. Y de ese modo, aún sin evidenciarse, sentimos la presencia de Felisberto, con sus miedos y su visión transfiguradora.

El balcón, por quien la enferma sentía una necesidad morbosa, un día se derrumba. Y el cuento se cierra al anunciar la enferma que iba a recitar el poema que había compuesto; lo titula "La viuda del balcón".

Todo, así, lo acepta y padece el pianista, uniendo indefinible afecto y mucho de resignación. Tan distintos personajes aparecen entonces unidos y separados, como ocurre en la vida, participes de ese acorde disonante. El episodio entero alcanza insensiblemente una dimensión simbólica, sin que el autor haga otra cosa que describirlo con fidelidad interior.

El cuento, como en mayor o menor grado sucede en casi todos los de FH, reincide en esa primacía de la divagación sobre el relieve

siempre atenuado de la coyuntura. La catastrófica caída del balcón ocurre así más como una necesidad de la secuencia narrativa que como un hecho en sí espectacular. Es como si los hechos coexistieran en suspensión, como si se mantuvieran en una relativa intrascendencia, mero pretexto para ser contados.

Cabe de paso apuntar la propensión de FH de restringir el espacio de sus narraciones, "de no querer ser amplio", como adelantara en "El libro sin tapas" y de "volver a los problemas de los hombres". Se introduce así en un comedor oscuro en donde sólo hay una viuda maniática. Lo hace -dice- para "entrar" en los dramas ajenos. Y lo hace de a uno en uno. Que en este mundo haya tres mil millones de dramas, eso no le concierne, para él es una irrealdad; ni siquiera lo considera. Jamás sueña así con hablar de la humanidad, esa enteléquia.

En carta a Paulina Medeiros del 24/VI/1945, FH le comunica que Supervielle, después de leer el cuento entonces inédito "El comedor", había opinado que el relato del concierto allí incluido insumía demasiado tiempo. "Al sacarlo enterito" -agrega FH- quedaron separados dos cuentos "con angustias y hechos propios".

Ambos son de evidente carácter autobiográfico. "El comedor oscuro" describe sus experiencias al ser contratado por una suma ínfima para tocar el piano en la casa de una viuda rica que vive con sólo una empleada. Su "necesidad de entrar en casas desconocidas" y de conocer así "dramas ajenos", lo hace aceptar un trabajito que está al borde de lo deshonoroso.

Como en otros cuentos de la misma época -señala A. Zum Felde- los personajes están en mayor o menor grado afectados de cierta psicosis "la imagen del mundo se hace así extrañamente espectral, sin que sea arbitrario su sentido, sino, al contrario, muy humano". Lo absurdo se nutre así de realidades, las que registra FH con su infalible perspicacia, en un nivel, en este cuento, de pedestre vulgaridad. La situación del artista buscavida, humillado y ofendido, pero indemne como observador empecinado, entre dos mujeres chabacanas de psicologías unilaterales, nos procura uno de los más nítidos encuentros-desencuentros de FH con la

realidad irreal que viene a ser expresión, a fin de cuentas, de toda una época, desde el amoblamiento y ornato sofisticado de la habitación, hasta los caprichos e ideas transidas de sus moradoras. Y así es que revive aquí FH, con espíritu de íntima resignación, la situación penosa que, como pianista de café o como sirviente contratado, debe soportar, sometido a munditos exigentes con los cuales debe transar sin que de nada valgan sus conatos eventuales de reacción, ese poquito de orgullo que lo induce a rechazar un tuteo confianzudo, aunque no se le presente siquiera la ocasión. Es así un "pobre pianista", como lo llama una de esas mujeres, pero es también el escritor capaz de extraer poesía de lo cotidiano y hasta de mentalidades descubiertas en sus rasgos mayores y menores, con ese cariz de sosegada sorpresa con que va viviendo todo lo que ocurre.

XII - EL SENTIDO DE LA IMAGEN

El mundo es la mejor oportunidad de que disponemos para reconstruir el mundo. Del mundo en donde se está -y así lo siente Felisberto- puede entonces pasarse a un mundo en donde ser, por estar más de acuerdo con nuestras disposiciones. Es entonces de su angustia y de su retraimiento que debe sacar fuerzas para salir al encuentro de lo que siente siempre, a través de los resquicios de una realidad impura, como una promesa inescrutable. Necesita un cuerpo y un mundo coherentes, no un lugar en donde estar, sino un lugar en donde ser, y para ello, como en la sala de la casa de Celina, debe saber a qué atenerse, debe levantar las polleras de las sillas y de todo cuanto lo rodea. Es fácil explicarse la irresistible manía de Felisberto niño de guarecerse debajo de los amplios pollerones de las damas de la época. Allí encontraba el máximo de lo prohibido, el ámbito de lo incognoscible. No era por simple y juguetona curiosidad que se escondía allí. Una vez allí, nada le parecía vedado y nada definitivamente establecido. La realidad se le convertía en símbolo.

En todo lo que ve, habrá siempre así de ver una segunda instancia, seres dislocados, figuras a rehacer. Las cosas llegarán entonces a tener vida, y las personas, por su parte, serán en cambio cosas. Intenta así recomponer ordenaciones que tengan el sabor de lo recién nacido. Llegará a denominar sus ocurrencias "disparates interesantes", o "casualidades maravillosas", o "extraordinarias tonterías", según la clase de adhesión que le merezcan. El humor, en tales trances, será un aliado insuperable. Desligado interiormente de toda servidumbre y de todo compromiso, queda entonces en condiciones, libre ya, de acceder a la vigencia del "misterio".

La imaginación, según la definiera Bachelard, es "la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción". Y agreguemos -ahora con Blake- que esa imaginación no es un estado parcial, sino nada menos que la propia existencia humana, pues en ella se manifiesta con necesidad esencial de novedad que caracteriza la actividad de nuestra psique.

Esa movilidad espiritual básica es en tal sentido la necesidad que mueve a FH y que lo incita a buscar un punto de partida en las incongruencias de este mundo. De ahí la confesión que sin mayor explicación, formula en el comienzo de "El comedor oscuro": "necesitaba entrar en casas desconocidas"; y es que necesitaba "conocerlas", es decir transfigurarlas, cumplir ese rebasamiento del hábito y del pensar que es ley fundamental de toda expresión poética. Muy especialmente necesita rebasar o desvirtuar el pensamiento ya depositado por el hábito en las cosas, como juicios y valores que nos impiden verlas como las ven los niños, con su pureza y su poder de relacionarse imprevistamente con las demás. En tal sentido, FH debía desvincular propiedades y partes de las cosas, para enseguida unirlas y formar con ellas unidades de vida más ciertas y feraces. Descubre de ese modo "simultaneidades extrañas", sintiendo algunas cosas juntas como en un acorde o en un ritmo. Ese ritmo -dice- le daba "la sensación del destino", destino que no tenía "propósito" ni "comentario" expreso. Puede así tomar como referencia acordes como el que formaban, en "La cara de Ana", "dos figuras paradas: el perchero y Ana, y dos acostadas: mi hermano y yo".

Como todo poeta, de este modo, unido a su manera particular de moverse en las palabras, FH hace lenguaje. La novedad de sus imágenes abre vías inéditas, reconstruye y remodela nuestra percepción. El movimiento se restablece así de alma a alma. Y corresponde ciertamente decir "alma", palabra que una razón harto estricta ha pretendido descalificar, pero que necesitamos aquí rehabilitar para aludir a ese centro vital en donde la palabra se origina y adquiere valor de comunicación y libertad. Alma no es así otra cosa que lenguaje en estado de emergencia, poesía que se abre paso entre los decaídos restos del lenguaje pragmático. Allí

donde la reflexión flaquea y se enreda en sus parcializaciones, la palabra poética restablece integridad y soluciones vitales. Nace así un ser nuevo, el "hombre feliz" que dijera Bachelard, pero "feliz en palabras y por lo tanto desdichado en hechos", casi como confesaba FH cuando decía que le parecía estar escribiendo mejor lo que le pasaba, pero que desgraciadamente le iba "cada vez peor".

Poeta es de ese modo, como dijera Pierre-Jean Jouve, "el que conoce, es decir el que trasciende, y nombra lo que conoce", pero con "pensamientos enamorados de algo desconocido y esencialmente abierto al devenir", es decir al "misterio" y a las peripecias de la vida. Imaginar consiste en efecto un lanzarse a una vida nueva, coincidir con la movilidad de la vida, vagabundear, no afincarse ya en un aquí percedero, satisfacer la necesidad de vivir renovando la calidad de lo que se percibe. Es la ley psíquica: sólo se conoce lo que cambia. De ahí que para FH la imagen no debe ser contundente, algo estable y acabado, sino el papirotazo que abre una perspectiva, para después descubrir otras, sin meta definida. Bien pudo decir "me muevo, luego existo". Y si se llegó a considerarlo, como él mismo reconociera amargamente, un "bobo errante", vaya lo de "bobo" a cuenta de los "cuerdos" y de su mundo ya estabilizado.

Imaginar no es pues otra cosa que vivir. Y es que la vida, a sabiendas o no, se reduce a imaginación, entendiendo la poesía, con Bachelier, no como mera creación mezclada a las pasiones y psicologizada, sino como creación incondicionada. Vivimos, en efecto, en y por aquello que imaginamos, aún cuando a veces creamos estar viviendo entre cosas que existen de por sí. Todo lo que existe extrae su existencia del modo en que lo vemos. Una de dos: o nos conformamos con la pobre proyección de una imaginación socializada o, como Felisberto, vamos buscando y viendo lo que necesitamos vitalmente, "con toda el alma", como nos escribiera él mismo, liberada nuestra imaginación de todo código y de todo compromiso, que si "toda la vida es sueño" y la realidad no es sino construcción del sueño, el sueño viene a ser la realidad fundamental.

En las imágenes de Felisberto, como en las "correspondencias"

baudelerianas, todas las cosas imaginadas truecan sus riquezas y alimentan su contenido metafórico. Cuando dice, al aplicar sus sentidos a este mundo, "la luz de una lámpara hacia brillar su vientre", "el pescuezo del botellón", "el silencio parecía un animal pesado que hubiera levantado una pata", "esa agua (que caía en el mar) parecía una niña equivocada", las cosas percibidas se aligeran mutuamente, se subliman unas en otras, y es como si la sustancia de esas cosas adquiriera una vida ahora inquietante, que refluye entonces en el observador y en quien lo lee. En las manos de FH, todo se vuelve comparable, la presencia desborda la apariencia, tal cual la acepta nuestra atención más descuidada. La imaginación no crea lo ilusorio; al contrario, desbarata las ilusiones fáciles y las desacata, decide el ser y constituye un mundo. No es que esas imágenes se opongan a la razón; la imagen tiene también sus razones, esa "locura" es una cordura de grado superior. Esas imágenes son una convicción que irradia, que concita otras imágenes como un juicio otro juicio. Crean así una lógica propia y construyen realidad. Con una ventaja: que relacionan y exaltan totalidades, y no aspectos parciales, como la razón común. Es la lógica completa con leyes de analogías y correspondencias, mientras la exactitud de la razón se ejerce en los aspectos desintegrados de lo incompleto.

Viene al caso aludir aquí a la enorme influencia que tuvo en las predisposiciones de FH su experiencia de pianista. Su deslumbramiento, primero, siendo muy joven, ante "El nene", y después, ya con más intensidad, ante Colling, con su manera estructural y sensible de enseñar, al ofrecerle fragmentos de una partitura como partes de una casa; todo ello incentivó una sensibilidad que en FH se desarrollara en todos los planos de su percepción. Creemos oportuno recordar aquí que tocar el piano se dice "jouer" en francés y "play" en inglés, revelándose en ambos casos el parentesco con el juego, como una actividad que rebasa el instinto inmediato de conservación y que da un sentido propio a la ocupación vital. Todo juego es en efecto una actividad libre, desinteresada, que transcurre dentro de sí misma. También Hui-

zinga insistía en la calidad lúdica de la música y en sus efectos de bienestar y abandono, de alegría y elevación, y así lo sentía ya el hombre arcaico, para quien la música era una potencia sacra, emotiva, plenitud de vida llena de sentido, expresión de un sentimiento vital. Fue con esa disposición musical que FH necesitará hallar los acordes ocultos tras las cosas banales; descubría, así que las muñecas están llenas de presagios, sus sintonías furtivas cuando "sus dedos (andaban) sobre el patio fresco de las teclas blancas y negras", sintiendo en todo ello lo más real, lo único que vale la pena conocer. "Las cosas -llegó así a decir- lo formaban entre ellas un ritmo; este ritmo me daba la sensación del destino; y yo seguía quieto, y sin el comentario de lo físico ni de lo humano". Todo lo que en él se denomina imaginación y fantasía, nace de esa conciencia finamente musical. Ante la música aprendió, como para no olvidarlo más, que nada se explica por nada, sino que todo tiene su natural sostén en complejos polifónicos, lo único digno de saberse de aquello que todavía no se sabe.

No puede parecer raro que ante el mundo rutinario del hábito y de la cordura, ese mundo imaginario -y Felisberto se apuró por confesarlo- no aparezca sino como "locura", forma la más desaprensiva de la esperanza. Ante la razón que todo lo generaliza y el acostumbramiento que todo lo disuelve, la reordenación que opone el juego total de la imaginación ya no puede convencer a los seres domesticados en lo cotidiano; ya no se trata de reflexión, sino de una intuición inaugural. Qué necesario se hace entonces el humor, la "demostración por el absurdo", la distensión que logra una sonrisa a tiempo. Nuestras pobres certidumbres deben dejar paso entonces a evidencias que serían increíbles si se dirigieran solamente a una razón cejjunta.

Y viene muy a cuento señalar aquí que esa "locura" ("me quedé loco de no importárseme el por qué de nada", dice en el tempranero "Fulano de Tal") coincide en sus rasgos principales con el movimiento fenomenológico cuya "explosión", como dice Ortega y Gasset, se produjo en 1901, un año antes precisamente de

que naciera FH. Y es curioso comprobar cómo su conciencia literaria, ajena -salvo contadas incursiones- a todo ejercicio filosófico regular, lo condujo a adoptar la actitud que, con Dilthey y sus seguidores, habría de socavar el imperio de una metafísica y de un positivismo elaborados a partir de criterios parciales de la experiencia humana.

La actitud que adopta FH resulta en efecto notablemente similar a la correspondiente al método fenomenológico de Husserl, para quien la intuición directa es la fuente y última prueba de todo conocimiento. Lo importante es la originalidad de la experiencia y no esa universalidad de los fenómenos que el científico toma como norte, lo que importa es ver "desde adentro" algo que ha de expresarse mediante una imagen original, al margen de todo lugar común, de ese intercambio trivial determinado por una trama de vocabulario establecido que impide conocer las cosas en su inocencia primordial. La llamada por Husserl "reducción eidética", consiste en efecto en suprimir lo secundario y contingente, a fin de atender el "eidos" o estructura esencial. La imaginación poética representa ese ver "desde dentro", lo que Ezra Pound llamara "unificación de ideas diferentes" o, como dirá Felisberto, "palabras que se amigan". Sartre dirá también que "una imagen es una relación". Y si bien esa imagen puede no "convencer" a quien mantiene su razón en ristre, conquista en cambio ese "¡Ahá!" o asentimiento pleno de quien logra ver sin recurrir a sus lentes habituales.

Mientras el hombre de ciencia -como dijera FH- "reduce todo a casos particulares, lo que encara el poeta es el cosmos, o mejor dicho, en nuestro caso, un microcosmos", pues para FH la vastedad queda fuera de su percepción. Habita un mundo viviente de seres en su medio; no incurre, como el hombre de ciencia, en la fragmentación por el análisis, sino en la disociación de lo que aparece unido por la percepción común. Su misión, como dirá Heidegger, es "nombrar aquello que es sagrado", aquello que se experimenta con todo lo que somos, mientras el hombre de ciencia, y a su zaga el hombre que usa dócilmente razones de

segunda mano, convierte finalmente todo en polvo de átomos.

Para ello, el "poeta" (y no fue arbitrariamente que Supervielle llamara así a quien en apariencia es un simple "cuentista") "debe tomar posesión de su realidad inmediata", como expresara Ortega y Gasset, "darse cuenta de lo que le pasa sin expresarlo en conceptos puramente descriptivos". Los hechos de conciencia no son de hecho inconexos, como suele abordarlos el científico, ni siquiera lo son cuando se presentan aislados; hay una conexión radical, o "estructura psíquica", como la llama Dilthey, en la que se vive y se está antes que las partes que puedan allí reconocerse. Y es esa realidad de la mente la que, como visión del mundo, FH antepone a toda particularidad. Visión o percepción que sufre, es cierto, la disociación que mina toda seguridad y solidez. Entre el todo y las partes así desencadenados, la alternativa constituirá entonces el drama existencial; el mundo en que se vive es uno, pero no es poca la fortaleza -que FH no tenía- necesaria para mantenerse en él y sentirlo entonces como referencia tranquilizadora.

"Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos", relata FH en "El balcón", y después: "las manos obligarán a los cubiertos a hundirse en la carne y a llevar los pedazos a la boca". Y en "Nadie encendía las lámparas": "me costaba sacar las palabras del cuerpo (...) ya mis ojos se habían acostumbrado a ir a cada momento a la región pálida que quedaba entre el vestido y el moño". Intercala otras veces alguna falsa expectativa a fin de hacer más efectiva la sorpresa: "de pronto sentí caer, cerca de mí, un trapo mojado. Pero resultó ser una gran hoja de plátano cargada de humedad". Parcializa de ese modo lo que se considera unitario, y señala en cambio las relaciones efectivas entre las partes disociadas. En esa recomposición incluye algunas veces entidades abstractas, sentimientos corporizados: "La cola del peinador borraba memorias sucias"; "espasmos en la sien que enseguida me corrieron como días dormidos a través de las mejillas"; "el horror giraba en mi cabeza como un humo sin salida"; "golpeé las manos y enseguida todos los trapos se tragaron el ruido". Una noche en que se acostó complacido, agrega: "empecé a deslizarme con tristeza

y con cierta impudicia por algo que era como las tripas del silencio"; "me hundía en mí mismo como en un pantano". La riqueza de recursos es insondable, y siempre pasmosa, sin dejar de ser adecuada. Logra así esa renovación de la visión por medio de una revivificación del lenguaje que, sonsacándonos muchas veces mediante extrañezas inesperadas, nos predisponen a compartir la experiencia que se nos comunica.

Observación importante, es la de que FH no fuerza virtualmente nunca esas imágenes como para convertirlas en metáforas, ni menos en símbolos o en mito. La metáfora es en efecto una imagen fabricada con un cuerpo concreto y en cierto modo autónomo. La imagen es vida y expansión de la palabra, mientras la metáfora, asumida como tal, enclaustra, pierde la espontaneidad, ya no es productora de expresión, sino a lo sumo de pensamiento, con todo lo que el pensamiento tiene de concluyente. Una metáfora nos detiene, generalmente en una idea, en tanto una imagen nos incita y nos lanza. El "gato" que atraviesa la imagen ya citada no asume representación general; no representa "el" silencio en general, sino tan sólo "ese" silencio que se vive entonces; es apenas algo que en ese momento se desliza en nuestra percepción, corporizando eventualmente un sentimiento que de ese modo se nos hace más visible; no llega a ser metáfora, desde que no nos detiene con alguna idea "agregada". Lejos pues de intentar significaciones pretenciosas, FH prodiga en cambio el surgimiento siempre ocasional de imágenes que irrumpen como ocurrencias y se desvanecen apenas surtieron su efecto sugestivo.

No debemos exagerar, sin embargo, centrando nuestra atención en las imágenes utilizadas por FH al punto de considerarlas el eje de su estilo, y no como lo que son, su modo de establecer contacto con un mundo de otra manera indócil. Si algo predomina en su estilo, en efecto, es algo mucho más sutil y persistente, esa especie de ablandamiento a que somete al lenguaje, esa difusa movilidad, lenta y ensimismada, que le permite contagiar, por la sola dádiva de su ritmo, la sensación de un mundo de estructura mágica. Verbos y sustantivos escapan entonces a su vasallaje

ordinario y nos llegan como "al sesgo", eludiendo esa verosimilitud frontal que comúnmente los vuelve irresonantes. La virtud distintiva del estilo de FH no reside así tanto en las imágenes consideradas en particular, como en el lenguaje percibido como un todo al fin rehabilitado, en ese andar como por sobre ascuas que da a cada paso un tono diferente, y que nos llega entonces como una experiencia inédita y reveladora. No es así recorriendo sus páginas para extraer piezas raras que recompondremos esa actitud general en donde reside su valor más evidente, y para el cual sirve de poco oficiar de cicerone.

Dentro de esa manera peculiar, la metáfora pierde entonces ese valor traslaticio de que se inviste por lo común, esa remisión de una cosa a la otra, como si se tradujera todo a un lenguaje distinto. Si seguimos hablando en su caso de metáforas, admitase el término como una comodidad expositiva. Cuando dice que el vino "salpicaba el cristal con lágrimas negras", lo importante, dentro del contexto, no es la metáfora en tanto significativa, así como tampoco es descriptiva ni decorativa; su propósito no es remitir a otra cosa ni introducir alguna alusión dominante o placentera; es solamente el oportuno desvío exigido por el tono y la melodía de lo que le está pasando al personaje (en el caso anterior, el Horacio de "Las Hortensias"), valiendo así como incidencia "al sesgo", como el bemol o el sostenido necesario a esa altura, y no como refuerzo significativo del argumento, en sí mismo subsidiario. Lo importante es entonces el estado de ánimo, o de desánimo, que de ese modo se evidencia, pues su más válida presencia es esa suma de desvíos estrictamente personales. No pretende aclarar un misterio mediante analogías esclarecedoras, a guisa de leyendas como las que, con frecuente torpeza, colocaban "los muchachos" a las escenas que se urdían con muñecas; Horacio les dice a esos ayudantes, cuando pretenden saber qué es lo que él siente, que se conformen con "lo que les pueda decir". Lo mismo que de hacer el lector; no colocarse en actitud de resolver acertijos, sino "conformarse" con ese decir, con ese relente de prodigio indescifrable que de ese decir se desprende. En las gotas como "lágrimas negras", FH no pudo querer otra cosa que revelar indirectamente cómo

repercute ese encuentro gotas-lágrimas con su disposición animica de qué modo lo insólito puede abrirnos nuevas perspectivas. En un mundo que parecía cerrado y definido, es decir el mundo de las gotas-gotas, la metáfora abre una salida mostrando lo irrisorio o risible de una situación. A veces, la reclusión en este mundo resulta tan oprimente, que el autor-protagonista debe "robar objetos" a ese mundo. Puede ser por ejemplo un cigarrillo, en el que descubre una inquietante autonomía. Como dice en "Irene", "lo que más nos encanta de las cosas es lo que ignoramos de ellas conociendo algo. (...) Ese misterio que creamos dentro de ellas lo apreciamos mucho porque lo creamos nosotros". No es nada fácil "meterse en la vida", como lo sintió el protagonista de "La envenenada", y menos para él, de comportamiento tan meticuloso; si entonces metáforiza, es para tratar de incorporarse a las cosas vistas a través de lo grotesco. Lo patético, incluso, pierde su virulencia, se diluye en el piadoso engaño de esa metaforización.

Esas imágenes ocasionales no funcionan pues como metáforas, sino como notas dentro de la melodía del estilo. En cambio, intención metafórica, aunque presumiblemente subconsciente, se advierte en el desarrollo total de varios de los cuentos más representativos de Felisberto, como "El acomodador", "Las Hortensias", "El caballo perdido", "Nadie encendía las lámparas", "El cocodrilo" y otros. En todos esos casos, el total del relato, inequívocamente, aparece como una versión global de una intención general, de tal manera que a una relativa ausencia de unidad estructural, corresponde esa unidad metafórica, esa fabulación de diversidades concurrentes a lo largo de la narración, como hemos visto ya en algunos cuentos en particular.

La metáfora narrativa se produce así en esa conjunción de momentos que, si no se advierte esa subordinación, podrían parecer incongruentes o gratuitos. El tiempo y el espacio no valen sino como demandas de la escritura, o para decirlo más llanamente, como expresión de las ganas de expresarse. Felisberto describe así de qué manera usa los recuerdos, o lo que queda de esos recuerdos, en el presente de su creación: "Tengo ganas de creer

que empecé a conocer la vida a las 9 de la mañana en un vagón de ferrocarril (...) No sé si es así o si no es así; es porque tengo ganas de decirlo." Lo que quiere es escribir, no recordar; crear su ámbito, no transportarlo de un lado al otro. El mismo autor es parte subordinada a esas "ganas", que son en realidad el "todo".

El crítico Jason Wilson expresaba hace pocos años, en términos análogos, que los cuentos de FH son "metáforas desarrolladas", como si el carácter que bien puede calificarse de acuoso de sus lucubraciones sólo pudiera hallar un continente adecuado en la totalidad de lo que escribe. Y es que su tema, para decirlo de una vez, es la escritura, sin más. Ya lo dijo el mismo Felisberto: "escribo sin tener interés de ir a ningún lado"; pero escribir requiere tiempo, y esa lentitud disuelve el efecto impactante del azar, de lo inesperado que contradice las decaídas pre-visiones del hábito: "(...) se esperaba que de un momento a otro ocurriera algo extraño", como dice en "Clemente Colling"; "yo estaba atento a la aparición de sentimientos, pensamientos, actos o cualquier otra cosa de la realidad, que sorprendiera las ideas que de ellos tenemos hechas", y así advendrá el zaguán que se convierte en tren, o las llamas en flores. Es difícil entonces obviar "la traición de lo lento y lo medido", "lento, medido y como con odio", desde que nos anula como vivientes alertas a la ocasión que nos procura alguna novedad intempestiva. Siente así la "secreta angustia" de no poder escribir sin deformar, sin que se le desdoble el yo. Y todavía con palabras que le resultan ajenas que "se presentaban a reclamar lo que yo nunca les había concedido", palabras "que no parecían haber andado por muchas bocas", tema que en "Muebles El Canario" adquiere relieve metafórico.

¿Cómo leerlo entonces superando su misma autodesconfianza? Recordando, ante todo, que su palabra es perentoria, que escribe con dolor: "pero yo hablo con dolor, porque hablo antes de que deje de existir y sabiendo que dejaré de existir", como dice en "Primera Inventiones"; recordando que intenta ser un espectador neutral, que trata de "enseñar a la conciencia a ser desinteresada", convirtiéndose en "un vagón desenganchado de la vida". Nuestra actitud de lectores deberá estar en correspondencia con esa actitud

y con esa angustia, dejándonos llevar, viviendo ese fluir, compartiendo ese "placer de la impersonalidad" que alegra tener, ese "tener varias personalidades que analizaran todo de distinto modo" ("Primeras Invenciones"). Toda su obra nos llegaría entonces como una larga metáfora, aún así inconclusa.

En "El taxi", Felisberto da un paso más, en una bien llamada "metáfora de la metáfora". La metáfora es convertida en efecto en un taxi que lo conduce y le muestra "algo de provisorio", pero que en conclusión no le sirve para resolver problemas metafísicos. Deja en evidencia que para él la metáfora no puede ser más que un recurso de valor interior, ocasional, y no algo que remite a lo de afuera. No es sino un medio de "desrealizar el mundo", de desautorizar una ordenación con la cual no puede relacionarse directamente. No puede ser así "realista"; pero como tampoco puede ser surrealista, es decir un constructor de sucedáneos, su creación se desarrolla en la intermediación, en el contenido propio de su actividad artística. Reincidimos al decir esto en una idea que puede no ser muy entendida en su real alcance: la obra de FH consiste en su actitud misma, en ese espacio intermedio en donde la metáfora ya no alude ni apunta a algo, sino que se afirma en sí misma. De un yo que no va a ninguna parte, y de un mundo que no tiene partes habitables a donde poder ir, la elección que le queda es ese deambular en taxi, del cual tendrá en algún momento que bajarse... para tomar otro cuando vuelva a tener ganas. Contrapuesto al llamado "viajero sin equipaje", es así un viajero sin destino, o viajero cuyo único destino es viajar; y en metáfora, a fin de no implicar ni al yo ni al mundo, siempre con la salvedad de que pensar con imágenes no es para FH pensar en esas imágenes, habida cuenta de lo que el mismo llama "sensualismo de correr en el desierto blanco del papel (sintiendo) el placer de la misma metáfora."

Puede no estar demás acotar que este mundo de la percepción vitalizada de FH está en el polo opuesto de la concepción platónica. En FH lo sensible metaforizado adquiere validez de por sí, y la "idea" pierde toda primacía, hasta llegar a diluirse en una pálida

generalización. Rehabilita de ese modo el mundo sensorial; es en este mundo visto y oído por nosotros en donde ocurre lo que importa, y es a través de esos contactos a través de los sentidos que podremos acceder al carácter íntimo de lo que percibimos. Invierte así el orden de Platón, para quien lo sensorial es reflejo desvaído e imperfecto de una "idea" incorruptible. La percepción, golosa, incluso lujuriosa, antiplatónica, lejos de sacrificar el mundo tal cual lo sentimos, hace de esta vía el medio más idóneo. El mundo sensible, impreciso e imperfecto para Platón, nos llega así con la inquietud de lo que existe, no nos remite a la inmovilidad imperturbable de la idea, sino a una movilidad que corresponde a la naturaleza inestable de las cosas, "tal vez a un movimiento". Se reconocen así tres planos de la percepción: el empírico-práctico, el abstracto platonizante, y el poético transfigurador. Mientras el hombre cotidiano ve para vivir, y mientras el hombre platónico ve para recordar ideas, el artista vive para ver. No ve entonces solamente con los ojos, sino con todo lo que es, "con toda el alma". Su vista abarca entonces totalidades que no se reducen a particularidades ni a generalizaciones, sino a unidades vitales, al complejo físico-psíquico que supone cada situación.

XIII - DEL MIEDO AL HUMOR Y A LA ALEGRÍA DE REINVENTAR LA VIDA

Tanto en su vida como en su obra, el humor fue para Felisberto un recurso que, muchas veces, llegó a ser también finalidad. Si adoptó la sonrisa como su máscara más socorrida, atribúyase en primer lugar a su reconocimiento del humor como indispensable lubricante de toda relación humana. Pero no se trataba solamente de almíbar para uso externo, sino también parte importante de su sentido de las cosas.

Su sentido del humor arraiga en efecto en un propósito muy íntegro de autenticidad, cuya raíz popular es evidente. Es en su caso el hombre llano del pueblo que no quiere ser ni aparecer sino como lo que es, y que cuando adolece además de timidez y no es por lo tanto capaz de desbaratar abiertamente las falsedades que afectan todo trato, se ve inducido a recurrir al humor como a un expediente liberador.

En primer lugar, conviene a FH que tanto él mismo como el mundo carezcan de "propósito". Es su manera de abrirse un espacio propicio. Puede así convertirse en una especie de espectador neutral, aún desde un yo que no deja por eso de actuar y de expresarse. Y se le hace entonces urgente registrar todo y registrar al mismo tiempo al yo que registra, sin perder de vista en ningún instante al "socio", representante a la vez del mundo y de sus convenciones, y que siempre está intentando introducir intenciones y conveniencias de carácter general.

Se produce de ese modo una contraposición al parecer insuperable entre su actividad espontánea y la conciencia que la interfiere. El resultado es casi siempre cómico, aunque la oposición llegue

a ser interiormente trágica. Desde su apartado reducto, FH logra sin embargo refundir ambos aspectos, y su estilo adquiere entonces una consistencia tragicómica. Lo más trágico tiene en efecto algo de risible, y lo más cómico es a su vez inseparable de algo trágico.

Sería difícil hallar otros escritores en que dicha fusión aparezca tan lograda. En la duplicidad de escritores como Kafka, el contenido trágico recubre y anula las alternativas cómicas casi totalmente; la expeluznante "metamorfosis" del hombre en animal nos agobia así con la enormidad de dicho absurdo, al punto que en ese caso la comicidad se reduce casi a la frialdad inclemente de un concepto. En el Becket de "Esperando a Godot", la comicidad va como por senda separada, mientras en un Molière, es lo trágico lo que resulta casi totalmente reabsorbido. En cambio en FH, cuando lo cómico da su nota más aguda, como en Colling acostándose vestido, a quien debe sacarle los calcetines arrancándoselos casi de los pies, lo dramático crece simultáneamente y en el mismo grado, sin que el autor tenga necesidad de apoyar un pedal o el otro, de modo que nuestra reacción incluye esa duplicidad dentro de una unidad indescomponible. No sentimos un goce y un dolor por separado, sino un goce-dolor por el cual avanzamos hacia la conciencia de lo más verdadero, primer paso de ese saber sin ilusiones que incluye vida y muerte en un solo y universal conocimiento.

En tales casos, como al relatarnos de qué manera los ratones se comían el pelo de los pintores dormidos en el suelo, así como en las innúmeras descripciones en las que, no sin íntima condescendencia, nos describe alguna actitud o presencia contradictorias con algún propósito supuesto, y en otros ejemplos ya más radicales, como en "El cocodrilo", en donde logra las notas más íntensas de drama y comicidad, el motor oculto y permanente de su creación es una incontenible angustia existencial, lo que no le impide expresarse en esos casos con una ternura chaplinesca que le permite verlo todo como si no pudiera ser de otra manera.

No era fácil percibir ese fondo de angustia en su vida social, salvo en fugaces momentos de distanciamiento. Sin embargo, no era difícil advertir la fragilidad de su apariencia tenazmente cordial, en donde cinismo e ironía, con aire juguetón pero muchas veces punzante, eran el eco lejano aunque inconfundible de sus decepciones. Usando frases de él mismo, dejaba "venir cosas con una distracción infantil y profunda", "casi como en el sueño"; "de pronto aparecía distraído, distendido". Esther de Cáceres lo describía "tan pronto angustiosamente tímido, como sorprendentemente violento o audazmente atrevido. Pero constantemente torpe." Era como si "cargara sus baterías", y después, para atenuar su desahogo, no dispusiera del sentido de las conveniencias. La moral establecida, por lo demás, carecía para él de respetabilidad. Gustaba incluso jugar con infracciones detonantes. En la dedicatoria de uno de sus libros, llegó así a escribir desenfadadamente, "A N. N., que es tan hijo de puta como L. L. y como yo"...

Su percepción de esa armonía escondida que denominaba "misterio", lo volvía agudamente sensible a la falsedad de la apariencia y a su contraste con la realidad que así se traicionaba. El fracaso en coordinar sueño y apariencia, o mejor dicho el absurdo de una experiencia dual, daba ocasión constante a su sentido del humor. Lo cómico surgía de ese modo en él como la amable contrapartida de lo trágico. Signo de su creencia en un bien y en una instancia superior, como referencia y contraste, era esa sensibilidad para el fracaso de la vida real. El mundo está hecho externamente de desgracia, pero basta un poco de conmiseración para aceptar ese descenso como una mera contingencia de la que incluso podemos extraer placer, sensación agrídulce que no llega sin embargo a eliminar el desasosiego producido por tanta frustración. En ese sentido, y tal como lo señalara Supervielle, el espíritu de FH es irreductiblemente serio; todo lo aprecia por lo que pudo ser. Su correctivo humorístico es así el correlato de su sentido trágico. Como decía D. H. Lawrence, "para ser artista, uno ha de ser terriblemente religioso", aunque esa creencia en algún indes-

cifrable "sí" conduzca a satirizar los incontables "no" que prodiga la experiencia.

Esos ominosos "no" surgen, en FH, de la realidad más directa y banal, a la que adopta siempre como la trama básica de sus temas, trama que somete a variaciones por las que aflora una visión de más alentadora convivencia. En esa especie de sobretejido, el humor y la ironía, deshaciendo puntos o al menos desvirtuándolos, nos sugieren una relación más reveladora de todo con todo. El mundo se vuelve chatarra gozosamente aprovechable. Nada, aquí, de reflexiones, siempre distanciadoras; la razón apenas si facilita ciertos pasajes secundarios. De cada disonancia, FH prefiere extraer, sin dilaciones, el acorde restaurador, nunca ampuloso, sino a modo de distracción, de armonías reducidas a dos o tres notas dominantes. Sobre la irresonancia del sentido común, encarama así fugaces disparates con los que conquistar nuestra sonrisa; y lo consigue reduciendo las pesadumbres de los respetos establecidos y de las obsecuencias serviles, ese fondo de miedo que subtiende toda vida en sociedad. A un "esto" siempre triste, contrapone así un "aquello" livianamente alegre. Mientras la vida más obvia y prosaica es atemorizadora, esa misma vida, una vez poetizada, nos libera y exalta. Es una victoria de la alegría, aún cuando, como en "El cocodrilo", el motivo sea intrínsecamente doloroso.

El arte recobra así en FH la gozosa disposición del juego. La creación se convierte en íntima satisfacción, en la buena nueva, en el advenimiento de la alegre novedad. La pirueta, la humorada, adquiere entonces valor fundacional. Es en esos fugaces hallazgos que nos reconocemos como hacedores cómplices de la situación. Y es que Felisberto sintió, tanto al vivir como al escribir, que con su dicha verbal nos daba y se daba momentos de dicha más invulnerable. Después de todo, la infelicidad consiste en no poder decirla, y hay modos de desdecirla que son ya un comienzo de felicidad.

Todos los hombres -ya se sabe- buscan tanto el conocimiento como el poder y la alegría. Pero es en la alegría en donde encuentran el bien superior. Y es que la alegría se basta a sí misma, pues

contiene y sobrepasa al conocimiento y al poder, cuyos éxitos no le resultan suficientes. La alegría es en efecto la presencia misma del acto. Y el acto no consiste tanto en sus consecuencias como en el principio de que nace. Expresa el ser que lo cumple. Es liberación y creación. Y da así un sentido al universo.

De ese modo, en FH, por sobre sus desgracias, sus insuficiencias y sus decepciones, subsiste un ánimo recatadamente alegre, una alegría que no puede esperar ya satisfacciones demasiado terrestres, un goce que no puede ser meramente el del saber y el del poder, sino que es el inmarcesible, intocable y hondísimo goce de ser lo que se es, en medio de todo lo que no se puede ser.

Su caso, por lo ya dicho, no necesita en verdad aclaraciones. La suya no pudo ser en efecto sabiduría; fue ciertamente un exilio, una postergación interminable, a la que, en momentos morosamente cultivados, distraía con exaltaciones condenadas de inmediato a la muerte. Vivir quiso parecerse en él a un revivir. Y vemos así de qué modo ablanda todo en una resignación que se sonríe un poco de sí misma, y que lo induce a confesarlo todo como si no fuera nada. Así le ocurre en "Las dos historias", cuando relata, como si él fuera otro, las maneras fatalmente culposas de dejarse llevar, con una culpa que no siente íntimamente como culpa, hacia alternativas amorosas con una casi niña, y luego la recriminación de la madre ofendida, que le llega como desde otro planeta. Y lo vive como siempre, entreverándose con sus excusas de culpable-inocente, con la franqueza de quien ya no se conduce, pero padece, sin quejas, hasta con un poco (un poco, nada más) de gozo, el pobre gozo de quien está acostumbrado a libar menudas y furtivas complacencias. Su vida real es así siempre una versión o una variante de la desgracia; todo placer le viene entonces bien. Algo de ese hedonismo pordiosero barruntó Cortázar, en la interpelación que le dirigiera al evocar su imagen: "¿cómo te irá ahora, tendrás un poco más de dinero, las piezas de tus hoteles serán menos horribles, te aplaudirán esta vez en los teatros o los cafés, te amará esa mujer que estás mirando?"...

Viene al caso señalar que FH, en su necesidad de aludir a lo inmediato como al escalón indispensable, debe adoptar como punto de partida la lengua vulgar, la misma que aprendió o mamó en su barrio suburbano y practicó durante toda su vida. Esa expresión popular constituyó el magma de su prosa. Y es en ella que manipula las expectativas, para entonces, en el momento en que todos esperan la conclusión consabida, prorrumper en su ocurrencia sorprendente, con la imagen insólita que trastorna y desquicia aquella expectativa. Recordamos un simplísimo relato que gustaba decir con su inimitable eficacia. Con un ademán cocolichesco, decía: "Si el hombre más grande del mundo, sufre a la montaña más grande del mundo, y pega el salto más grande del mundo, y cae en el mar más grande del mundo.... ¡qué salpicadura!" Para el oyente común, aquel pianista jubiloso que hablaba hasta sus propias jergas y regalaba tan inocentes sorpresas, era únicamente un "loco lindo". Pero para el lector menos complaciente de sus obras, será un poeta, al descubrirnos con pureza de niño ese trasfondo en donde tantas veces se sustenta la verdad más memorable de las cosas.

Su oficio más notorio, en la calle o ante el cuaderno en blanco, consistía así en ir despegando los membretes que el hombre común superpone a todo cuanto nos rodea, colocando en su lugar alguna alusión a ese otro que "no se sabe", el huidizo "misterio", ese reducto postergado hasta su virtual extinción por la percepción vulgar.

Y si dice bien eso que dice, es porque no lo "sabe", disposición propia del poeta. Según lo confesara más de una vez, se pone a escribir casi siempre sin saber qué es lo que va a escribir. Siente en él una ansiedad difusa, y ante él las páginas en blanco. De ese impulso y de esa superficie nunca hollada, nacerá la aventurada sucesión de las palabras. Y no será la conciencia lo que decidirá, sino ese aflorar imprevisible, que al superrealismo mereciera tanto crédito, de intuiciones expresas, con las que irá renaciendo todo cuanto la vida concreta había desplazado. En ese trayecto, la conciencia, en cuanto logra desentenderse del "socio", de esa

vigilancia instruida en lo utilitario y conceptual, reaparece con una capacidad integradora que no tiene, por cierto y por desgracia, en la vida cotidiana. Ya no está solicitada por la lógica sentimental que predetermina nuestras decisiones normales, sino por una gratuidad en donde las cosas que parecían más separadas se revelan afines. Es así que surgen las imágenes y metáforas más inesperadas; palabras e ideas que andaban por rutas separadas ahora se combinan y se iluminan mutuamente. Otras veces invierte ese proceso, se burla un poco dolorosamente de sí mismo, como cuando cree advertir que en un costado del rostro de un sacerdote con quien se cruza hay una rara claridad, signo de quién sabe que iluminaciones, para enseguida advertir que sólo se trataba de un agujero que tenía en el ala del sombrero. Que esas sorpresas sean muchas veces cómicas, FH lo procura adoptando una prescindencia cómplice. La liviana generosidad que supone su actitud humorística, lo lleva a esmerar esos efectos. Dije generosidad, aunque también no puede dejar de agregarse la correlativa e inocente vanidad de quien, al complacer al oyente, retrovierte esa complacencia ante un yo protagonista.

Observación al margen: como sostenía el argentino Macedonio Fernández, lo cómico no se reduce a una sustitución, según pensaba Bergson, de lo viviente por lo mecánico, cambio que en realidad produce en general tristeza. Lo cómico incluye en verdad una soterrada ternura, es casi siempre una aparición inesperada de la felicidad. Verificada en ocasión de algún absurdo, la ocurrencia feliz le quita virulencia. Al fin de cuentas, y gracias a esa cobertura de humor gratificante, es que sentimos que la situación del "cocodrilo" no resulta tan desesperada.

En este mundo inmediato, único en el que se sentía habilitado para reconsiderar su vida, recorre FH esa tierra de nadie y de todos que va del yo al no yo, instancias ambas de las que aprendió a desconfiar como posibles bases o asideros. La razón, con sus seguridades a crédito, no le sirvió sino para algunos "mandaditos", y la introspección le descubre por otra parte la insolencia final de todos los caminos interiores, su inconsistencia radical. Le queda así solamente vivir al día, con la espontaneidad que se

pueda, dejándose llevar por el movimiento externo o interno, sin detenerse en nada, aunque por momentos los misterios "blancos" o "negros", es decir habitables o reacios, lo invadan y estremezcan como un "oscuro pelotón desconocido", angustia de presentir realidades inabarcables, entre las cuales vida y muerte aparecen como dos "casualidades" que no cabían ya en su quehacer cotidiano.

Su "sabiduría" está hecha de no saber, pero también de asistirse con indeclinable inclemencia, no sin recabar de la circunstancia los motivos y accidentes jocosos, las manifestaciones del absurdo y la humilde presencia de las cosas y seres desvalidos. El humor es flor de una inesencialidad insuperable. Y la poesía brota de esos encuentros y desencuentros azarosos. Humor y poesía son de ese modo los tránsitos viables. Que los "hondos" se entretengan con sus construcciones y sondeos; que los "lentos" se empantanen en sus trabajosas irrealidades. FH no propone otra solución que la de liberar de toda "solución" la vida y la conciencia. Y vivir en ese momento siempre propicio a la sonrisa del humor y la poesía. Y entre tanto, escribir, es decir vivir en imagen esa vida que busca ser más vida, al volcar en el papel la más inatacable presencia de la peripecia. Para el creador, la vida es entonces peripecia, y asunción de la peripecia en tanto tal. Es juntamente el llanto del cocodrilo y la sonrisa del hallazgo.

¿De qué modo -preguntémosnos pues- anduvo Felisberto por el mundo? El mismo nos lo contestó ya con una pregunta de no común rigor: "¿De dónde le viene ese miedo (al cuerpo) que lo vuelca anticipadamente en las personas conocidas, con esa cordialidad llena de bromas que eviten el silencio, que no dejen pasar mucho tiempo sin palabras, sin alguna manifestación exterior?" Lo reitera en "Mur": (Yo sentía) la necesidad de romper el silencio con alguna palabra"; "después pensé en esa costumbre mía como en una debilidad y decidí callarme la boca". Ya desde sus catorce años, confiesa que se "dispensaba de buscar manifestaciones" cuando tocaba el piano entre sus amigos y amigas; "miraba fijo el teclado"; "yo era muy tímido". Y sus aventuras mundanales

padecerán así un inevitable menoscabo, por lo cual no deja de aplicarse su cilicio: "(...) en cada amor me gusta entregarme, como un adolescente, en una pasión honda y exclusiva (...) como un farsante complicado. ¡Qué mala persona soy! ¡Y cómo me apena esto!" "¡Algunos de los coloquios conmigo mismo me dejan tan mal! ¡Me parecen tan cínicos! A veces, cuando tengo un nuevo amor estoy tan contento que en esa alegría me prometo renunciar y ser fiel al antiguo. Pues bien sé yo que esa alegría me la da el nuevo y que al rato me entregaré con más fruición a traicionar. Mi médico me decía que mi infidelidad tiene carácter bíblico..." No se perdona nada: "¡Qué bajezas se producen en el ser humano! La comodidad para los placeres y conveniencias que suelen tomarse los hombres como yo son de un cinismo (...) Y dicen que es la naturaleza espontánea." Y sabe cuál es la pendiente a remontar: "(el) egoísmo profundo del placer. Placer de la mañana a la noche."

Por otra parte, su sensibilidad hacía que se volcara hacia aquello que no interfería con su natural "egoísmo". Así, ante un "alma clara", con "la inocencia de no saber cómo es y cómo es para nosotros (...)" con su gracia tan tierna, tan ignorante de sus torpes desproporciones", expresa que se siente tentado "a quererla más y a protegerla más". Es esa "inocencia indefensa", esa niño que sobrevive, lo que despierta su más profunda simpatía.

Ante la falsedad de los adultos, en cambio, se divierte pagando con la misma moneda. Y así termina su "Viaje a Farmi" con un relato de su encuentro con Eutilodia verificado cuando estaba enzarzado con Trisca: "(...) al agachar la cabeza para mirar por debajo de la ventanilla, me veo espantado a Eutilodia. Gozaba inmensamente en mirar la idiotez de mi cara. Yo dejé por broma esa máscara por un buen rato, y detrás de ella aproveché para pensar un poco en Trisca y en la cara distinta que tendría ahora Eutilodia si supiera". La autoinclemencia es total, y hasta diríamos ejemplar, versión insuperable de su hipocresía en primer grado y de su sinceridad en grado superior.

Esa manera de ser le daba mucha "vergüenza de vivir", porque

la reconoce "cobarde, mal adaptada, y hace sonrisas y chistes para llenar el tiempo que está con los otros". Más que timidez, es sencillamente miedo: "Yo tenía una fórmula para poder llevar el ridículo: primero acompañaría con mi sonrisa a los que se burlarían; y después trataría de llevar la atención a los dominios en que los seres humanos no se diferencian tanto". Esa misma hipocresía, en su sentido original, lo llevaba a dirigir su "persona artificial", "cordial y lleno de bromas" ante los conocidos a los que apreciara o detestara. Otras veces, esa cordialidad -confiesa- tenía por fin evitar un silencio ante el cual se sentía vulnerable. Y puesto que le resulta tan difícil escuchar a los otros, así como "esperar a comprenderlos" y después hablarles con su propio criterio tranquila y valientemente, opta por hablar él, bajando una cortina de palabras consabidas, siéndole también difícil -declara- "improvisar frente a las personas cuando ellas están presentes". Si se le daba confianza, y él se decidía a darla, se lanzaba entonces a discusiones y a declaraciones llenas de efusividad. En general, sin embargo, la cabeza y el cuerpo -dice en "Diario de un sinvergüenza"- eran obstáculo tremendo para su reencuentro con el yo. La "cabeza" era astuta y celestina de pensamientos ajenos, "vanidosa y hasta a veces noble". Su cuerpo era por su parte un nido de codicias; su yo, en cambio, era un solitario, como si quisiera "crearse otra existencia que no sabe cómo será (...) con su egoísmo que no parece del cuerpo ni de la cabeza".

Y ese yo tiene miedo, no sólo ante el prójimo; "a veces pienso en muchos sentidos y en muchas cosas diversas del mundo y siento más miedo que ante un abismo", decía, con palabras que pudieron ser de Kafka.

Sí; Felisberto era un niño que vivía para su arte, como expresaba Roberto Ibáñez. O como dijera Francisco Espinola: "nunca he visto un ser más inocente que ése; era un niño genial. Era un ángel que andaba en la tierra, caído sin saber cómo ni por qué". Era también, como dijera Esther de Cáceres, un solitario, un desamparado, humilde, delicado, ardiente en el diálogo (cuando restauraba su confianza) siempre tendido a la seriedad con gracia, bondad, ingenuidad. Era malicioso e irónico en primer instancia. Podía, sin

embargo, escribir con toda la sinceridad que se le podía ocurrir: "Ahora mismo, yo pretendo justificarme comprendiendo, siendo consciente de mi cinismo"; confiesa así su "egoísmo profundo del placer"; y después, "el placer de comprender esto mismo". Y desbocado ya en su sensualismo de escritor, agrega: "Y comprendiendo que es un impudor decirlo -aunque con originalidad literaria- y así disparamos la inteligencia y la imbecilidad en una misma andanada." Su "sinceridad" tiene varios pisos, pues después del testigo, será el testigo del testigo, y así en sucesión interminable.

Los grandes observadores -cabe agregar- suelen ser tímidos, y viceversa, pues desde esa relativa exclusión de sí, pueden percibir mejor los matices más tenues y las relaciones más extrañas. Como decía Stendhal, "un hombre osado entra en un salón y sólo presta atención a la señora de la casa, tal vez a nadie. Ser tímido, y ser capaz de autorreflexionarse, es buena condición para observar mejor"; para observar, porque en lo que respecta a actuar, FH confesaba a un amigo que "para las cosas inmediatas de la vida (fui siempre) torpe, egoísta, o imbécil". "Me cuesta mucho salirme de mí mismo".

Lo expresado por Felisberto concuerda por lo demás con lo que pude observar en mi trato personal, discontinuo, que mantuve con él en 1934 y en otros cortos períodos posteriores. No haría aquí sino repetir lo que él mismo confesara. Me limitaré a exhumar una minúscula incidencia. Lo habíamos llevado a visitar entonces un club deportivo recién organizado. Un guía muy hablador que caminaba adelante recorriendo las reparticiones, enumeraba sus ventajas. Pude ver entonces cómo Felisberto, algo retrasado, con su sonrisa siempre a punto de reaparecer, al pasar frente a los casilleros de un vestuario deslizó de pronto el dorso de un dedo rápidamente por las tablillas de una de las puertas arrancando un furtivo chasquido, y vi cómo sonreía con gozo de niño por aquel ruidito y por la travesura con que lo había producido. En esos apartamentos de los demás solía recaer apenas la situación se lo permitía. Y robaba esos pequeñísimos placeres como si de esa manera tuviera constancia de que seguía vivo con todo lo que era.

Reviviendo esos recuerdos, lo veo ahora como lo que fue en su vida real: un marginado, un ex-céntrico. Bien que entraba en el lote, magro y relegado, de los "poetas" y "locos" que el Uruguay de entonces descalificaba tácitamente al endosarles el dicho "de poeta y de loco todos tenemos un poco." Su extravío social era en verdad inevitable; se atenía incondicionalmente al modelo de la infancia y, por ende, a los procesos internos que se desligaban de los códigos adultos. Su "locura" era entonces consustancial. Sería siempre el niño que robaba chasquidos a las cosas, pues era infiel como los niños o, para decirlo con la positividad que se merece, era íntegramente fiel a su inocente infidelidad.

XIV - UN LOCO MAS BIEN MOVIDO

Ventajas de conocer al autor.-

Sentimos por cierto a esta altura la necesidad acuciante de aludir a esa zona original en donde, según debemos suponer, hallaremos, si no una explicación, al menos indicios decisivos, todo lo difusos que se quiera, del ser y del hacer del autor que estamos considerando.

Partimos para ello de un supuesto básico: que toda obra de arte nace de alguna disposición o intuición fundamental, de donde, a su vez, deriva una actitud vital predominante; y que compenetrarnos con ese sentido primordial requiere por lo tanto, como decía Jaspers, "hacernos partícipes de ese fundamento".

Desoímos de ese modo una opinión que predominara hasta épocas recientes: de que, por el contrario, lo que debe interesarnos es la obra en sí, con prescindencia del autor. Es cierto: es a través del goce estético producido por la obra que nuestro juicio habrá de formularse, pero no es menos cierto que, por intermedio de la obra, es un espíritu creador el que nos interpela, y que si atinamos a vincularnos simpáticamente con él, nuestra actitud de lectores se volverá más atenta y receptiva.

Cabe además reconocer que, en cuanto hombre y escritor, no pudo sino atenerse a una indefinición interior que le impedía estabilizar tendencias personales coherentes, como tampoco adoptar una conducta unívocamente responsable. De todos modos, siendo su obra reflejo de esa indefinición querida o asumida, y siendo él, tal como era o creía ser, el protagonista tácito y

constante de sus relatos e invenciones, nos resulta casi inevitable entrar a considerar su personalidad con toda la amplitud posible, no intentando, por cierto, una "explicación" de las que tan justificadamente impugnaba, pero sí un acercamiento a esa instancia personal tan movедiza y atractiva, de donde nacían sus afanes de escritor.

Su intuición fundamental: valor de lo espontáneo y superficial.-

En muchos de sus escritos Felisberto se plantó, o al menos asedió, esa instancia fundamental cuya vigencia vislumbra intensamente. En las bautizadas póstumamente "Primeras" y "Últimas invenciones", no encontramos así solamente "filosofías", como alguien pudo pensar, sino una expresión de preocupaciones radicales. Era el sentido de la vida lo que allí cuestionó, y mal podríamos justipreciar su obra sin atender esas inquietantes raíces de su quehacer artístico. Escribe entonces páginas que no tienen desperdicio, por cuanto en ellas, con las indecisiones y vaguedades del caso, exhuma reveladores cateos de su ser y de su sentido de las cosas.

En "Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos Días" FH da cuenta así de algunas de sus preocupaciones dominantes. Nos ofrece de ese modo un notable testimonio del esfuerzo consciente y de la propensión subconsciente que deben urdirse para crear la obra, y de la situación ambigua del creador, sus ilusiones, sus trabas, sus vanidades y sus defensas, complejidad que nos explica el forcejeo con que FH debía consumir su gestación. Ese forcejeo era en él tema absorbente. Se inscribe en tal sentido en la tendencia propia de la novela moderna a convertirse, como señalara Joseph Franck, en una estructura autorreflexiva, no siendo ajena a esa tendencia, como apuntara Moravia por su parte, la pérdida de la fe en la inmutabilidad de la realidad. Sólo muy tarde,

pasados sus cuarenta años, podrá trasladar en parte esa atención principal a un "argumento" en apariencia autosuficiente, aunque ya en una realidad reelaborada por la fantasía.

Parte en "Juan Méndez" de intuiciones que nos procuran una clave significativa: nos dice así que "lo superficial está más cerca del implacable destino de las cosas, porque lo superficial es muy espontáneo y se le importa menos de las cosas y se va pareciendo al destino".

Desdeña la "pretensión ridícula" de los que se detienen a profundizar ("las miradas filosóficas de los hondos"), descarte que es producto de una experiencia que no podía llegar a consumar dada la insuficiencia de su bagaje intelectual, pero que sin duda esbozó más de una vez, para despeñarse entonces en el vértigo de una realidad inconceptuable. Y lo llega a decir: "decidí vivir espontáneamente (a fin de no volverse loco)", pues -agrega- "comprendí que por más que me observara nunca entendería bien nada de mí". Experimentó así la angustia de una interiorización que en él no era sino un modo desesperado de arriesgarlo todo; y es que, como expresara Kafka, "descender dentro de sí mismo es el más grande terror del hombre", al sumergirse sin poder hacer pie ni siquiera en algún extravío aprovechable.

El movimiento y la velocidad; la literatura como solución.-

Escribir será entonces una manera de acompañarse a un movimiento de evasión o búsqueda ininterrumpido. Declara en consecuencia que no puede escribir con lentitud: "No me puedo detener (...); quiero realizar la aventura de la velocidad, sentir el movimiento de las ideas con error y todo"; y en ese inestable deslizarse a través y en el sentido de lo que le ocurre y de lo que se le ocurre, declara que no le interesa "transar", pues aunque a veces convenga hacerlo "para que las cosas vayan bien", entonces no habría

"emoción". La opción, en este punto, está resu^olta: es preferible vivir en la inquietud y aún en el desconcierto, antes que aquietar la vida en alguna clase de paz que la amenace de muerte. Bienvenido entonces el "error" que lo deje a salvo de la parálisis de las verdades comprobadas.

Con buen tino y decisión emite entonces FH una opinión muy suya: "Me parece poco inteligente querer decir toda la verdad de golpe". Y dice más adelante, con esa mezcla de lo que otros consideran virtudes y defectos, y que para él son ingredientes igualmente loables: "Todo puede ser parte de la verdad, la cuestión es decirlo con una vanidad inteligente". Vale decir: no hay tal vanidad, ni hay tampoco por qué ocultarlo; todo es asunto de oportunidad. Viva la "emoción". Para eso es que "en la velocidad se pasa por todo y hay posibilidad de ser oportuno". ¿Adónde iré a parar? se pregunta entonces; y lo declara con total desparpajo: "escribo sin tener interés de ir a parar a ningún lado", sino-agrega- para sacarse un gusto y "llenar este maravilloso cuaderno", cuaderno al que se volverá a referir en más e una ocasión, porque ésa es la ventaja del escribir sobre el vivir; vivir, se vive a los saltos, ante circunstancias que existen de por sí; el cuaderno en blanco, en cambio, tiene de maravilloso que nada en él perturba nuestro andar, y es así ocasión única de sentirnos desplegar el caudal íntegro de cuanto pasa por nosotros, sin que nosotros tengamos en ese espacio en blanco que pasar por el mundo. Ya lo había advertido cuando tenía solamente catorce años. Junto al cuaderno que el jefe de los expedicionarios le ordenara llevar, es decir, junto a la redacción impuesta por el mundo establecido, llevaba ya otro cuaderno "de tapas muy grasientas (...) íntimo, escrito en días salteados y lleno de inexplicables tonterías" (De "Tierras de la Memoria"). Lo personal y lo institucional corren así por vías separadas. Será entonces un ingenuo aparente, con trasfondo reservado. Aquel "bobo errante" acertó entonces con la más sutil viveza, la de procurarse un ámbito propio en donde recrear la realidad.

El "cinismo" como autofidelidad; el yo y su ambiente

En el paso por el mundo acontecen efectivamente cosas -y con FH ocurrió con bastante asiduidad- como por ejemplo el amor. Pues bien, la solución es obvia: "trataré de enamorarme y de que mi amor no sea trascendental, (...) que sea sin pretensión, ligero, sencillo y fino, que me enferme poco (...) y que también me llene una necesidad espiritual, y así tendré el espíritu ágil y saludable", todo sea dicho con "algo de cinismo", condición que, según confiesa, facilita llegar a lo que conviene a cada uno, aunque -reconoce FH- no deje de aparejar sus riesgos. Queda así "ágilmente" libre para preservar en un margen "saludable" su necesidad de creación. El mundo queda así al servicio de su espíritu.

En cuanto a ese "cinismo", una vez confesado, pierde, claro está, su improcedencia. Sin embargo, mal entendido, es decir entendido como insensibilidad moral, valió a FH el dictamen de ególatra. En cierto sentido, como hombre atento casi con desesperación a su propia índole, le cabe esa calificación. El mismo confesó más de una vez que sus amigos ignoraban lo "egoísta" que era. Pero daba a esa palabra un sentido literal, no como "partidario del yo", ni como radicalmente ajeno a los demás, sino como conciencia -en verdad dolorosa e indescartable- de una mismidad que sentía como el eje imprescindible de todo. Y no era, por cierto, un egoísta lucrativo; su vida lo revela sin dar lugar a dudas. Su yo era un sufrimiento que le escatimaba los goces que necesitaba. No lo apreciaba entonces como un capital, sino como una complicación dentro de una vida auténtica cuya vigencia ansiaba sin mayores esperanzas.

De ese "yoísmo" proviene la creencia, que FH expresó más de una vez con no mucho recato, de que al escribir como escribía esperaba ser "original", de que era capaz de "sorprender al mundo". Estos escritos, en los que escudriña el proceso de su pensamiento, son por tal causa muy valiosos. FH quiere decirlo todo, incluso "rellenar bien (su) equivocación". Su originalidad - así lo espera- consiste en escribir "con errores y todo", porque -

repite muchas veces- "estoy convencido de que lo que no sé, es lo que puedo escribir mejor". A ese respecto sentía una insondable confianza en sus aptitudes creadoras. Es habida cuenta de esas propensiones que corresponde develar así el trasfondo de su decantado "egoísmo"...

De que en su vida ese yo se volcaba en sus alrededores con entrega casi siempre irreversible, son testimonio, siempre en "Juan Méndez", sus referencias, tan frecuentes en sus cuentos, al cuarto que ocupaba en las pensiones cuando efectuaba sus giras de concertista. Eran para él un paréntesis ocasional dentro de una permanencia imposible. Dice en un pasaje: "las paredes no me parecían saturadas de libros que había leído, ni de cartas que había recibido, ni de las cosas que había pensado"; no veía en esos refugios inhóspitos sino la ajenidad de un ambiente en donde se sentía un proscrito. Y así es que se aferra, en otra ocasión y en otro cuarto, a la sensación, para él indispensable, de que las paredes querían que estuviera él, y que "hubieran mostrado su hostilidad a otro pasajero". Añoraba de ese modo "su" habitación, impregnada de su yo. Y es que traía en él la impronta de aquel hogar sustancial de su familia, en donde aún en los días de insolvencia, cuando habían debido vender hasta los muebles de la casa, perduraba un aire denso de cosas propias, esa unidad de la que participaban las paredes tanto como las personas, esa residencia en la tierra que, después, en su vida nómada, intentó vanamente remedar, pidiéndole a los cuartos de hoteles y pensiones la intimidad que le era indispensable. En ese diálogo constante consigo mismo y con las cosas, no deja zonas sin explorar. Y no interesa mayormente registrar las "ideas" por donde pasa su movediza introspección. Lo importante es su andar, y ese brillo que nos parece aún ver en sus ojos cuando avizoraba sus trayectos, cuando se refugiaba en una tensa sonrisa al decirnos lo más serio, como si él no estuviera allí, sino en la fugacidad de un presente inverificable.

El "movimiento" como experiencia insuperable

De "Tal vez un movimiento", inserto en sus "Primera Invencciones", aparece también un "pre-original" en "Últimas Invenccio-

nes", con el subtítulo de "Novela Metafísica". Vale la pena reseñarlo aquí con un breve "comentario".

Empieza FH por confesar que hace tiempo tiene una idea. Que por eso lo tienen por loco y está recluido. Está cerca de agregar aquí lo que escribiera hace poco un loco en la Argentina: "En el país de los ciegos, los tuertos están en el manicomio". Y declara así que por realizar esa idea está dispuesto a "entregar la vida", no a la muerte -aclara- sino al encierro. "Esa idea es mi vida, la siento siempre y necesito sentirla siempre". "Afortunadamente es inmensamente difícil de realizar"; mientras está por realizarla, se siente dichoso, pero si cree concluirla, ya no siente dicha y no desea "empezar de nuevo".

Dice en frase bergsoniana pero en tono muy propio: "La idea que yo siento se alimenta de movimiento, y de una porción de cosas más que no quiero saber del todo, porque cuando lo sepa se detiene el movimiento, se muere la idea y viene el pensamiento vestido de negro a hacerle un cajón de medida con agarraderas doradas". Nos hace aquí evocar al personaje de "El subsuelo", de Dostoyevski, también "enloquecido", también "recluido" también reacto a los pensamientos conclusos, al "dos y dos son cuatro", a la mortífera razón. Y sigue diciendo FH: "¿A dónde iré a parar? A ningún lado." Precisamente, lo que no quiere es parar. Yo soy un loco más bien movido y más bien malo. Pero yo soy malo porque no quiero especular para el bien, yo no quiero sufrir con una idea mientras ella se mueve. Si los otros conceptúan, para aprovechar el concepto, yo quiero dejarme conceptuar y sentir el momento en que se me forma el concepto. Si la idea que yo quiero hacer mover les sirve a los demás y la aprovechan, bien. Pero yo no me propongo otra cosa que perseguir la realización de esa idea, de un movimiento vivo que se realice fuera de mí y que siga viviendo y moviéndose solo", frase que si reproducimos íntegramente, es por servirnos como ejemplo insuperable de una rumia en donde la introspección pone los puntos sobre ciertas "íes" que,

por comodidad no menos "egoísta", tanta gente opta por saltarse.

Puntualiza luego la dificultad de conseguir que una idea no se detenga, se asfixie, o muera, y se haga "pensamiento conceptual, es decir otro muerto más", y que "al observar la idea con otra idea no se detengan las dos", o "escribirlas", y que entonces "se detengan las tres". Después sería algo muy difícil hacer cosas vivas con muertos: "el movimiento vivo lo debo sacar del mientras vivo, del mientras siento, del mientras pienso"; espontáneamente, la empresa es inconcretable, pero también fracasan los "relacionismos", las "implicancias" y otros expedientes reductores. ¿Cree el lector que sabe así lo que piensa Felisberto? Pues se equivoca: agrega, en efecto. "Pero esto no es mi idea. Tal vez lo fuera mientras lo estaba pensando. Ahora ya pasó". Bueno: por algo es "movimiento"...

Evidencia aquí FH ese "ímpetu hacia el no sé dónde y el no sé qué; ese impulso hacia la aventura por descubrirse por conocerse, y hasta por sentirse del todo". En su pre-original, describe las alternativas de su búsqueda, cómo recurre a símbolos que después se le escabullen entre los dedos, y cómo quiere apelar a "otra cualidad de pensamiento", a veces a "los hechos pasados" en procura de dar consistencia a sus atisbos, a fin de "provocar de nuevo la aparición de eso, aunque fuera fugaz y lejanísimo". Enciende la lámpara en la mesa de su cuarto, su pluma "apenas roza el papel", "desliza palabras en silencio", y "mientras hacía y deshacía pensamientos, escuchaba el misterio, lo escuchaba -dicetanto cuando estaba atento como cuando se creía distraído'. En uno y otro caso acechaba ese "mientras" de las ideas, esa huidiza presencia de un sustrato nunca quieto ni verificable, ni siquiera con la ayuda de los recuerdos. Y llegó a descubrir que ese "pensamiento", excluía "todo propósito previo de especular con él", y que "tendría que tener una generosidad absolutamente libre, no aprovechable, de esas generosidades que se diluyen sin alcanzar nada o que vuelan al infinito. Por eso era tan difícil cazarlo, porque la caza implicaba un interés. Había que dejarse conceptuar sin pretender aprovechar el concepto", como sin quererlo. Lo bautizó

"Movimiento", y nos lo hace sentir como el "principio creativo", expresión nuestra que -aclaremos- no usa FH, a quien le resultaría demasiado abstracta. El hombre es "eso", o se alimenta de "eso". Página admirable, consecuente en su redacción, siempre fluctuante e insegura, en consonancia con el estado de alma de que nace y al que no llega a traicionar jamás. No faltará quien vea allí solamente parloteo, "metafisiquería", tanteos de inexperto; pero es en verdad fidelidad asombrosa a lo que puede y a lo que no puede, filosofía legítima como pocas, emanación auténtica de las disposiciones personales más incuestionables, un verdadero e irrecusable autorretrato, que excede incluso lo que podría ser solamente un "almacén de ideas" y "un movimiento". Contiene en efecto ese algo de lo que nunca se habla. Sentimos allí que, como el propio FH lo pretendía, sabe escribir mejor sobre lo que no sabe que sobre lo que sabe. Su "cuaderno en blanco" es su magnífica oportunidad, el continente abierto a su avidez de realidad y al horror kaskiano de quien penetra dentro de sí, debatiéndose de una palabra a la otra, buscando afirmarse en algo, pronto para disolver las razones siempre infundadas. Ese "movimiento" es por definición la negación de la paz. Pero no quiere parar, no puede parar; más allá de todo lo que diga, llevará sobre sí la contradicción "movimiento-paz" como un cilicio permanente.

Pero... El tiempo corre demasiado rápido; no tenemos tiempo de gozar del presente. El ritmo de la existencia es más rápido que el de la sensibilidad. Necesitamos entonces completar el presente, revivirlo como promesa incumplida. Recordar es un recurso. Nos permite insistir con lo que pasa, controlarlo, profundizarlo. Y tal vez recomenzarlo. Pero las imágenes recompuestas son inmóviles. Recordar es un recurso. Nos permite insistir con lo que pasa, controlarlo, profundizarlo. Y tal vez recomenzarlo. pero las imágenes recompuestas son inmóviles. Recordar es por lo tanto otra manera de matar el presente. La realidad se aquieta en el recuerdo. Lo que se mueve entonces es nuestro pensamiento. Se produce un estado híbrido: la contemplación, un reposo objetivo que se mueve subjetivamente. Es así otra manera de perder el tiempo, de perder el indispensable goce del instante valioso de por sí. Es distraernos,

como se distraen los soñadores y los estudiosos, todos aquéllos que sustituyen su experiencia móvil por alguna clase de reposo ilusorio, de movimiento congelado.

¡El tiempo! ¡Cuánto quedaría por decir! Uno cree conocerlo bien, pero nunca nos llega el tiempo de terminar con él. FH no encuentra otra respuesta que la de "mantenerse en el aire" y dejar que pase toda solidez, evitando todo enfrentamiento con lo que nos atropella sin ofrecernos asidero alguno, y dejar así que "la muerte pase por la tierra". Esa no será por cierto la salvación, pero la fugacidad recupera así un sentido, aún sin apoyar el pie en ninguna solidez verificable; salvarse precisamente es eludir todo tropiezo con lo inconvencible, en ese vuelo permanente del ave que sólo toca tierra cuando muere. Siempre será más gratificante pensar contra las ideas que con las ideas. Hasta perder, en ese caso, es un triunfo, pues las derrotadas son entonces las ideas propias.

La contradicción y la necesidad de escribir

De "Filosofía del gangster" quedan borradores que se sostienen sin embargo con bastante coherencia. Anuncia que lo dedicará "a mi persona", "como muestra de profundo aprecio intelectual", frase que aduce haber leído a menudo y que le sirve para halagar su vanidad y quedar "tranquilo por un rato". Juega entonces con los pro y contra de la vanidad y la razón, dirigiéndose al lector como a un interlocutor. Escribir -confiesa- es para él fuente de infinitas contradicciones: "por vanidad, al escribir un libro, podemos llegar a ser hasta impúdica y cínicamente francos, con tal de ganar la gloria de una buena observación". Pero "escribir es una necesidad fatal"; "¿y cómo no va a ser fatal el placer de la vanidad cuya materia prima la extraemos de nuestras entrañas?" La vanidad, por lo tanto, "se justifica con una creación estética (...) Veis, ya estoy aflojando, ya estoy justificando la vanidad." Esa dialéctica hacia abajo es sin duda la del FH más descuidado, propenso a juegos que se anulan a sí mismos. No obstante, son reveladores de sus inseguridades insalvables, sobre las cuales erigirá sus mejores imaginaciones.

En cuanto a "la razón", desconfía de su poder destructivo, aunque la juzga con cierta benevolencia; "yo soy padre, al fin, y la quiero; y ella de cuando en cuando me hace algún mandadito"... Ironiza después sobre sí mismo y aconseja al lector que interrumpa la lectura y aproveche para meditar; y agrega: "¿Viste qué modesto? Bueno, ahora quita la modestia y quédate con el hecho: ésta es una de las veces que encontrarás algo detrás de la modestia."

En "El taxi" empieza el autor por sugerir al lector que su lectura es un juego de dones y escondites; confiesa su sonrisa y también que ignora quién es el que está detrás de la sonrisa, "porque sabrás que yo quiero trabajar con el que está detrás de la sonrisa", aunque no sabe para qué, y hasta echa de menos alguna "seguridad" que lo exonere de sus dudas.

Confiesa redondamente que va a tomar una "metáfora de alquiler", el "taxi", cómodo vehículo burgués a cuyo conductor le pedirá que lo lleve a "lo incognoscible", aún a riesgo de que lo lleve al manicomio. La locura, la propia, tenía que ser en FH un tema recurrente, desde que no estaba seguro ni siquiera de la justificación de su propia "locura", o de lo que llama evasivamente así.

Declara asimismo su "ilusión de comprender ciertas sombras", para abismarse en ellas. Pero enseguida, en sucesión indetenible, se corrige diciendo no saber qué "sentido" tiene "comprender", ni "saber qué es sentido, ni "saber qué es saber"; y ya en el límite, confiesa no saber lo que quiere, para continuar cuestionando toda posible "seguridad" y la propensión de "intencionar los hechos". Termina, como era de esperar, bajándose de un taxi que no lo llevaba a parte alguna, para perderse "entre la multitud". Su escritura se disuelve en sí misma, sus "inseguridades" minan la base de su deseo de escribirlas, y el silencio final es la solución fatal. Extravío tragicómico, en una página sin "grandeza" alguna, pero valiosa no obstante por la lucidez implacable con que acompaña la desilusión de su conciencia.

En resumen, el yo aparece aquí como una ausencia. "Yo no sé quién soy ni qué soy, ni sé para qué soy; por eso soy", tal el credo, o non-credo, del escritor actual. Pudo ser también de FH la frase

con que un antiguo alcalde de Soriano argumentara su renuncia: "no tengo otras luces que las que me permiten ver las que no tengo". Así lo siente en cierto modo FH, quien podría también hacer suyas, con pocas salvedades, la frase de Severo Sarduy: "La escritura es el arte de descomponer un orden y de componer un desorden"; u otro orden, cabe admitir. En "La Casa Inundada" decía el protagonista: "Yo era un lugar provisorio donde se encontraban todos mis antepasados un momento antes de llegar mis hijos". Manera de decir que su yo se reduce a un pasaje, o encrucijada, sin nada propio. En "Tierras de la Memoria" dirá que el yo es "un cuarto vacío, dentro de él ni siquiera estaba yo"; o también "un salón en donde los pensamientos hacían gimnasia", para, llegado el caso, "saltar por la ventana". No se reconoce identidad. Como él mismo dijera, se sacrifica por su obra y llega a ser nadie. Le resulta así aplicable la definición de la literatura dada por Blanchot, como "el lugar vacío en donde resuena el llamado de la obra", o como "la ausencia del sujeto". Si el escritor es alguien, lo es por ser aquél que sigue el fluir de la conciencia. No es más que ese fluir, del cual no se siente responsable, y su escritura no consistirá entonces sino, con palabras de Octavio Paz, en "borrar lo escrito".

Importancia de lo concreto, de lo cercano y de la palabra viva

En 1957 FH escribía, a pedido de Reina Reyes, una página sobre Vaz Ferreira. Y se ha dicho bien que fue sobre sí mismo que escribió entonces, al menos de algunas cualidades suyas en las que debió reconocer la influencia del maestro. Habla así en primer lugar del humanismo de Vaz Ferreira, y se apresura a definirlo como un "humanismo cerca, inmediato a la realidad"; "se reconoce (al leer a Vaz Ferreira) el hecho real de que estamos rodeados y en el que estamos inmersos"; un hecho, agrega, "inaprehensible en su real complejidad".

Declaro así con insuperable evidencia esa inmersión en lo

cercano que señalamos ya como rasgo fundamental en Felisberto, esa necesidad de vivir en lo que forma parte de nuestra envoltura mundanal, lo que no es por cierto simplificación, sino asunción de la riqueza inagotable de nuestro ámbito vital. Se reúnen de ese modo las exigencias de fidelidad a lo exterior y de veracidad interior, exigencias que en puridad son una sola como cumplimiento de lo que somos incluidos en el mundo, con más intimidad que la sugerida por la duplicación del "yo y la circunstancia" que propusiera Ortega y Gasset.

Se expone en dicha página otro rasgo igualmente esencial en FH: el cuidado por no "conceptuar" la realidad, de verla a través de "fórmulas intermediarias" a las que tomamos por la realidad, por eso vivo y humano que no es tan fácil como razonar, por esa complejidad que acostumbramos simplificar con generalizaciones cómodas, pensando las cosas a través de alguna idea previa, y cerrándonos así el acceso a una experiencia totalizadora. Dicha experiencia, como señala FH al final de dicha página, exige una palabra creadora, es decir una palabra que cree con otras palabras el contexto que dé a cada hombre su sentimiento propio. La palabra tiene que ser un esfuerzo grande y honrado hacia lo concreto, pero "tiene que tener la cualidad viva de modificarse y crecer con la vida del pensamiento". Palabra y pensamiento deben así fecundarse mutuamente, pero siempre en atención a "lo concreto", con esa actitud tan notable y constante en FH de colocar en primera línea el dato sensorial, como en una avanzada que le permite avizorar analogías o imágenes con que reforzar el descubrimiento constante de lo que es el mundo y de lo que es el yo. Sabe bien Felisberto que filosofar no es sino contestar una interrogación con otra. Contestaciones sólo pueden hallarse en lo inmediato, porque en sólo este fugaz presente es que vivimos con todo. Vivir es contestar. Sin ilusiones, sin esperanzas. Entregándose al mundo tal cual se le presenta.

Página, repetimos, reveladora, en estos tres aspectos de la mejor y más decidida intención de FH: hacia la *cercanía*, hacia lo *concreto* y hacia la *palabra viva*. Y demostración de la lucidez con

que había adoptado su camino, azaroso como pocos, pero prometido a los hallazgos sorprendentes que tanto relieve dan a su obra.

Trabajos como "La Plaza" merecen llamarse poemas. Es una página de incomparable seducción. Empieza con técnica que, al adelantar la que el "nouveau roman" de Robbe-Grillet aplicó con peculiar rigor, muestra de qué modo la objetividad extrema de esa técnica podía, sin perder sus exigencias propias, agregar ese aire de poesía que en FH alcanza aquí una expresión tan admirable:

"En una tarde sin sol, fui a una plaza solitaria.

De su piso blanco, de balastro, salían tan pronto en orden simétrico, como dispersos caprichosamente, eucaliptos inmensos que llegaban hasta el aire del cielo.

Allá arriba, el aire y las ramitas se movían un poco, y tal vez las hojas hicieran algún bisbiseo.

Pero cuando los ojos llegaban hasta los troncos -donde se recostaban, echados para atrás, los bancos- el silencio era quieto, la luz era quieta y el aire era quieto, y en el piso blanco quedaban separadas con bastante nitidez, las patas de los bancos y las raíces de los árboles".

Y de este modo continúa esta expresión "avant la lettre" de la visión despojada de Robbe-Grillet, más la corrección sutil que le agrega lo que a esta visión habría de faltar: la íntima sugestión de las cosas que por el modo de mostrarlas, nos transmiten éstas con poética unción. Al poetizar sus sensaciones, como observara Supervielle, no lo hace en efecto agregando poesía a las cosas. La poesía está en su mirar, que le permite ver todo como participación, "las constantes sorpresas de las cosas y del yo ante las cosas".

La página termina con párrafos delicadamente sugestivos:

"Después se volvieron más pesadas, las cosas que me pasaban por el alma.

No me daba cuenta cómo eran las personas que pasaban, pero los ojos las veían alejarse.

Quando me levanté para irme, miré para el cielo; por encima de los árboles cruzaba un pájaro y yo pensé en la distancia que habría de los árboles a las nubes."

Merece especial mención "Mi cuarto en el hotel". Así como FH era un alma errabunda necesitada de ese desliz sobre las cosas de donde extraer su más reconfortante experiencia del vivir, era también, en las pausas correspondientes, el habitante de alguna pieza, o "cuarto", del cual ha dejado emotivas, aunque a veces oprimentes, descripciones. Así se advierte en este relato que ya lo anuncia desde el título, como si en él hubiera querido representar todos los cuartos en que había vegetado. Y es de admirar en este breve relato de qué modo las cosas que lo rodeaban intervenían en su vida, cambiaban incluso de disposición, y formaban parte inseparable de una experiencia que, aunque detenida, venía a ser una continuación, como emanación de quien las observaba, de ese peregrinar constante, fuera o dentro de sí, de Felisberto. Armonías y desarmonías de las cosas se sucedían al compás de los mínimos sucesos que sobrevenían. Ese cuarto no es solamente un escenario, sino parte del "argumento" de su vida, tan cambiante como ella y tan contradictoria. Ese cuarto le era necesario para intercambios esenciales. Era entre esos límites precisos que podía hallar un apoyo indispensable para no caer en el vértigo de la totalidad.

XV - SOBRE SU VISION DEL MUNDO

Ventajas del desorden y de la inestabilidad; los misterios amigos

Si hablamos de una "filosofía" e incluso de una "metafísica" de FH, es por conformarnos con la terminología en uso. Bajo esa rúbrica, en este caso, sólo podríamos hablar de "visión del mundo", de un sentido que, sin poder formularse estrictamente, incluye las tendencias más importantes de su manera de encarar las cosas en su más viable generalidad.

Parte FH de ese "saber" modesto y sumamente escéptico del hombre de la calle, hastiado de un mundo que no es lo que se dice y en el cual solamente se salvan algunas proximidades rescatables. Sólo que en nuestro autor esa conciencia ha buscado expresarse y justificarse, sin por eso abandonar ese fondo de descreimiento.

Pero FH no se conforma con ese no saber. Da un paso más, y trata de asumirlo, con el presentimiento de que en lo que no se sabe debe estar lo que más importa. Vivir supone entonces un discreto dejarse vivir, no adoptar criterios decisivos ni esperar soluciones a través de una conciencia adiestrada para ello. La vida tiene así la característica de un "happening", de un azar en el que todo puede ser posible. Vivir al paso, al acecho de las revelaciones imprevistas y de las coincidencias afortunadas: he ahí la única estrategia posible, y que consiste al fin de cuentas en no tener ninguna.

La disyuntiva es entonces muy clara, y la formuló desde sus primeros escritos:

Por un lado están los que construyen, los "cuerdos", los que se "entretienen".

Por el otro lado, los que no construyen, los "locos", los que no se entretienen.

De quienes construyen, es decir de los cuerdos, sólo existen sus construcciones; lo demás sería imbecilidad, locura. Buscan el por qué de todo. Razonan, deducen, conceptualizan e intencionan, expresiones todas de FH.

Quienes no construyen, se quedarán locos, es decir al margen del mundo de los cuerdos. ¿Por qué? Porque para ellos las cosas valen de por sí, pero ese valor no se capta mediante conceptos, sino a través de intuiciones. Por eso cabe llamarlos "misterios", porque son inexplicables y exigen imaginación, desatender esa realidad tan falsificada por los utilitarios.

Los cuerdos son afectos a la ciencia, es decir a parcializar todo, a buscar los detalles que se repiten, mientras los locos, o poetas, tantean en el túnel oscuro de "Menos Julia" y buscan así totalidades válidas como presencias o potencias.

Lo dicho es un resumen, o esquema. Veámoslo ahora con alguna detención.

La ciencia, dice FH, es muy lenta. Y esa lentitud se parece al odio. La lentitud impide en efecto la revelación de lo instantáneo, lo que llamamos espontaneidad. Es cierto; asombrado por esas apariencias, FH se pone a veces a pensarlas, a convertirlas en problemas de conciencia. Consume así un acto híbrido: debe pensar para negar el pensamiento; mezcla la velocidad necesaria para vivir sin empantanarse, con una vigilancia que la enferma de lentitud. Debe controlarse para descontrolarse mejor. Ya tenemos aquí un motivo de angustia. Cultiva en efecto lo rápido, lo que se produce a "todo lo que da", pero ocasionalmente no puede rehuir lo pausado, la detención de los que "ahondan", de los que odian por lo tanto las cosas y los seres en sus manifestaciones singulares. Esas gentes cuerdas -dice- se entretienen, prefieren jugar con muñecas, armar con ellas escenas y ponerles nombres; es lo que hacen los científicos, los metódicos, los que prefieren "Hortensias" y las llenan con agua caliente que se supone inalterable, a fin de evitar las alternativas inexplicables de las mujeres reales. En vez del "misterio" y de sus vaguedades inquietantes, se atienen a las

cosas congeladas o artificialmente entibiadas, y mejor todavía si están encerradas en vitrinas. Separadas de nosotros, podremos entonces explicarlas, sustituirlas por una moraleja o por una leyenda que las aleje para siempre de toda otra significación.

Por eso es que en una ocasión dice FH: "Me gustaría llegar en los momentos en que los pensamientos de los hombres inteligentes toman extraños giros y se pierden". Y es que la realidad "es oscura y confusa en sí", y no esa "realidad clara" que pretenden explicar filósofos y psicólogos con "pensamientos vanos y falsos". "La aventura que más desea mi espíritu (...) mi filosofía y mi arte (...) se encuentran en cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio". "Soy un espectador ávido, extrañado". Lo atraen "las interferencias que muestran los espíritus", y de ahí su necesidad de mezclarse en la vida, "el deseo de caminar hacia el misterio", deseo de ver cómo siente la vida otra persona, de "mover su misterio y ver si es amigo". En esos encuentros -agrega- "las palabras nos servían para atraernos mutuamente hacia el misterio de cada uno".

Pero no siempre esos "misterios" son "blancos", no siempre nos iluminan íntimamente. Lo más frecuente es que el mundo se nos aparezca como "barullo"; los "pedazos de cosas" que ve y oye, le producen -dice- una "angustia rara y fea (porque) no pertenecen a mi vida"; ya no es la "angustia de calidad fina" ("Esas angustias que me gusta tener", aclara) que le dejan ciertas tristezas comprensibles, sino una "angustia antipática" producida por los "misterios negros", y también la de su propia personalidad miedosa y por lo mismo hipócrita, ésa que le hace decir "me da vergüenza vivir".

A no hacerse, pues, ilusiones. La angustia es un estado permanente, y así enumera sus distintas clases: la angustia por lo que el hombre quiere saber, por lo que no se puede explicar, por su drama con la vida, por su soledad, por su misticismo, por lo inaprehensible que hay en uno mismo, incluida su grandeza, su miseria y su "alternancia con los estados contradictorios" que descubre en sí. Es por escapar a esas angustias -dice- que algunos hombres las encierran en "vasos", en una ciencia religiosa estructurada, o en una filosofía ordenada.

Lo cercano y lo inmediato, contra toda construcción ideal

Creemos innecesario señalar que FH no construye teorías (“vasos”) sobre tales temas, como podría suponerse al leer la secuencia ordenada de fragmentos textuales que hemos extraído de distintos trabajos. Fue característica suya muy notable ésa de no emprender ninguna clase de construcciones espirituales, ni sociales, ni políticas, ni históricas, ni religiosas. No mantuvo nunca una vida separadamente espiritual, ni ideales, ni creencias religiosas, ni afirmaciones de trascendencia social. Fue el anti-héroe por excelencia. Vivía en sus gestos, y no en sus gestas, en actitudes, y no en actos. Vivió así su vida por lo que entraba en su círculo inmediato, por lo que veían sus ojos y oían sus oídos, por las cosas que tocaba, iluminado o no, por los ajustes y desajustes, armonías y perturbaciones que entreveía a través de lo que veía. Tuvo esa especie irrefutable de positivismo; era un “poeta de la materia”, y de la materia que entraba por la vía de sus sentidos. No creo que hay en su obra ni siquiera una alusión al sol o a la luna (salvo cuando dijo que “se sentía en la luna”), o a países y épocas en que no vivió. No enunció jamás imperativos morales superiores, normas generales; jamás formuló enunciados omnicomprendidos. Si tenía una moral, búsquese en la polifónica urdimbre de sus actos, contradictoria o insegura, en el “encanto” o fugacísimo placer con que vive ciertas situaciones. Las percepciones se manifiestan en él con independencia de todo principio o idea moral. Todo se decide en lo inmediato, sin remitirse nunca a valores éticos generales. Se las arregla con lo que tiene entre manos; y si bien vive el “encanto” de algunos acordes entre cosas o personas, no lo enjuicia, ni lo supone derivado de alguna “idea” o norma preexistente. Cosas y personas son lo que son, armonizan o no, es con ellas con lo que debemos convivir. Todo es primario, concluyente. Nada más fuera de su intención que perseguir un fin social, moral, o político; escribe para decirse, y diciéndose recuperarse, deslindando lo que es para el alma siempre niña, de lo que el mundo impone y falsifica. No reconoció ningún centro director ni siquiera en su

propia persona, compuesta de cabeza, cuerpo y el "socio"; su cuerpo será para él el "sinvergüenza", y la cabeza, una celestina, y el socio, otro extranjero. Se dio así en cierto modo carta blanca. Al no existir un yo interpelable, reina en él la irresponsabilidad. Parece así una víctima propicia de un juicio moral condenatorio. Al insistir en los autoengaños del sentimiento, "bueno" y "malo" llegaron a ser para él términos excéntricos. No le costó nada decir en consecuencia que "el diablo está especialmente en los buenos". La oposición que lo preocupa es otra: la de lo auténtico y lo falso. Lo importante, lo vital, es llegar a ser lo que se es. Pero no pudo proponer criterios generales. El conflicto se le planteaba siempre en casos particulares. No tenía teorías sobre la autenticidad; la asociaba, a lo sumo, con un encanto que casi siempre, cuando se detenía a gustarlo, desaparecía por completo, como si el misterio de las cosas pudiera descubrirse solamente en el momento en que nos aproximamos.

La solicitud hacia otro ser sólo pudo aparecer entonces en la conmoción de esa "casualidad maravillosa" que producía el encanto del encuentro. Sería torpe indelicadeza suponer que así dispondríamos de una "explicación" de los cuatro casamientos y pico que jalonaron su vida. En capítulo aparte nos referimos a esa "infidelidad" que confesara padecer. La madre, y las hijas, y los seres queridos con quienes convivía en el recuerdo, cuando no en la vida real, dan fe no obstante de que en zonas perdurables de su alma se preservaba la integridad de sus sentimientos. Nos consta, incluso, aunque a raíz de breves relaciones personales, que no malcuidaba esos apegos que, por motivos a veces circunstanciales, nos prodiga la vida. Al hablar de su temperamento, hemos hablado así de su pretense "egoísmo" y del alcance y sentido que tuvo en él esa palabra.

Retomemos el tema de su irreligiosidad. Es cierto; si bien afirmó expresamente que respetaba "los sentimientos religiosos, pero no el vaso que los contiene", su actitud no era la de un negador liso y llano, sino una abstención ante compromisos que excedían lo que podía experimentar directamente. No adoptó así

ninguna teoría filosófica o política, ni tampoco ninguna creencia establecida; seguía siendo en ese nivel superior el hombre de la calle, para quien esas concepciones universales no se integran en su repertorio de creencias propias. Cualidad innegable de FH fue sin embargo la que señalara Supervielle: una "inclinación natural por la profundidad", característica que, en un sentido amplio, cabe llamar religiosidad, es decir atención, en él inderogable, a vigencias superiores, pero cuyos indicios sólo podía entrever en la materia viva de su experiencia. En ningún momento pudo ocurrírsele remontar el curso de su autovigilancia y llegar a cuestionar la suficiencia de esos antecedentes íntimos de donde surgía todo lo que experimentaba. Su angustia, en ese sentido, fue dolorosamente desvalida. Sus conflictos debían elucidarse "entre los pucheros", como para Santa Teresa, pero sin remitirse a instancias que no reconocía en las contingencias concretas. Imposible le era entonces dar un salto por sobre los problemas demasiado humanos en que estaba sumergido; pero lejos de acallar sus inquietudes, insistía en ellas, sin que pudiera hallar en ellas ninguna señal de referencias exteriores. Del mismo modo, concepciones como el marxismo eran incongruentes con su inmanentismo radical. Pero no encontramos en su obra ninguna consideración, ni a favor ni en contra, sobre un tema al que alguna vez, eso sí, dedica algunas emisiones radiales que le pagaban a un dólar por minuto. Pero así como no podía concebir dialécticas materialistas, tampoco había para él Dios, ni imperativos categóricos, ni razón universal, como no había razón en particular sino para algunos "mandaditos". El hombre es un exilado en esta tierra. Vive en sus proximidades, recorre paso a paso su ostracismo, condenado a un no ser que no elimina sin embargo lo que tiene de nostalgia o de presentimiento; siente así los dolores del creer o no creer, sin la espera reconfortante de la salvación.

Felisberto no podía pertenecer por consiguiente a ese género mayor de novelistas que extreman el alcance de sus obras hasta rozar los límites de la condición humana, de lo cual Tolstoy y Dostoyevski son los ejemplos señeros. Es en esa clase de novelas que la crispación creadora tiene un carácter metafísico, o más

obalmente, religioso, desde que incluyen los que Steiner llama "heroicos esfuerzos del espíritu humano para imponer un orden y una interpretación al caos de la experiencia". Tales visiones globales no podían compaginarse con las disposiciones de Felisberto, quien desde sus primeras obras ridiculiza la pretensión de ver la tierra colgada del anillo de Saturno. Su yo menesteroso se lo juega todo a lo que tiene cerca, viviendo, es cierto, siempre en la mera sospecha, en el goce incompleto, en la penosa alegría de vivir al día y para el día. Lo que pierde de ese modo en extensión, lo gana en intensidad. Su discurso se encierra en sus propios contenidos, en constante transfiguración. Aunque en la vida le vaya "cada vez peor", va obteniendo versiones cada vez mejores. Lejos de aquellos legisladores supremos, tal un Tolstoy, como también de los creadores de mundos totales como Balzac, Felisberto, prisionero de sus limitaciones, vivía interpellando cercanías, queriendo gozar en imagen el escondido encanto de aquello que se siente condenado a no saber.

En un ámbito así restringido, el tema, en los narradores como FH, se atiene a la inserción del hombre en el mundo inmediato, a los dudosos conatos y productos de su percibir y de su actuar, con la acuciante presunción de que es en esa experiencia caótica y primera en donde se dirimen los máximos conflictos. La preocupación parece en estos escritores más modesta y restringida. Sin embargo, al prolongarse en repercusiones incalculables, su alcance es al fin de vastedad análoga. No se proponen indagar el principio de las cosas, pero sea ante una presencia o ante una ausencia, su afán es igualmente agónico, y llegan entonces a hacer de su obra un testimonio de preocupaciones trascendentales. Buscan así su ocasión en las cercanías transitables, pero toman en ellas irresistible impulso, validos de su imaginación poética, a fin de ir ignorando un poco menos el sentido de la vida. FH lo dijo más de una vez expresamente. Sólo que, en esa intención, debió considerar el papel fundamental que juegan los medios empleados, y no salir nunca de ese tono a ras de tierra, como de quien camina por la vida, que puede parecer prescindencia de empresas mayores. Pero su inquietud va tan lejos como pueden ir los propósitos

humanos. Es por una vida verdadera por la que se atana sin pausa ni respiro. Cuando dice que su afán se encamina hacia "no sé qué y no sé dónde", esa doble ignorancia denuncia la insatisfacción que lo conmueve. Y si no le procura escenarios aparatosos ni adopta acentos resonantes, no nos engañemos; no lo hace por mezquindad de visión, sino por radical honestidad, por un apego irrenunciable a lo que se siente ser, miserias incluidas.

Reunificación por la escritura

Corresponde agregar por consiguiente que en ese ser que siente en sí tenía forzosamente que adoptar imaginariamente, si no una vastedad para él inaceptable, sí un modo de vivir que contrastara con este mal sueño de la vida bastardeada del aquí y del ahora. Y es que si para los más desvelados de los hombres la vida aparece muchas veces como un sueño, es que la advierten como contraste con otra purísima vigilia en donde ellos son ellos y no sombras, y en donde el mundo es de verdad y no espejismo. Todo escritor digno de ese nombre nace en grados diversos de tal confrontación, séale o no consciente, de ese enfrentamiento entre lo cotidiano y lo soñadamente intemporal. Escribir es tratar de cubrir ese intervalo, al menos para descubrirlo en cuanto significación. Y como el yo es parte inseparable tanto de lo que se es como de lo que se sueña, el desdoblamiento es entonces inevitable, o para decirlo con más simpatía, necesario.

El novelista o cuentista parte pues de ese doble puerto, de esa pesadumbre de que sea doble lo que queremos unitario. Lo vivido y lo soñado son su doble apoyatura, y es por el modo de salvarla o reafirmarla que, a partir de una actitud, va creando su estilo peculiar. El escritor se hace entonces uno con su sombra, se mira cuando mira, duplica su asidero y se arriesga en componendas de volatinero. Gracia y levedad darán así su resultante. A esta resultante suelen atenerse los críticos superficiales. Pero saber a ese escritor requiere retrovertirnos a su duplicidad original, reconocer el meollo de su disyuntiva y apreciar después la obra como su

ilustración y consecuencia. El reconocimiento crítico requiere así retroceder de la obra al desgarramiento que es su fuente, para poder después, ya advertidos, acompañarnos al surgimiento de la obra.

La vitalizadora disgregación de la persona, del tiempo y de las cosas

Fuera virtud o deficiencia, cualidad que le permitió una imaginaria sorprendente o debilidad que afectó la integridad de su experiencia, fue característica notable de FH la disgregación o disociación que despedazó no sólo su conciencia personal, sino también el mundo de perceptos y vivencias de cuya descripción debió ocuparse. Producto de una personalidad que rehuía definirse y atenerse a "propósitos" coherentes, se evidenció en planos muy diversos, no pareciendo al fin padecimiento, sino expediente consentido, al punto que muchas de las virtudes de su estilo derivan de tal fragmentación.

La disociación que afecta la mirada, el cuerpo, las palabras ("las palabras que se habían desprendido del cuerpo de Margarita"), no proviene tanto de sentir todo parcialmente, sino más bien de renegar de un todo que hemos dejado formar como un monstruo que nos devora parte por parte, que nos impide apreciar la riqueza propia de cada impresión y cada aspecto de lo que forma el ámbito vital. Tal fragmentación adopta diversas modalidades: el yo actual y el yo anterior, el yo vivo y el yo conceptualizador o "socio", la cabeza y el cuerpo, el cuerpo y alguna actitud (sonrisa, mirada, intención), partes del pensamiento entre sí, etc.

"Las dos historias" es ya desde el título un muestrario, tal vez demasiado abigarrado, de nuestros procesos disociativos. No sólo del propio yo, con partes que se ocupan de distraerse y otras de concentrarse, sino entre el yo de ahora y el yo de una noche anterior, que dialogan y se recriminan, y también frente a un "espíritu" que resuelve desde su observatorio. No deja FH de anotar "cuán vano y falso" resulta el pensamiento cuando "cree

que es él que dirige nuestro destino". Y en los otros es de pronto la nariz, o algún espacio entre los ojos y las cejas. En cuanto a los pensamientos, suelen caer como "fichas".

Ya la disociación entre el yo presente y el yo que "hace recuerdos", y la dificultad insalvable que esa disyunción opone a una eficaz introspección, muestran en su más íntima conciencia lo que parece fatalidad insoslayable. Uno era el ser que "hacia recuerdos", y otro el que después los recoge, y entre uno y otro toda identidad aparece problemática. "Aquella época", la que recuerda, no se vuelca tal cual era en odres nuevos. El tiempo así aparece quebrantado, perdida su fluencia y evolución continua como el vidrio de las vitrinas de "Las Hortensias", da a las cosas una realidad distinta e irreductible a la que tienen las cosas percibidas en el presente. Esa fragmentación del tiempo se hace visible en la estructura de "Tierras de la memoria", compuesta de escenas sin ligazón alguna. El autor se desprende así del tiempo, ve su total como desde fuera. También desde ese sitio exterior verá las cosas y aspectos de este mundo. A la disociación temporal, acompaña por lo tanto una disociación espacial, como si el autor, aún participando casi siempre de lo que se narra, mantuviera una actitud de observador. El mundo se reduce de ese modo a espectáculo, lo que permite una tercer manifestación de su tendencia a la disgregación.

En ese espectáculo, en efecto, son las cosas las que se independizan entre sí, descubriendo de ese modo una constante sustitución de apariencias; una cosa es otra, y un gesto queda separado de su autor. El mundo articula sus fragmentos y prodiga por lo tanto sus sorpresas, en especial las que nacen de la intención poética del narrador.

Las impresiones pues se le imponen separadamente, y asimismo las ideas, los recuerdos, toda su vida psíquica. Esa presentación absorbente de cada contacto con lo exterior o interior, propició la notable agudeza de sus visiones particularizadas. Todos nos movemos, en general, dentro de una masa correlacionada de asociaciones, y de conceptos, de causas y de finalidades, que nos envuelven como una malla espesa, por lo cual cada impresión

exterior o interior se inscribe, desde que nace, en un contexto que nos impide apreciarla en su singularidad. De ahí las sorpresas que nos producen las observaciones que continuamente hace FH con anotaciones que no son desglosamientos de un complejo amplio, sino vivencias autónomas, fuertemente singulares. Por ejemplo: vemos una mesa, una nariz o un gesto cualquiera, y simultáneamente reconocemos esos perceptos como "mesa", "nariz", etc., representantes de un género dentro del cual, después, seremos capaces de distinguir a veces algunas notas diferenciales. En cambio FH empieza por ver y vivir eso que es propio y distinto. "Sentí una corneta", dice así de pronto al oír a alguien que se suena ruidosamente las narices; el hombre común, en cambio, se abstiene de designar dicha sorpresa, y piensa (cuando piensa) que ese modo de sonarse las narices "se parece" a una corneta. La diferencia es radical: FH cree en lo que siente, lo acepta y lo nombra, mientras el hombre común, atado a sus preconceptos, suspende su capacidad creadora.

Felisberto descubre así libremente coherencias inéditas, novedades integradoras, en síntesis que van descubriendo vecindades significativas. Nuestra vida se le aparece como un borrador al que necesita pasar en limpio exhumando textos inéditos. Llega así a convertir un mundo de realidades separadas en un mundo de palabras reconciliadas, mediante la irrupción jubilosa de lo que todavía no se ha dicho.

Ese enfrentamiento continuo y desnudo con la experiencia le permite vivirla con inmediatez, con percepción de niño. Y cuando no se lo ofrecen, queda como desasido, en el aire, como si la vida se le suspendiese, como cuando remaba en "La casa inundada", "con manos aburridas de contar siempre las mismas gotas".

Consecuencia importante es que FH no puede reconocer la vigencia de los conceptos de la ciencia, la que no vive sino de asociar particularidades previamente esterilizadas. Cuando dice que la ciencia reduce todo "a casos particulares", quiere decir que los reduce a partes de una idea general. Y una ley física desestima lo "único" o peculiar de cada cosa como presencia primera. Para la Física todos los cuerpos en el vacío (lugar para ella predilecto)

caen en la misma forma; pero en este mundo cada uno tiene su especial manera de caer, según la circunstancia y su naturaleza propia.

El yo mismo padece (o goza) esa disociación. No hay un "yo" que abarque todo lo que sentimos. Las piernas, el cuerpo, la cabeza, parecen tener voluntad propia. Y aún el yo, cuando lo concibe, se enfrenta a otras disposiciones que intervienen con relativa autonomía.

La ajenidad relativa del autor con respecto a su mundo como un todo y a su yo como unidad, le permite escribir como si no quisiera otra cosa que "mantenerse en el aire mientras la muerte pasa por el mundo". No coincide así con el tiempo y su transcurso, ni tampoco con el del recuerdo que, ya estabilizado, no le sirve para vivir "hacia adelante". Tampoco el tiempo del presente puede servirle para unificar en él lo que fue y lo que ahora aspira a ser. Ya vimos en "El caballo perdido" lo irresoluble de esa alternativa.

Se produce de tal manera éso que José P. Díaz llama, en detenido estudio, estado de "conciencia desdichada", aplicando el concepto que Hegel utilizara para esa división interior de una conciencia que busca apoyarse en sí misma inútilmente. Y no se trata únicamente de que tiempo y espacio le llegan fragmentados; es en el mismo yo que se produce una escisión, es la aparición concreta, "en la misma pieza" de quien llama "socio", queriendo así significar que esa parte de sí mismo ni siquiera es un amigo, sino a lo sumo un colaborador con ideas propias, como reflejo de tendencias distintas que se manifiestan en el yo del autor. Ese desdoblamiento, señala José P. Díaz, no es nuevo en la literatura: abunda en precedentes como Fausto y Mefistófeles, "El doble" de Dostoyevski, y tantos otros. Alguien convive con nosotros, y ese diálogo interior está lejos de efectuarse en placidez y concordancia. Vivir, entonces, se convierte en un problema. Ese dos en uno, esa supina discordia, amenaza al yo con "desengancharlo de la vida". Y no cabe esperar componendas; las tendencias interiores no obedecen a un origen común, a lo sumo conviven en una sospechosa expectativa; los sentimientos, los recuerdos, inter-

actúan como cosas, a veces entrechocan y otras veces llegan a "saltar por la ventana".

Virtud, de todos modos, del autor, es aprovechar ese múltiple divorcio como ocasión de un tema artístico. Llega incluso a jugar con esas sensaciones exteriores disociadas, así como con sus propios pensamientos vueltos autónomos o indominables. Son notables en ese sentido descripciones como la que hace de la cara de la recitadora en "Tiempos de la Memoria", en donde las distintas partes vienen de distintos lados con distintas cualidades. Otras veces, como en "La suma", recupera en un golpe de intuición la unidad perdida, y el yo del observador, que llega entonces a "ver", se unifica en un placer que rige de ese modo con exclusividad. Pocas veces, sin embargo, puede llegar a esa solución unitaria, y es que no en vano se ha desprendido de normas y propósitos generales que pudieran contribuir a tal reordenación, determinando que cada cosa y cada pensamiento ocupen algún lugar sensato. Pero esa disgregación le resulta entonces más propicia para llevar a cabo su tarea de rehabilitación poética. Una metáfora le permite en esos casos crear un acercamiento más valioso que toda forzada coherencia.

Su reintegración: la imaginación, levedad, desasimiento

Ni que hablar que entre "la cabeza" y "el cuerpo" (ese "sinvergüenza") los desacuerdos serán endémicos. Los pasos los da su cuerpo; otras veces, a su yo hasta le da "trabajo" sacar las palabras "del cuerpo"; y si sus ojos ven un espejo, en donde encuentra otra duplicación, nada lo induce a descartar o subordinar una u otra versión; incluso la reflejada suele merecer su preferencia, como le sucede en el dormitorio del hotel en "Las Hortensias". En "Las dos historias", ante los dos personajes que allí actúan, se refiere a un tercero dentro de él, el "personaje central", que se siente con "el espíritu complicado y perdido", por lo cual los otros dos deciden escapar.

En tal situación, FH llega a declarar su "angustia de encontrarse dividido, de no tener unidad leal ante el mundo"; y también: "Habiendo otra persona ya hay traición. Pero nunca creí que podría estar en esa situación con el cuerpo donde vivo. Esto es sin esperanza". Saca así el cuerpo a caminar, no encuentra un centro de condensación o coordinación, una referencia interior firme. Y he aquí que su mayor riqueza, la de poder barajar y formar "bazas" con las circunstancias de este mundo y de las maneras más imprevisibles, corresponde a su imposibilidad de reordenar todo en torno a normas o principios estables. ¿Qué encuentra en su yo, cuando procura esa firmeza de base? Lo dice expresamente: "Mi sentido más íntimo del yo es como un aire que contempla las actividades de los pensamientos y de las distintas partes del cuerpo, y me transporto con la rapidez que me permite mi levedad al lugar de los distintos hechos". Se representa así con fidelidad insuperable; su yo íntimo es como una aire, nada en qué apoyarse con firmeza, y ese mismo déficit permite su levedad de pensamiento y de conducta, y asistir a "hechos", para "contemprarlos", y de ahí, por contraste, el superávit que lo procura una imaginación de tal modo desasida.

Corresponde señalar aquí que esa escisión y conflicto interior, refleja en el Uruguay de los 40, el desconcierto y desolación de un espíritu creador en busca de asideros firmes, ante una sociedad cuyos valores y designios no le ofrecen referencias ciertas. Los escritores anteriores -valga el ejemplo de Acevedo Díaz- podían ser aún expresión de una sociedad a la cual se sentían integrados. Su obra se construía entonces sobre bases positivas que confirmaban los ideales reinantes. Felisberto en cambio encuentra ante sí una conformación ideal difusa, y el hecho de que no hubiera crecido dentro de una normativa estabilizada, unido a un intenso sentido de su mismidad, propició esa indecisión interior y un caminar errabundo entre situaciones que trataba de descubrir con sus propias fuerzas. No podía pues acogerse a los supuestos vigentes, ni podía tampoco extraer de sí una unidad que nada parecía confirmar, en aquel Uruguay que, como lo describía Cortázar, "todo se hacía como a desgano", con una "lenta, perezosa

sa manera de ser frente al destino planetario". Del Uruguay de esos años es que brotará el desaliento incurable de un Onetti, mientras en Felisberto, más juglaresco y liviano, subsiste un afán de incidir, aunque sea "al sesgo", en un mundito que, pese a todo, dejaba entrever la veta extraordinaria a la cual no podía menos que atenerse. Fue así que su obra, sin llegar a ser una respuesta, pudo tener valor de testimonio, y como tal, de alentadora incitación.

XVI - EL MODELO DEL AGUA: LA CASA INUNDADA

Decía Max Scheler que "el hombre tiene un Dios o un ídolo". Y de esta aserción se ha deducido que todo deseo, apenas se orienta hacia algo, sigue la influencia de ese modelo superior, que oficia entonces como mediador.

En Felisberto hubo experiencias tempranas que contribuyeron decisivamente, si no para que adoptara un modelo en cierto modo trascendente, sí para inculcarle desde una proximidad tangible, una especial fascinación. Señalaremos en este sentido tres influencias personales dominantes: la madre, y sus dos maestros, de letras y de música, Bellán y Colling. La madre, con su asistencia constante, a la que volvía siempre a cada viraje de la vida, hasta que finalmente lo sorprendió la muerte cuando de nuevo estaba viviendo cerca de ella, permanentemente niño. Bellán, por su ejemplo y su palabra, que significó además un primer impulso, habiéndolo asistido en su primer concierto y en su iniciación en la literatura. y Colling, como paradigma de una conciencia musical que le infundiera con sus palabras y su ejemplo, conciencia aplicable por lo demás a toda clase de experiencias.

A ninguno de los tres se refirió sino muy pocas veces, después de escrita la obra en la que incluyó a Colling como personaje central. Su vida y su obra dan fe no obstante de que constituyeron númenes constantes. La experiencia de niño, siempre viva, la asunción de la experiencia como ocasión de conformar unidades de sentido, y el buscar en la escritura la concreción de dichas unidades, tales fueron los tres momentos de su creación que se

produjeron bajo la incitación de los tres modelos que predominaron en su formación de escritor. No dejaron de operar otras influencias coadyuvantes. Pueden agregarse así, en especial, las influencias culturales de Vaz Ferreira, de los Cáceres, en cierto modo de Supervielle, y las lecturas emprendidas bajo esas influencias. Experiencias vitales determinaron además diversas inflexiones. Pero en su propósito central, el del querer escribir para resarcir su espontaneidad y para afianzar el sentido global de sus experiencias, se advierte con notable adecuación aquella triple influencia superior.

Ni Dios, ni ídolos, pues, como determinaciones inconsultas, pudieron ser, según ya vimos, sus mediadores efectivos. Le resultaban demasiado lejanos e irreductibles al ámbito para él irrenunciable de sus vivencias propias. Pero por encima de los modelos personales señalados, y como expresión superior, diríamos religiosa, de su necesidad de alguna referencia incuestionable, de un modelo aplicable a su modo de moverse, de sentir y de transfigurar el mundo, reconoció en el agua, como en algo que era más que el agua, cualidades y virtudes que constituían una revelación del modo en que sus disposiciones creadoras venían a coincidir con la más convincente presencia de todo lo que experimentaba.

En la situación en que vivía, indefinición en el país, tal como hubimos de esbozar, o indeciso pero indeclinable afán en su persona, sin encontrar dentro de sí la firmeza que añoraba, y proyectando entonces fuera de sí, como consecuencia inmediata, el voluble surgimiento de un mundo de imágenes regeneradoras, Felisberto sentirá y plasmará, con la coherencia de un mito, la necesidad infusa de una instancia que expresara y resumiera esa manera decisiva, fuente original de su creación, y que es lo informe por excelencia, lo ubicuo y lo neutro esencial, el agua de la que nace toda vida y que todo lo impregna. Y que, por lo tanto, sustenta su impulso creador, al sumergir en ella sus raíces, tal como lo expresa en la "explicación falsa" de sus cuentos. Es por consiguiente a este tema del agua que debemos aplicar una atención preferente.

Ya en "El caballo perdido" había insinuado ese sentido esencial que reconocía en el agua. El recuerdo es descripto allí como un

agua adonde los pensamientos "eran como animales que tenían la costumbre de ir a beber". Y es al intentar escapar a su aislamiento hurgando en un tiempo pasado, queriendo "volver a llevar savia a las plantas, raíces o tejidos que ya debían estar muertos o disgregados", que nos dice cómo allí "los dedos de la conciencia entraban en un agua en que estaban sumergidas las puntas"; a veces fracasaba en su intento, había perdido sensibilidad y "el agua confundía la dirección de las raíces y los dedos perdían la pista", allí donde "los últimos movimientos no rozaban ningún aire en ningún espacio".

Esa imagen del agua nutricia quedará como ocasión de más amplios desarrollos, incluso argumentales. Aquel caballo que bajaba a beber agua y mojaba sus belfos en el líquido claro, reaparece así en el caballo de "La mujer parecida a mí", que también bajaba a beber las aguas de un arroyo; y así la casa de Celina de "El caballo perdido", rodeada de agua, reaparecerá en la casa de Margarita de "La casa inundada", a la que ya no sólo rodea sino también penetra, agua de hondo sentido que se va convirtiendo así en tema principal, casi obsesivo. "De día y de noche -dice en "La mujer parecida a mí"- (los recuerdos) corren por mi memoria como los ríos de un país. Algunas veces yo los contemplo; y otras veces ellos se desbordan". Y ya vimos en "explicación falsa de mis cuentos" que si bien el agua no es nombrada, en el fondo de él sus creaciones germinan como plantas, alimentadas tácitamente por el agua esencial.

El "socio", la conciencia mundanal, deberá aceptar -sugería en "El caballo perdido"- esa vigencia de la imaginación, contra todo interés sobreagregado. El cuento nace como una planta que extrae su vida del agua en donde surge y crece. La conciencia sólo podrá asistir "desinteresadamente" a ese surgimiento. La imaginación tiene sus leyes contra las que no se puede interferir, pues esa agua se nos aparece como el agua-madre de los alquimistas, incluso, según se ha apuntado, como el líquido amniótico que protege al feto (membrana, "amnios", deriva del latín "amnis", río). En FH la fluidez del agua permite disimular o, mejor, sumergir, las contradicciones del proceso mental. Las lágrimas del "cocodrilo" disuel-

ven así un estado de cristalización alienante, y el protagonista podía entonces decir: "Yo viajaba escondido detrás de una careta de lágrimas". Y así explica en "Las Hortensias": "Apenas puso sus ojos sobre el agua se dio cuenta de que por su mirada descendía un pensamiento"; no sólo mirada y pensamiento operan allí con autonomía, sino que aquélla sirve de tobogán a éste. Esa agua es Proteo, el fondo vital, transfigurador, bautismal. Y así puede decir en "El caballo perdido": "Dejé que mi ternura se derramara por sobre todas las cosas y personas". Si alguien enloquece, como "la dama del lago" de "Las Hortensias", es porque se quedó dando vueltas en torno a un lago en donde no llega a sumergirse. La imagen se va haciendo símbolo. Quedar dando vueltas al lago indicará volverse loco, al no lograr acercarse al agua primordial. FH no lo establece abiertamente, pero resulta evidente que incorpora ese sentido simbólico en uno de sus pocos cuentos extensos, "La casa inundada", una de sus últimas obras.

Señalaba ya Esther de Cáceres cómo desde un principio, por los años 30, "el mar y el bosque", y "el jardín y el lago", eran en Felisberto expresiones recurrentes. La imagen del río y del arroyo, del agua que corre pero dentro de circuitos restringidos, adquiere al fin su máxima relevancia en ese cuento en donde lo fantástico es ofrecido con la naturalidad y lógica superior con que experimentaba los procesos de su imaginación.

El argumento mezcla ridiculez con emociones que se advierten graves. Una figura chocante, una viuda cuyo "cuerpo sobresalía de un pequeño bote como un pie gordo de un zapato escotado", ordena inundar su casa y sus alrededores, y llama a un escritor para que oficie de botero. El escritor, que es también el autor del cuento, vive y narra en un principio desde la periferia del suceso, concibiendo en primer instancia un acercamiento erótico: "yo envolvía a esta señora con sospechas que nunca le quedaban bien". Piensa entonces que lo que hace es fomentar "disparates entretenidos". Sintió por ella entonces "una amistad equivocada", entre silencios "como de mal entendidos". Vive un lapso de desconcierto: "Parece mentira, la noche es tan inmensa, en el campo, y nosotros aquí, dos personas mayores, tan cerca y pensan-

do quién sabe qué estupideces diferentes (...) Pero qué firme la soledad de esta mujer..."

A esta primera situación, extrañamente equívoca, sigue "la segunda, la verdadera", la que el escritor conoce y asume cuando ella le cuenta su historia. Desde ese momento, ella "tuvo una manera extraña de ser inaccesible". El pasaje de una a otra situación psicológica, descrito en siete u ocho páginas, es de una magistral matización. Desde la insinuada aventura, el escritor, con la espontánea e inocente "perversidad" propia de Felisberto, va tomando conciencia de lo que ahora, avergonzado, ve hasta como una "grosería", para asomarse finalmente a una realidad que lo obliga a volverse incluso reverente: "su voz (la de Margarita) sonaba dentro de mí como si yo pronunciara sus palabras. Tal vez por eso ahora confundo lo que ella me dijo con lo que yo pensaba".

Es de hacer notar que el autor, a esta altura, se introduce en la conciencia del ama, cuyos sentimientos nos trasmite como si fueran propios. Es como si concediera al asunto y al ama una parcial identidad, no viendo todo ya desde un relator, sino haciendo participar a dicho relator en la psicología de Margarita, deslizamiento muy poco usual en Felisberto. De ese modo sutil, el escritor asume el drama que le es relatado, la desolación vivida por Margarita a la muerte del esposo, esposo al que no nombra, siendo el hecho conocido del escritor por boca de otro empleado. Por vías muy cautamente insinuadas, el escritor aparece tomando conciencia de la magnitud del drama a través de la visión del agua, como "si el agua insistiera en mirar y en que la miraran". Felisberto habla, en un deslizamiento casi insensible, por boca de ella, desde el yo de Margarita, y llega así a pensar: "No; no debo abandonar el agua; por algo ella insiste como una niña que no puede explicarse"; y después: "No, esto es muy serio, alguien prefiere la noche para traer el agua a mi alma". Aprende después que "el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento. En caso de desesperación no hay que entregar el cuerpo al agua, hay que entregar a ella el pensamiento; ella lo penetra, y él nos cambia el sentido de la vida". Se llega a sentir como un caballo que hunde sus

belfos en la corriente y piensa entonces en "los caballos que bebían el agua en el país de ella".

Las sensaciones son desde ese momento muy intensas. Expresa entonces: "Esta agua corre como una esperanza desinteresada y nadie puede con ella". Si el agua es poca, "cualquier pozo puede prepararle una trampa y encerrarla; entonces ella se entristece, se llena de un silencio sucio, y ese pozo es como la cabeza de un loco". En esas palabras está todo Felisberto, su temor de que lo movedizo se empoce y se ensucie, y reincide entonces en su necesidad de movimiento: "Yo debo tener esperanzas como de paso, vertiginosas, si es posible; y no pensar demasiado en que se cumplan; ése debe ser, también, el sentido del agua, su inclinación instintiva. Yo debo estar con mis pensamientos y mis recuerdos como en una agua que corre con gran caudal..." Y más adelante: "yo debo preferir, seguía pensando (el narrador), el agua que está detenida en la noche para que el silencio se eche lentamente sobre ella y todo se llene de sueño y plantas enmarañadas. Eso es más parecido al agua que llevo en mí; si cierro los ojos, siento como si las manos de una ciega tantearan la superficie de su propia agua y recordara borrosamente un agua entre plantas que vio en la niñez. cuando aún le quedaba un poco de vista" Une así sus intuiciones básicas; el agua como versión de su alma, el tanteo en la oscuridad de "Menos Julia", y la niñez como la edad en que aún se tiene "un poco de vista"...

El escritor se interna en esas meditaciones que provienen del ama. Sintiendo el relato del ama, "el agua se iba presentando como el espíritu de una religión que nos sorprendiera en formas diferentes, y los pecados, en esa agua, tenían otro sentido y no importaba tanto su significado". Margarita y él eran fieles a esa religión, así como "los recuerdos de agua" que el escritor recibía de su propia vida. Un alma nueva le nacía, y lo llevaba hacia Margarita, lejana siempre, aunque "llena de una sublimidad" extraña. Digno de señalarse: es una de las pocas veces que FH cree necesario nombrar la "sublimidad", dominado -cosa rarísima en él- por la importancia que concede al tema.

Sobreviene la orden de dejar la casa. El escritor siente la

ruptura y sospecha que "él no podrá encontrar un agua milagrosa, ni buscaría consuelo en ninguna religión". Se debate entre sus resabios eróticos y la idea tan "pura" que experimentaba ahora. Dirá más adelante: "me vino una síntesis triste de mi vida. Yo estaba destinado a encontrarme sólo con una parte de las personas, y además por poco tiempo, y como si yo fuera un viajero distraído que tampoco supiera dónde iba". Es toda su soledad, su vida de pianista errático y su alma sin destino lo que entonces se convierte en mesurada queja.

Ve como el ama hace na vegar, y enseguida naufragar, budine-ras con velas encendidas, como pensamientos incongruentes destinados a morir en el agua primordial (;Y alguien llegó a ver allí símbolos fálicos!). "Ella quería que el agua se confundiera con el silencio de sueños tranquilos, o conversaciones bajas de familias felices (como la suya, la que FH atisbara cierta vez sin ser visto). Pero lo que más quería, era comprender el agua (...) porque el agua lleva dentro de sí algo que ha recogido en otro lado y no sé de qué manera me entregará pensamientos que no son los míos y que son para mí. De cualquier manera, yo soy feliz con ella (...)"

El escritor, sumisamente, debe despedirse de Margarita, quien le deja una carta, cuya última frase nos resuena y conmueve, por cuanto es sin duda el propio Felisberto quien a través de ella se dirige a sí mismo: "Adiós y que sea feliz; creo que buena falta le hace".

Como escribiera Juan García Ponce, "interrogar las imágenes es interrogar el lenguaje", y es a través de esas imágenes y de ese lenguaje característico de todo creador poético que pueden entreverse algunos temas básicos, de los cuales esas imágenes son manifestaciones derivadas.

Esos temas radicales pueden provenir de alguna experiencia general o individual; pueden en efecto arraigar en zonas profundas del inconsciente colectivo, como arquetipos o mitos, o pueden nacer de experiencias propias, o más plausiblemente de la concurrencia de esos dos factores. Mito -conviene aclarar- no quiere decir invención gratuita; es el producto de una visión formadora,

y expresa -como dice el teólogo Dultmann- "la comprensión que de sí mismo posee el hombre en el mundo en que vive". Esos temas rectores pueden ser cosas, o palabras, pero cargadas siempre de un hondo caudal emotivo. Y es el mundo como una totalidad de experiencia lo que se vislumbra en ellos y lo que sentimos resonar en nuestra propia intimidad como su valor de trascendencia o de sacralidad. Es el mito fundador, el mito clave; el modelo o "mandala" que evocaba Jung. Y la obra extraerá su más válida coherencia de su fidelidad a ese arquetipo a que el autor se atiene por propensión irresistible, como que es su manera más acendrada de entenderse con el mundo, como en un preámbulo aún inconcreto de la revelación.

Las formas de la imaginación son atraídas en consecuencia por materias fundamentales, por elementos conocidos en este mundo material, pero que adquieren relevancia inmaterial; así la tierra, el aire, el fuego, el agua, de estirpe helénica y distinguidas entre otras por Bachelard, orientan los movimientos de la imaginación según direcciones específicas. Sin perder entonces su movilidad, la imaginación tiende a seguir una de las orientaciones correspondientes. Es como si el psiquismo hallara en alguna de esas materias la expresión más adecuada para revelar su sentido de las cosas. Y así el agua, en FH, concita sus imaginaciones y llega, en "La casa inundada", a convertirse en la experiencia señera, como si sus cualidades propias le permitieran aludir a todo lo que quiere decir sobre todo lo que percibe y vive. Y al decir el agua como lo opuesto a lo rígido, descartamos lo viscoso, blando también, pero con restos de consistencia y adherencia, experiencia asqueante, próxima a la náusea, producida por esos contactos indecisos.

El agua se le convierte así a FH en tema recurrente. Aparte de los ejemplos ya citados, leemos en "El caballo perdido": "Primero yo estaba tan tranquilo como un vaso de agua encima de la mesa; después ella había pasado muy cerca y sin darse cuenta había tropezado con la mesa y había agitado el agua del vaso". Ya vimos cómo retrocede en busca de su origen al hablar de "un agua entre plantas que (vio) en la niñez, cuando aún le quedaba un poco de vista". Se trata de un agua interior, y anterior a la vida, que ahora

tantea como con "las manos de una ciega", según dice en la misma frase. Es aquí a una época antes de nacer, a orígenes fundamentales, que se remite el sueño fantástico de Felisberto. En ese oscuro surgimiento reside la secreta verdad, cuyas raíces apenas si podemos a veces encontrar con las manos sumergidas en esa agua del recuerdo que, sin embargo, perdura como una fundamentación. También en "La mujer parecida a mí" se refiere a los caminos por donde le llegan "siempre los mismos recuerdos", los que "corren por mi memoria como los ríos de un país. Algunas veces yo los contemplo; y otras veces se desbordan". Vimos ya como en "El caballo perdido" iba a la orilla del río a ver correr el agua del recuerdo. Cuando yo sacaba un poco de agua en esa vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él (el socio) me había ayudado a inventar recipientes en que contenerla (...) Después habíamos inventado una embarcación para cruzar el río y llegar a la isla donde estaba la casa de Celina". Contraste entre el agua fluyente (la corriente de la conciencia de James) y la que se empoza, o se envasa, en construcciones conceptuales.

Aquí viene al caso señalar que esa agua no se le aparece nunca en el mar, en la extensión ilimitada, sino en la casa, en la raíz de las plantas, o decaída en vasos o bebederos inertes. Es lo nutricional, y es a la vez el reposo informe que sumerge las particularidades reacias, que al inundar un todo lo somete a la unidad. Lo sólido es barrera, intemperancia, rigidez, encierro en sí; el agua, en cambio, es abierta, deja ver a su través, es infinitamente amoldable a todo. Ya vimos como en "La casa inundada" se fortifica esa religión del agua", y cómo allí se "desbordan" aquellos ríos, y cómo reaparece el caballo que va a beber al río, trasladando la imagen a su propio yo. Y otra vez, como en "El caballo perdido", sueña con "el agua que está detenida en la noche para que el silencio se eche lentamente sobre ella y todo se llene de sueño y de plantas enmarañadas", agregando a continuación, significativamente: "Eso es más parecido al agua que llevo en mí", trasladando así la imagen a su propio yo. Si se remite a un tiempo perdido, anterior a la niñez, es porque en ese tiempo vislumbra la sede de los arquetipos cuya vigencia reconoce; realiza así la conciencia quebrantada de su vida con una

nostalgia trascendente y se recupera de ese modo de esa pérdida gradual de virtudes arcaicas a que se reduce su vida en este mundo.

En esa agua es que se vuelcan las irrisorias budineras con sus velas encendidas, grotesca parodia de los pensamientos y sus fútiles luces. En esa agua es que navega con su bote, reviviendo a la vez el mito de la "barca". Agua y bote se mecen como cunas, y en ese acunamiento se recibe íntegramente, como cuerpo y como alma, una sensación de filial seguridad. Al dejar los remos, dice el protagonista que cayó "como en un vacío dichoso" y que se sintió deslizarse "en el silencio del agua". Y dice cuando el ama lo despide: "Yo me senté en el sillón del bote y no me inquietaba dónde me llevaba el agua (...) Los pecados, en esa agua, no tenían un sentido y no me importaba tanto su significado".

Duele recordar con qué incompreensión se quiso interpretar un cuento escrito con tan íntima conciencia de su situación en este mundo, con qué gratuidad y liviana irresponsabilidad se le endosaron criterios freudianos, amontonando símbolos sexuales y pretendiendo colocarlo, diríamos que alevosamente, al borde de la "perversidad", dicitario que por cierto no le escatimaron. Se le quiso así creer víctima de propensiones libidinosas, lo que habría determinado, según alguno de sus críticos, que escribiera sus ficciones con "un aire de inocencia divertida". Pudo hallársele al agua connotación sexual, y a las velas significado fálico, llegándose a agregar que FH entregaba dicho material sin comprender qué clase de cosas manejaba; en ese supuesto, habría entregado "en bruto" un material onírico y simbólico así desperdiciado, dando fe, nada menos, de una subrepticia "grosería". Algún crítico apuntó al respecto que recién en 1958 intentó estudiar las teorías de Freud, cuando me consta que ya en 1940, de acuerdo a un episodio ya referido, las conocía más que bien. Tanto freudismo revenido, de moda hace algunas décadas, impidió apreciar a muchos lectores incautos la inusual calidad de "La casa inundada", obra de insuperable valor como revelación de una actitud estética finamente vertida. Logra FH incluir aquí, en efecto, con notable adecuación, fantasía y drama existencial, como no siem-

pre pudo hacerlo en relatos algo extensos. Acierta a desplegar una coherente simbología en torno a la imagen del agua, y al mismo tiempo corroborar, por la manera fluida de ir desarrollando su narración, ese fundamento mítico, que no fue por lo tanto un tema a sostener, sino expresión de la más pura esencia de su estilo.

Aquel ser torturado, aunque no obstante travieso y desprejuiciado hurgador de realidades, aquella conciencia dividida en sí y condenada a vivir siempre en contactos parciales y perentorios con cosas y personas, dejó en conclusión, con esta novela, una descripción fidelísima de su más radical ansiedad. Su carácter mítico, lejos de ser un exceso, fue su manera de señalar una cualidad de la que, con ser propia de su estilo, toda otra experiencia participa. Y es de ese modo que su estilo literario se nos aparece emanando de esa intuición básica de un agua primordial, en un mundo abarcable y apacible en donde toda inseguridad pueda encontrar consolación. En ese "acunamiento" es donde podía colmar su necesidad primordial, proximidad restauradora a la cual debemos seguir refiriéndonos.

No a la inmensidad y a las construcciones ideales; sí al acunamiento

El bote de "La casa inundada" es en efecto una suma, el regreso al regazo maternal. Y está cerca de la tierra. En su habitación, la profundidad del agua no llegaba a medio metro. Los desplazamientos son suaves, horizontales. Toda vertical está proscrita. Al caer la lluvia, el ama se ríe de aquella "niña equivocada" que es el agua cayendo sobre el agua horizontal. Ni que decir que el mar, con su amplitud desmesurada, no podía ser la materia mítica que evoca Felisberto. Ni menos el aire, en donde todas las direcciones y todos los desplazamientos son posibles, y menos aún el fuego, con su ascensión frenética, desmentido material de todo reposo y toda horizontal. Solamente el agua que apenas corre, el agua que lo acuna, o en la que puede hundir sus manos, y que se ofrece a los belfos del caballo, sólo esa superficie plácida que hace posible el

lento desplazamiento de alguna embarcación, despierta en Felisberto la conciencia de los descubrimientos graduales, de ese andar suyo por el mundo unido aún a la seguridad que añora.

No podían en cambio existir en él ensueños de vuelo o de desprendimiento. La "levedad" o "ligereza" a que se adscribe no es por cierto la del ave que asciende y cruza espacios vacíos, sino el recorrer la superficie de este mundo, paso a paso, el caminar, el levantar un pie para apoyarlo en otro sitio, la "velocidad" dentro de la cercanía. Menos podía atraerlo la imagen vinculada al fuego, a la incandescencia, ni a la ebullición, que se consumen en un raptó de separación. Toda violencia, por contraste con su deambular en torno, supone horror. Las "máquinas", que en "la casa inundada" producen tormentas artificiales, provocan en él un rechazo análogo al que le produce el agua del mar sobre la que caen lluvias, "un agua tragándose a la otra". Si el agua refleja las tendencias de su espíritu, es porque el agua se ciñe a lo que toca, porque gravita sin recluirse en una forma, por revelar una adhesión irrestricta a lo inmediato, sin inertes fijeza, y sin el desasirse tampoco del vuelo o del fuego, del pájaro o del viento. Ni siquiera alude en ninguna ocasión al automóvil, sino a lo sumo, como en "Las Hortensias", a un triciclo. Y si una vez relata, y no como producto de su imaginación, un viaje en ferrocarril, no atiende allí las sensaciones de fuera, sino a las que nacen del vecino de asiento, refiriéndose entonces a la "melaza" que, según siente, lo seguía uniendo al barrio de que había debido separarse. También en "Viaje a Farmi", único relato de un viaje en avión, no habla de otra cosa que de su vecina de asiento. Y si alguna otra vez, como en "La plaza", alza la vista al cielo (única vez en toda su obra) no es por cierto con ánimo creador, sino simplemente, prosaicamente, para preguntarse qué distancia habría "entre los árboles y las nubes"; al fin, es cierto, una "vastedad", pero como para medir en metros, con mentalidad de cercanías. Lo mismo le ocurre con la noche; en "El caballo perdido", es en una noche de verano, la única vez, que se atreve a deambular por el espacio vacío, y en su medroso placer, entonces, se mezclan "miedos equivocados", "pesadillas", "entre-

sueños". Dispone en esa noche del "pequeño farol" de la imaginación, y llegará a decir después: "La oscuridad me dejó los ojos vacíos". El mundo se le pierde, "un tiempo inmenso se hizo grande por encima del mundo".

Del mismo origen es su desatención a todo lo que sea utopía, social, económica o religiosa. Si en sus primeros escritos ilustra una, la de los "planetitas" de cemento, es tan sólo para ridiculizarla; de vuelta a este mundo, exhibe en efecto su desencanto: "El mundo no se acabó. Pero se acabaron los planetitas. Fueron a caer en un inmenso desierto". Los "ancianos" besaron entonces la tierra "con una alegría loca"; y es que se dieron cuenta que "la Tierra los acunaba"; la Tierra era "maravillosa", pues "a todos los acunaba igual". Y el cuento del juvenil "Libro sin tapas" se titula sugestivamente "Acunamiento".

Toda trascendencia queda así descalificada. En la primer página del libro, en la primer frase, pregona así con desplante bravucón: "A la última religión se le termina la temporada". "Planetitas", y "temporada", son las precisiones con que Felisberto ofrece muchas de sus imágenes, a fin de que resalte el contraste entre lo que esperamos o creemos y lo que se revela. Su humor se vuelve irónico ante todo lo que suponga grandiosidad, dimensiones extrahumanas. Jamás leeremos en sus páginas alusiones al cielo estrellado, o al mar ilimitado, o a los abiertos espacios de nuestra campaña, todo lo cual vio sin ver. Su cortedad de vista no le permite nunca ir más allá de aquello que está en las cercanías. No lo preocupan trasfondos que no vea, nunca se extralimita. Si se excede, es hacia adentro, y no como en otra inmensidad, sino como en un vértice estrecho, en una duplicación vuelta hacia sí mismo, incapaz de percibir algo fuera que pueda contenerla o "explicarla". "Más allá", es un adverbio que ignora. Se vuelca siempre en el acá; su introspección no se hunde así en profundidades insondables, sino en cercanías y en espejismos engañosos. Su rechazo radical de toda inmensidad o lejanía, lo induce hasta a ilustrarlo con imágenes inesperadas, como la del telescopio que, al ser echado a pique el buque que lo conducía, muere también en el mar y, con él, su avidez de lo remoto. Del bosque; sólo advierte algún

camino que entre ellos se abre paso, y allí, sí, repara en algún transeúnte. No hay más allá, la vastedad no es un objeto. Necesita aferrarse siempre a su "torito", aquel pequeño cobertor cuya separación, cuando niño, le producía dolores angustiosos, quedando después, al encontrarlo colgado de la cuerda en que se estaba secando, "aferrado a él de su puntita y quedando así largo rato", según relato de su propia madre.

Después, querrá caminar, recorrer este pequeño mundo paso a paso, buen remedio contra los horrores de la inmensidad. Perdido el acunamiento original, se avendrá a ese moroso deambular, pero no es la Tierra su escenario, sino lo que se percibe y se vive sobre ella, al alcance de sus ojos y de sus manos. Nada de perspectivas, de fugas hacia algún más-allá inverificable. Nada de moral preceptiva, esa generalidad inconvertible en cambio chico. Llega a decir, ante tamaña solicitud, que "la cabeza inventa Dios porque tiene miedo y otras cualidades para inventarlo". No admite referencias inabarcables, y desde que falta en él la instancia salvadora de alguna trascendencia, la inmanencia se le vuelve trágica; y es en ese atroz presentimiento de un fracaso ilevatable que sobrevive, apenas vivo, diríamos exánime, el goce avaro de los fragmentos de felicidad que puede a veces robar a este mundo, para con ellos complacerse meticulosamente en el fondo de un café, "cerca de la iglesia". Lo sobrenatural, el trasmundo reconfortante, sea ultraterreno o histórico, el sentido cristiano de una sobre-vida, no entra en sus previsiones. No vive otra presencia que la tras-vida de su circunstancia. Y allí o aquí evitará todo adensamiento, no sólo del cuerpo, que es siempre "lo otro", exceso, arrebató inminente, sino también las complicaciones sentimentales, lo profundo en cualquier plano. Es deliberadamente superficial. En su mismo estilo no trasunta pulsiones invasoras. Organiza ~~su creación~~ su creación, no a nivel de visión, sino a nivel de discurso; evita toda grandilocuencia, rehace un mosaico de direcciones distintas, como afectado por radical indecisión. Todo lo hace así sin compulsión, sin esfuerzo. Mantiene el yo en abandono y blanda espera, en el vacío finamente dichoso de la impersonalidad, en esa superficie en que coexisten las palabras, los pensa-

mientos, las imágenes, las personas, los objetos, desvinculados de los nexos comunes y de las tentaciones de la magnificación. Lo "profundo" lo aterra.

De ese modo, no busca el virtuosismo verbal, ni el "pathos", ni la vehemencia. Humilde, elude todo énfasis, como si no deseara acción ni significado, en vacancia permanente.

Del mismo modo, en vano buscaríamos en FH conceptos sobreentendidos ni preceptos universales. Nunca una explosión verbal o sentimental, los contrastes abruptos de los superrealistas. Lejos de todo estruendo y de toda extremosidad, va paladeando su goce en las "cosas lentas, sin ruidos". Incluso ante los visibles excesos de los sueños, dice en "Tierras de la memoria", un poco freudianamente: "Yo ya sabía que a él le gustaba componer sus locuras tomando algún tema cercano"... Tal actitud se revela a cada paso. Así, en "La calle", dice: "Parecía que en ese mismo momento hubiera tenido dentro de mí un personaje que hubiera salido al exterior sin mi consentimiento, y que había sido despertado por la violencia del ferrocarril". Y en "Las Hortensias": "Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intensiones o grandezas". Un libro de la antigüedad, por referirse a lo lejano, le parece "inofensivo" ("Colling"); pero, en cambio, "la pieza de ropa íntima" que encuentra en un canasto (en "Tierras de la memoria") le provoca largas disquisiciones; "con ella -dice- imagino y deduzco muchas cosas". Y así en "menos Julia" "todo ocurría en un Túnel", espacio privilegiado y clausurado, en donde las realidades están exclusivamente al alcance de las manos. Ya en "El vapor" encuentra en el comedor "un pequeño mundo que nos despreocupaba de lo de afuera"; y de ahí que ese "vacío", "pequeño e importante mundo (...) nos salvaba (...) nos servía para apoyar un poco el pensamiento y el espíritu".

En ese andar, en sus cuentos, tampoco se oye nunca el ulular del viento, ese mensajero de lejanías, "ce grand passant, vaste, invincible et vain", como dijera Victor Hugo. Y tampoco se asoma nunca a noches insondables; sólo una vez menciona una noche de verano, fresca y clara. Tampoco se remite a lo histórico, esa otra

inmensidad ajena. No existe para él el mundo de los griegos, de los antepasados. Si en "Lucrecia" hace dar al protagonista un paseo por la Edad Media, todo se reduce a un andar por cercanías conocidas que puebla con dos o tres utilerías adecuadas. La soledad nocturna es para él un anti-tema; lo mismo la palabra "vasto", tan baudeleriana e igualmente "intensidad". Y es que lo inmenso y lo potente disuelven lo inmediato, lo vuelven insignificante; y la inmensidad, además, no admite el jugueteo de la imaginación. La vista de las montañas, de los Andes, cuando era un adolescente, le produjo intenso miedo. Lo mismo el océano; en "La casa inundada" pone en boca de Margarita, que comulga con el escritor-autor en "la religión del agua", un relato revelador: "algunas personas; en el barco, hablaban de naufragios y cuando miraban la inmensidad del agua, parecía que escondían miedo; pero no tenían escrúpulo en sacar un poquito de aquella agua inmensa, de echarla en una bañera, y de entregarse a ella con el cuerpo desnudo"; del agua del océano, solamente será admisible la que cabía en la bañera.

Ni en las alturas que exaltaban a un Nietzsche, ni en las profundidades y violencias del océano, ni en el seno tenebroso de la tierra, ni en la restallante escapatoria del fuego, ni en la libérrima ascensión del vuelo. Ni en la luz rutilante, ni en la sombra abismal. De las cuatro materias elementales en las que Bachelard reconoce el polo arquetípico de nuestra capacidad de sueño, aire, tierra, fuego y agua, solamente el agua, en su apacible proximidad, movediza a nuestra escala, inmediata y penetrable, podía inspirar en Felisberto su iniciativa de imaginación. Ante toda perspectiva de expansión, renace su necesidad de intimidad. Ante toda pasión, su necesidad de cotejar su yo con su entorno, de ser espectador y actor errante al mismo tiempo.

"Ideas", como la "evolución", la "sociedad", el "progreso", la "salvación", resultaban así para él planteos "conceptuados", abstractos, separados de nosotros por selecciones previas tan arbitrarias como cuestionables. Un gran asunto, por lo tanto, no podía ser otro que la continuidad de sus pequeños asuntos, fuera en cuartos de pensión, en salas de concierto, o con aquellas

personas que podían depararle alguna experiencia reveladora. En "Las dos historias" relata de qué manera en un escritor, al abandonar su empleo y sentirse entonces libre y dichoso, su primer impulso fue efectuar "observaciones de la calle y querer encontrarlas interesantes". Recluido después en su habitación, "el sitio por donde paseaba era muy estrecho". Esa fue su vida y ésa fue su angustia. Porque no era en esa parva estrechez en donde podía colmar su sed de cercanías plenas. Así nacerán sus cuentos, con ese desborde de imágenes que, por nuevas que nos parezcan, arraigan en aquellos antecedentes arquetípicos. Y así nació "La casa inundada", tan reveladora. Concebida entre aparentes absurdos, pero que toca la fuente más íntima del ser; en ella Felisberto, con poética presciencia, reconoce y vuelca su más radical naturaleza. No podía ser feliz; su doble nombre, "Feliciano Felisberto", le pareció siempre una irrisoria burla, y fue una burla más que se deseaba a sí mismo una "felicidad", al cierre de la obra, que sabía inalcanzable.

La infelicidad, sin embargo, consiste en no poder decirla. Apenas en efecto se consigue incorporarla a la palabra, se abren con ello sus puertas, y al salir afuera ya es otra cosa, algo habitable, un ámbito propio y reconfortante, un proyecto que, al modificarnos, al mismo tiempo nos libera. Se justifica así decir que toda novela es esencialmente "escritura", o "discurso". Su manera de ser es su ser, su efectividad más trascendente. A su sentido social, que es pura prosa, se agregan entonces las resonancias y las disgresiones metafóricas, y los silencios oportunos que constituyen su poesía. Por la manera de combinar y potenciar un material así extralimitado, se crea lo que llamamos un estilo. "Las ideas vendrán después", como dijera Giradoux. Lejos de ser previas y orientadoras, como la ideas de Platón, o como lámparas colgadas del techo, alientan y bullen en la disposición con que se escribe y en el modo, nunca terminante, con que se infunden en el lenguaje.

Difícil tiene que ser por consiguiente la intervención del crítico, pues su intención ha de ser colmar la posible indigencia que padezca el lector en esa zona de perfil tan indeciso. Su peor tentación sería la de reducir a ideas esa reverberación inconverti-

ble, la de pretender dar así un paso que el autor no se propuso, convirtiendo en enunciado definido lo que sólo pudo y debió ser incitación, valiosa como tal, por resonar en ese "lugar vacío" que, según Blanchot, permite reconocer el sentido de la obra. Si escribir poéticamente es en primer lugar borrar la prosa que subtiende dicha intención, el mayor esfuerzo del crítico habrá de ser por tanto el que realice para evitar invadir esa zona intangible, evitando así reincidir en una prosa que sería entonces desmentido y blasfemia.

XVII - ARTE Y PRESENCIA DE FELISBERTO

Su vivir al paso

Intentaremos, en este capítulo final, transmitir una visión global de la obra de Felisberto, así como de la actitud que en ella se transunta. Y todo sea dicho, aún a esta altura, con la cautela que el tema nos permite y que al mismo tiempo nos exige.

Empecemos así por decir que escribir, para FH, era una manera de cumplirse; por lo menos, una tentativa desesperadamente esperanzada. Su esperanza, nunca expresa, no pasaba de ser en efecto una seguidilla de decepciones. Se apoyaba en esas decepciones y las adoptaba como premisas indispensables. Y entonces proseguía... hasta una nueva decepción. Lo importante quedaba siempre dentro de lo que no sabía; y si era posible, dentro de lo que escribía.

Todo cumplimiento venía a ser así, apenas alcanzado, un paso atrás. No hay otra felicidad, por cierto, que la de estar buscándola. Si se esforzaba por algo era por no "entretenerse", por no creer nunca que había llegado a alguna parte. Su existencia se produce al paso, y está prevenido contra toda ilusión de solución. Sabe que de ese modo prolonga una desgracia incorregible, pero la mantiene en el aire, pues siempre está dando un paso más allá. Aprendió de paso a controlar al "socio" y a soslayar toda decepción. Está orgulloso de su rebelión contra la falsedad, pero con toda su libertad, con la presencia operante de su inconsciente, no aspira a conseguir nada parecido a la seguridad de los falsos principios derogados. Se siente libre porque advierte la comedia del tui, de

todos los tules o máscaras al uso, pero su lucidez momentánea le permite percibir al mismo tiempo su propia ceguera. Su afán es quedar siempre disponible. No llegar jamás. No queremos saber si sus cuatro matrimonios y algún otro enamoramiento más o menos duradero fueron producto de esa misma propensión. Lo cierto es que los desenlaces de sus cuentos suelen ponerlo en evidencia; así, en "Irene": "Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco". Y con Amalia, cuando llega a besarla, dice finalmente: "Yo tenía los ojos muy abiertos y la miraba fijo como si estuviera distraído por cosas simples". También al salir de su éxtasis en el comedor de "El vapor", se vio sucesivamente en dos espejos "la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad"; adiós rencuentro consigo mismo. Y en "Hace dos días", imagina en su desenlace el beso que le daría a ella, y se adelanta a pensar "cómo sería de ancha su cara cuando yo estuviera en ella, y cómo sería el silencio alrededor de ese beso". Todo desenlace, viene así a ser el comienzo de otro silencio.

René Girard llamaba neo-románticos a esos antihéroes modernos de la vida interior, tensos ante algo que creen ser y ante un todo que están condenados a ignorar. Es al afirmarse como únicos responsables de sí mismos que se niegan como habitantes de este mundo. Toda acción es siempre entonces desazón. Este mundo falla por la base, y está distorsionado por una conciencia adulta que lo encasilló y escalonó en una segmentación incorregible.

El eterno niño; su insensatez

¿Qué puede hacer entonces? ¿A qué asideros recurrir? Gauguin, escribiendo a Strindberg, lo había señalado muy precisamente: "devolver la salud a nuestra vida enferma requiere empujar de nuevo, como niños o como salvajes".

Como todo creador que, al tiempo de crear, debe vivir su obra como una impugnación de lo que es, Felisberto se ve así en la ineludible precisión de retrotraerse idealmente, de eludir las imposiciones de su mundo y de su tiempo, y de atravesar para ello,

tiempo atrás, su propia vida, la única con que de veras contaba, para hallar de esa manera en su infancia, en su experiencia entonces no contaminada, el modelo a resarcir, la manera irreprochable de encarar todo lo que le acontece. En sus primeros escritos se advierte ya el estremecimiento con que cumple el despegue, al quebrantar las normas adultas de las cuales se sentía entonces prisionero; sus frases crepitan entonces con un ruido de cáscaras secas que va arrojando una a una a los costados. Decimos que ese trayecto cumplido dentro de su propia vida era el único que le estaba permitido; de ahí su fuerte añoranza de la niñez. En un Rimbaud -valga un ejemplo eminente, análogo pero tan distinto- surgiendo en un mundo cultural más denso del cual en cierto modo el propio Rimbaud era una parte, el regreso al paraíso perdido debió concebirse a través de ese complejo cultural que reconocía en torno. También Rimbaud se sentía estafado, pero no sólo por los "adultos", como FH, sino, como Gauguin, por las categorías culturales imperantes, por lo cual ansiaba retrotraerse al tiempo social anterior al grecolatino y al cristiano. También recomendaba "el desarreglo de todos los sentidos", el regreso en consecuencia a un mundo del que se sentía desterrado; la salvación la esperaba de una vuelta a la pureza pagana, si no al "salvaje", anterior a la cultura occidental. En Felisberto, en cambio, el intento salvacionista, no menos radical, se produce ante la cristalización del mundo adulto dominante en sus cercanías, no sentido -pues él no podía sentirlo así- como manifestación de normas heredadas, sino, más cercanamente, como la abrumadora sensatez de los hombres "cuerdos". Esa sensatez emanaba de aquellas normas tradicionales, pero FH no podía percibirla como presencia de una cultura que no constituía su medio registrable, sino como producto palpable de seres reales y actuales.

Buscó así su vida verdadera en el seno de su propia vida, en el niño que en él quedara aún vivo. Y fue con esa puerilidad de base, aún entre las angustias de no siempre conseguirlo, que debió entonces escribir "con errores y todo", como se equivocan los niños, pero "con toda el alma", como sienten los niños. Rimbaud había empezado siendo poeta al modo coetáneo; FH empezó

siendo un pequeño adulto, al modo también impuesto. Fue como adulto que se sintió traicionado, y fue contra la conciencia domesticada que escribió toda su obra. escribió, diseminada en cuentos y en fragmentos, esa novela única, la de su vida en trance de rescate. Era su obsesión, y vivía para eso: para revivir su vida más real. Así, mientras Rimbaud debió reaccionar en primer instancia contra el tintineo parnasiano, Felisberto rehará el ritmo verdadero de su vida reaccionando contra la aguachenta ñoñería de "nocturnos para piano" de la adolescencia. Ilustran ambos así las dos opciones de la disyuntiva de Gauguin.

Es de ese modo que Felisberto pertenece a la inquieta falange de los hombres problemáticos de esta era, de aquellos que saben que no saben, al menos con un saber consabido, y cuya preocupación aparece en consecuencia condenada como tal, solamente salvable, o poco menos, mediante el placer catártico del arte. ¿Y con qué otro modo de saber podía contar, ayuno como estaba de un buen respaldo cultural, sino con el del niño que había sido, cuando vivía antes del problema, rodeado de ingenuas soluciones? ¿Y qué agravante peor, después, que el de nuestra condición transitoria, rodeado, no ya de preguntas verdaderas, sino de respuestas falsas? A la ficción de este mundo opondrá la ficción que urdirá con sus furtivos escamoteos de realidades no reconocidas. Rescatará de ese modo esa ilusión de niño que perdura en él como la incitación más pertinaz y promisora. Y escribir podrá ser entonces expresarse con esa "manera de sentir viva y fuerte" propia de un niño que, como decía Madame de Staël, es la primera condición de un escritor.

Recuperación poética de la unidad

El mundo de los adultos, según ya vimos, era un mundo fragmentado, con una etiqueta o marbete en cada sector. Así ve su cara el "acomodador": "su cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender". Y en esa fragmentación debía debatirse. Su yo y su mundo se le aparecían a través de esa

experiencia común que se le imponía como una cacofonía de contradicciones. Entrevió, no obstante, la unidad que podía armonizarlas; pero no pudo llamarla "verdad", sino "misterio", porque no pudo -no supo- evadirse del repertorio de significaciones que impugnaba. "Misterio" es la palabra que necesitó, al aplicar a esa "verdad" los criterios parciales que se usan para los intercambios cotidianos. De ese modo su encandilamiento ante la Unidad del Todo se le convirtió en empresa en una reconstitución hecha a golpes de intuición, ensamblando lo aparentemente separado, uniendo y volviendo "amigas" palabras que se usan para cosas e ideas distintas y cuya identidad se le impusiera. En esa recuperación consistió su "poesía"; y como no quería abandonar el mundo que, aunque fracturado, seguía siendo el ámbito predilecto de su comunicación, atenuó esa reunificación con el humor y con los halagos del suspenso y del hallazgo "ingenioso". Fue su manera de ser fiel a su intuición y de seguir siendo fiel a este lenguaje y a este mundo bastardo de donde extraía fraternalmente sus recursos.

Tal su hazaña, el empecinamiento de su yo dividido ante un mundo dividido. Su "quiero ser escritor", su "capricho" infantil, era en efecto la proclama del niño que siguió siendo siempre niño, manteniendo indemne su visión indispensable de un yo íntegro en un mundo íntegro. Nada pudo desviarlo de esa intención fundamental. Fue así el vendedor que lloraba por vender, como en "El cocodrilo": fue el discípulo que arrancaba los calcetines adheridos a la piel del maestro ciego; fue el navegante en aguas madres, el mismo que no pudo contener su alegría desbordante, como en "La suma", al descubrir la verdad de alguien o de algo. Vivió sumergido en esa intuición inolvidable. Tenía que ser "tímido", tenía que escurrir tanta verdad y tanta fragilidad detrás de una sonrisa y de una verbosidad que lo preservara del comercio falsificador con un prójimo desatento. "Cuando hay otro en la pieza -llegó a escribir- ya hay traición". El otro, en tanto otro, atenta en efecto contra toda integridad, hasta tanto no se logre incorporarlo. Y cómo no emocionarse ante su decisión inquebrantable de recuperar esa unidad utilizando los mismos medios, de lenguaje, de prejuicios y de

preconceptos que violan y tergiversan esa misma unidad. En eso fue único. Su "contradicción" fue su manera de ser fiel al mundo y a su yo. Del goce de su obra, si ese goce es auténtico, es inevitable retrotraernos a esa intuición original cuya posesión fue el respaldo inderogable de su vivir en este mundo. En ese sentido, fue un "egoísta", pero ese yo que defendía era el reducto de una visión que nos incluía a todos; fue, entonces, la vía de su salvación.

Necesidad de vivir para adelante

Vimos ya en capítulo anterior las disyuntivas insolubles que se le planteaban a FH al intentar recurrir a los recuerdos como sostén y aliciente de su "vivir para adelante". Veamos ahora cuál es la situación que lo preocupó con relación al tiempo y a raíz de esa frustrada reasunción de la memoria.

El tiempo fue siempre para él, en primer lugar, destrucción y amenaza, fuga insoportable y perspectiva de muerte que le resultaba impensable, pues le cortaba la voz y el pensamiento como un "oscuro pelotón". Tendía con angustia a volcarse en el instante, no para pedirle, como Goethe, "Detente, eres tan bello", sino, al contrario, para requerirle movimiento, pasaje a lo siguiente, en fruición fugitiva. Sus promesas, así, quedaban siempre incumplidas. Fuera de ese tiempo del hábito y de la inteligencia previsoras del que también renegaba, estaba ese otro tiempo a que aspiraba de existencia creadora, pero que se disolvía en un caos interminable. No podía detenerse en "trampas de entretenimiento", la reflexión era el gusano de la fruta, los "comentarios" desvirtuaban sus vivencias. Pero la experiencia fugaz, intrascendente, única a la que podía atenerse, el placer de lo presente, la satisfacción del deseo al paso, estaban condenadas a fracasar sin remisión. Y es que, como prevenía Baudelaire, lo actual es Satán.

La sorpresa incitante, la realidad misteriosa que acechaba detrás de las significaciones con que la costumbre y el sentido práctico adulteraban todo, exigían una renovación continua. Cada situación era un encuentro que se desgastaba pronto. El equilibrio

o acuerdo conseguido era siempre inestable y precario. Y es que las cosas ocurren como quieren, y sólo atinaba a amontonar momentos de "encanto" y de sorpresas felices, a esperar que el presente ofreciera por sí solo armonías y configuraciones reconfortantes, "misterios blancos", como gustaba decir. Suponía siempre vivir en lo provisorio; antes de cumplirse, todo es promesa, pero una vez cumplido, si llegaba a cumplirse, es vacío y retorno a la desesperación. Ese "sentido estético" que alegaba a fin de rehabilita su experiencia, no pasaba de ser una terapia de choque, o "happening", como estiló decirse hace algunos años, una especie de salvación en cuotas, que concedía demasiado alas "casualidades maravillosas" y prevenía demasiado poco la desolación del día siguiente. Es cierto, en esa actitud nada existe en sí, no hay "noúmeno" ni esas garantías que, como dice FH, aceptan aquellos que "tienen miedo y otras condiciones" para creer en un ser superior o en el sosiego de algo permanente. Si ser es ser percibido, sólo existe aquello que exista por nuestra presencia. Los objetos y los pensamientos no valen de por sí, no hay otra lógica que la "lógica viva" que pregonaba Vaz Ferreira; lo importante son "los actos de experiencia" y no los juicios con que pretendamos convertirlos en sarcófagos. Hay pues que aceptar las cosas como vienen, fenomenológicamente.

Al escribir, no se puede así aspirar a otra cosa que concebir "algo que se transforma en poesía si lo miran ciertos ojos", algo que está en él y que sabe más que él, esa esencia acuosa en la que hunde sus manos y trata de convertir en un "valor legítimo", esa realidad fluyente que extrae su sentido del agua primordial. Lo sólido es la materia del socio pensante y mundanal; la materia de FH, en cambio, es aquélla que se desliza y se amolda a todo lo que toca, por su virtud maleable y acariciadora. Renuncia pues a todo intelectualismo; lo que necesita es tomar posesión íntimamente de la realidad inmediata, darse cuenta de lo que le pasa, y escribirlo con expresiones primordialmente descriptivas, dar, como decía Dilthey, "el todo antes que las partes", las "conexiones radicales" que pueden revelarse mejor con una imagen o alguna analogía sorprendente; en lugar de "sistemas", procurar visiones de las

cosas, y en lugar de explicar algo, describir su lugar en la dinámica viva de la conciencia, para lo cual la autognosis, o percepción de sí, será actitud indispensable, pues escribir es describir y describirse, ser en la intimidad tanto de lo que pasa como de lo que somos.

El modelo del niño y el de la música como experiencias unificadoras, determinarán así la necesidad de sensaciones puras, no comprometidas, cristalinas, con esa "calidad de recuerdo" que procuran los espejos. Y es que se ve mejor aquello que se recuerda. Esos modelos incitan a FH a intentar el acto inocente, la eternidad en el instante, atenuar los apasionamientos del deseo y la desmesura de todo proyecto definido. En esa empresa superior, y en la necesidad de establecer una continuidad que colme los vacíos del pensamiento y del deseo, la memoria, no como depósito de cosas muertas, sino como encuentro con la vitalidad permanente que sigue presintiendo en su yo, se convierte en un medio invaluable para rehacerse y recobrar confianza, no sólo para "recobrar el tiempo", dicho con expresión de Proust, sino para trascenderlo y vivir sin retroceder, "hacia adelante".

En rigor, no hay paraísos perdidos ni paraísos prometidos. No fue paraíso el de la infancia, de la cual suele recordarse sólo su estado de fascinación, olvidando lo que tuvo de precario, de dolor y frustración continua; los niños no lloran porque sí. Pero tampoco cabe delegar al futuro un éxtasis que no admite dilaciones. Sólo hay una existencia ahora que clama por afirmarse como tal. Volver atrás es aventura peligrosa, y Felisberto mostró con pericia las acechanzas que tanto la perturban. No se puede forzar el decurso del tiempo ni convertir sus estragos en algo limpio y positivo. El recuerdo integra ciertamente la única manera aceptable de vivir. La experiencia viva es demasiado fugitiva e inasible, un sueño del que despertamos al confrontarlo con el recuerdo, memorizando hechos, repitiéndolos o rechazándolos, descubriéndose el alma al encontrarse consigo misma, siempre la misma y siempre otra. El único conocimiento posible es el reconocimiento. La sensación pasada surge así solicitada por la acción presente, y de ese modo es que se funda el yo, pues ese yo no se reconoce ni en el presente desligado ni en el pasado como tal, sino en la relación viva que los

liga, en ese "ahora que me acuerdo", luminosa frase popular que supiera revalorizar Bergamín. Mediante ese recuerdo vitalizador, el deseo puede llegar a coincidir con nuestra creencia en el objeto, ya no en algún encuentro accidental, sino con la consistencia de un tiempo que se manifiesta tanto en lo que sucede como en lo que somos. Ocioso sería llamarlo eternidad, a la que por lo menos se parece tanto, pero no, como percibió simbólicamente Felisberto, la falsa eternidad de las Hortensias, creación separada de la vida a la cual el agua se le enfría, dolorosa y decepcionante como la memoria helada de los hechos y la creencia en un presente sostenido sólo en sí. A FH se le planteó vitalmente ese dilema, prefirió finalmente en "Las Hortensias" no escudriñar con el fracasado intento de "El caballo perdido", a pura introspección, sino ahora en trasposición metafórica, ya no como respuesta, sino conservando indemne su poder de sugestión.

¿No pudo Felisberto meterse en la vida?

Vimos ya los obstáculos que impedían la restructuración del yo, las disociaciones que sentía dentro y fuera de sí, la autonomía de funciones interiores y de aspectos exteriores convertidos en cosas tras las cuales no le era fácil redescubrir las armonías presentidas. Pudo ser y en gran parte fue causa de tal dispersión, la escrupulosa atención que concentró en sus propios estados, el repliegue vital que supuso, la necesidad no satisfecha de actos esperanzados, de alguna clase de movimiento prospectivo, atravesando lo actual en trabajos que en cierto modo lo trasciendan. Como decía Jules Lequier, "hacer, y haciendo, hacerse". No pudo ser la literatura sino una construcción colateral; FH no pudo llegar a reconocer que "meterse en la vida" no es sólo preámbulo del escribir. Sólo el acto social, cualquiera sea su escenario, puede generar un tiempo pleno, esa participación concreta en la modificación del mundo, fortificando la conciencia de las posibilidades propias. El querer vivir ahora y extremar una introspección del ahora y del ayer, origina un vivir detenido, en el que sólo avanza

una versión literaria que, aún siendo potencialmente liberadora, no proporciona a su autor una inserción activa en el mundo. El yo no se autodescubre mirándose, sino actuando; el mundo nace con los proyectos que lo incluyen material y espiritualmente; la conciencia adquiere ser cuando implica otro ser, creando un espacio propicio a la acción; de lo contrario, absorbe en sus obstáculos, termina por desintegrarse, y finalmente aniquilarse y segregar angustia.

La vida material de FH, fuerza es decirlo, padeció así, por vivir en función de la escritura, constante deterioro, y aquello que debemos a su literatura, bien quisiéramos haberlo podido restituir a su existencia no participante. La nobleza que supone lo que fue un verdadero sacrificio, pierde ejemplaridad por la indiferencia, incluso desdén, con el que descartó toda integración comenzada con el otro y con las cosas, y no sólo con su presentación. No es por cierto el artista a quien de este modo cuestionamos, sino al hombre que, dramáticamente, dejó que esa vida se le perdiera como oportunidad insustituible. Fue, por su obra, un hacedor de vida real; su sentido estético fue, como bien se dijera, una invaluable llave que nos proporcionó pródigamente. Cómo no sentir entonces como una herida dolorosa que no haya logrado desvanecer los hiatos y rupturas interiores, no sólo por la inclusión metafórica del arte, sino también por la virtud regeneradora de la acción. Pues aunque es de su arte de lo que principalmente hablamos, es, en su caso, del artista como viviente en este mundo, de su presencia, de lo que hemos creído necesario hablar también, por cuanto su arte (¿todo arte?) fue una proposición de vida, y no podemos entonces dejar de inquirir qué fue de esa vida en ese plano. Cómo nos sentimos abrumados, en efecto, ante esa distancia que dejó crecer entre una escritura creadora y alguna posible forma de vivir la realidad mediante ella descubierta. Fatalidad, la suya, que, ciertamente, agobió a tantos artistas, en especial a los Nerval, Rimbaud, Baudelaire, Van Gogh del siglo XIX, no sabremos nunca en qué grado redimible. Fatalidad que Felisberto mantuvo en suspenso por la virtud adventicia de un cultivado sentido del humor. Pero,

sea como fuere, entendiéndolo, reconociéndolo, cabe señalar valores que no fueron aceptados, que concebimos pudieron serlo, pero ante lo cual no puede decirse nunca la última palabra.

A punto estuvimos -debemos confesar- de borrar las líneas anteriores. ¿Quién es quién para juzgar a quién? ¿Es que la moral puede juzgar en una primer instancia tan expeditiva? ¿Es que acaso la influencia de Felisberto no alcanza para resarcirlo de toda debilidad que podamos atribuirle? En aquel día, ya tan lejano, en que almorzamos juntos (cuando yo le dijera que el vino no era malo, y él me replicó diciendo que era "una viña"...) llegué a sentirlo intensamente unido a mí así como a todo lo que nos rodeaba. Es sobre la base incommovible de ese recuerdo, de esa comunión, que he escrito ahora sobre él. Me parece horrible que esté muerto, pero me parece hermosísimo que se me aparezca vivo con tanta intensidad y transparencia. Vivió -no lo olvidemos- para su arte; tal fue su inclinación fundamental. Y de ese arte, incluso en el plano de la conducta diaria, pueden extraerse enseñanzas imperecederas. Porque el arte no fue solamente, como lo era para tantos a principios de siglo, una función meramente adjetiva, al servicio de una cosmovisión unitaria y estable. El arte, en Felisberto, dejó de ser un arte culinario, el regusto pasivo de un mundo consagrado por el uso y el olvido. Supo, en efecto, poner ese mundo entre paréntesis, mostrando la inanidad y ridiculez del mundo de la percepción corriente, sus entornos totalizados, petrificados, canonizados y publicitados al ras de un sentido común domesticado. Afín en este sentido al dadaísmo y al surrealismo, desvirtuó un mundo de imágenes rígidamente ordenadas poniéndoles bigotes a todas las Giocondas; soslayó toda solución objetiva de ese mundo que vemos y no vemos, y lo encaró con la disposición íntima y desligada de una conciencia libre, anti o pre-predicativa, como la definiera Ricoeur. Las cosas empezaron a aparecer ante él con autonomía; y empezaron así a aflorar sus modos más auténticos de relacionarse con nosotros y entre sí. Los actos creadores, incluso, se convirtieron en FH en objeto de contemplación. Dejó de ser "público" pasivo, intensificando su capacidad

vivencial, desbaratando la seguridad de los hábitos engeguecedores. Fomentó de ese modo nuestra capacidad crítica, y lo hizo con discreción y con humor; nos hizo interrogar, entre sonrisa y sonrisa, sobre el "por qué" de nuestros desconciertos. Nos enseñó que "el vino es una viña". Propició la renovación de nuestra sensibilidad, resarciendo nuestro psiquismo propio como realidad primera. De ese modo, los moldes de conducta socialmente normalizados recobraron su fecundidad perdida. Intensificó para ello toda clase de estímulos, destruidos por la ironía de mecanismos que los encorsetaban. Nos incitó a liberarnos, mostrándonos las ventajas incomparables del juego, de la creación lúdica y, por su intermedio, de un contacto más flexible con los individuos y las cosas, y de una contemplación más abierta de los procesos vitales. El arte fue en él una perturbación provocativa que desvirtuó las soluciones unidimensionales. Descubrimos, gracias a su humorismo destructor, que la vida es más de lo que una seriedad cejijunta suele erigir en norma inapelable. Todo eso le debemos, y hasta más.

¿Cabe hablar entonces de fracaso existencial? Su inadaptación a un consumismo que afecta todos los valores, ¿no fue acaso fidelidad a un sentimiento de la vida digno de la más reconocida consideración? Era en su escritura, por lo demás, que se encontraba plenamente consigo mismo; y es en su escritura, ciertamente, que lo sentimos vivo ante nosotros. Así, una de sus páginas, leída por Ibáñez al despedir su cuerpo el día de su muerte, nos lo hace sentir con impresionante integridad. He aquí lo que Felisberto había escrito, tiempo antes, en "Cosas que me gustaría que me pasaran", y que parecía decirnos aún entonces:

"Estaría sentado en el césped de un pequeño bosque. Pensaría en otras cosas que no tendrían nada que ver con el bosque.

Pero de pronto estaría distraído y miraría de arriba a abajo los grandes árboles.

Después, los troncos de los grandes árboles me inte-

rumpirían la visión de las personas que cruzaban a alguna distancia.

Una de ellas caminaria levantando un poco de polvo y yo me daría cuenta de que por allí cruzaba un camino polvoriento.

Pero antes de terminar de suponerme el camino, cruzaría una mujer joven.

Sería linda, pero yo no sabría adonde iba, y por qué casi corría.

No se me ocurriría seguirla, ni pensaría que yo tenía tan agradable pereza; a lo mejor, algún otro día volvería a ver a aquella mujer.

Me levantaría del césped y después estaría en otro lado. Pero aquella mujer y las demás cosas del pequeño bosque descansarían en mi olvido hasta quién sabe cuándo.

Sería de noche."

Perdóneseme que me haya detenido en lo que fue y en lo que no fue su vida. Detención -quiero aclarar- que creí indispensable, dado que en su país, que es también el mío, fue por el modo con que se juzgó su vida que muchos impugnaron la validez de su obra.

Pero digámoslo finalmente sin ambages: fue, por encima de todo, un escritor. Y fue, en ese sentido, lo que siempre estuvo destinado a ser. Y así es que nos dejó esa escritura de apacible magia, esa morosa creación de un universo que corrige al nuestro en tantas cosas, al neutralizar luces y sombras, al sumergirlo todo en un ritmo que nada perturba, al ir tocando cada cosa y cada ser como si estuviera levantando máscaras delicadamente. ¿Sabemos acaso si no fue en esta aventura ante las páginas en blanco en donde pudo volcar lo que tenía de mejor? ¿No fue acaso escribiendo que vivió lo que no podía ser viviendo? Y el arte, después de todo, ¿no es acaso vida en su mejor sentido?

EPILOGO

VIDA Y OBRA DE FELISBERTO HERNANDEZ

La vida y la obra de Felisberto Hernández muy íntimamente correlacionadas, integran una evolución, que interesa resumir, distinguiendo cuatro etapas claramente diferenciadas.

1- Nacido en 1902, fue hasta 1925, primero en agraz, y después intensamente, un músico, vocación nacida y asumida desde que oyera a los seis años al pianista ciego de Las Piedras Bernardo de los Campos (muy poco mencionado, pero al cual Felisberto me lo comunicara), así como las endémicas ejecuciones de su padre con su mandolina. Se educó primero con Celina Moulié, del Cerro pasó a vivir cerca del Prado, y a los diez años de edad tocaba en público, aleccionado por el profesor Dentone. Ingresó en la escuela Artigas a los catorce años, y culminó su carrera musical con un examen en La Lira. Viaja a Chile con los excéntricos "Vanguardias de la Patria", recibiendo años después la importante enseñanza del organista francés ciego Clemente Colling. Dirige entonces un Conservatorio Musical, y establece relación con Carlos Vaz Ferreira y con Alfredo y Esther de Cáceres, quienes, con aquel Venus con barba González Olasa en Maldonado, constituyeron influyentes y estimulantes compañías. En esos años tocó el piano en los "biógrafos", e hizo giras por el interior integrando una orquestita popular, dando su primer concierto en público en el teatro de Mercedes. Desde entonces ejecutó con frecuencia algunas obras de su producción. De esas experiencias musicales proviene su tendencia creativa de correlacionar intuiciones con aspectos y comportamientos mundanos en apariencia independientes.

2- (1925-1940) - Esa dúplice experiencia musical y vital prede-terminó su necesidad de escribir. Casado con María Isabel Guerra, da aún conciertos en Montevideo, donde recibe un alentador homenaje de descoltantes personalidades. Y publica en cinco años cuatro modestísimos folletos editados en tipografías de caja:

Fulano de tal (1925). Obrita concebida en Montevideo para llevar en un bolsillo del chaleco, según gustaba reconocer. Contiene varias prosas muy breves, pero ya inequívocamente representativa de sus inclinaciones.

El libro sin tapas (1929). Escrito en Rocha, reuniendo varios escazcos periodísticos, en la primer hoja en blanco se lee, abajo, "Felisberto Hernández a Carlos Vaz Ferreira". Y en un ejemplar que me obsequiara su dueño, el pintor y profesor mercedario Ferreira Goró, gran amigo de Felisberto, arriba de esa misma página, con letra manuscrita en tinta por Felisberto, se lee una sorprendente dedicatoria:

"Para Arnaldo Ferreira Goró, tan hijo de puta como Fayol y como yo". Y su firma. Fayol era otro amigo de ambos, compañeros los tres en esos años en vacaciones vividas en La Floresta. Esta dedicatoria es más que una broma; tiene punta y cala hondo, pues señala, tras lo que aparenta ser un equívoco humor, la socavada falsificación en la que todos, aún compartiendo una próspera amistad, yacemos indefectiblemente. ¿Y qué es esencialmente la obra de Felisberto sino un intento semiconsciente de evidenciar y de reparar estéticamente esa general propensión de falsificar nuestra naturaleza primordial? Y para ello, debió apelar incansablemente a lo que sabe y a "lo otro", como prudentemente denominara esa fuente generalmente indecible de nuestra realidad esencial.

En Mercedes, donde años después se radicó algunos meses dando clases de música, publicó un tercer folleto:

La casa de Ana (1930). Lo editó la modesta tipografía de Morales, no siendo retirada esa edición por no poder pagarla Felisberto. Realizó después giras por el interior con Yamandú Rodríguez como recitador. Se separó entonces de su esposa, y publicó su cuarto folleto:

La concubina (1931), editada en Florida. Visitó en ese año Brasil y Argentina, donde ejecutó obras de Stravinski. En 1934 compartí con él, radicados ambos en Mercedes, muchos ratos y comidas en el "Paris Hotel", antes de "Doña Cipriana". No se me ocurrió entonces leer cosas suyas ni por el forro. Sumergido con mis veinte años en la lectura de Dostoieski, ¿cómo hubiera podido concebir que aquel humorista dicharachero pudiera ser un "escritor"?

En 1935 resolvió divorciarse de su esposa (separados ya hacía años), y en 1937 se casa con Amalia Nieto. En ese año recibe un homenaje en el SODRE, hablando A. Zum Felde, Torres García y Esther de Cáceres. En 1938 nace su hija Ana María, y en 1940 instala en Montevideo una fugaz librería, "El Burrito Blanco".

3- (1940-1946) En 1940 residió durante casi un año en la casa de su hermano Ismael en Treinta y Tres, donde escribió su primera obra de apreciable volumen:

Por los tiempos de Clemente Colling (1942), editado por González Panizza en Montevideo; concurre asiduamente a los cursos de Psicología de Radecki, y se separa de Amalia Nieto. Publica entonces su segundo libro, destacable característica de este período:

El caballo perdido (1943), edición de G. Panizza. En este año resulta premiado por el Ministerio de Instr. Pública. Inicia entonces relación amorosa con la escritora Paulina Medeiros, la que durará cinco años. Invitado desde Mercedes, es homenajeado en un acto público en el que diserta sobre su obra el profesor Humberto Peduzzi Escuder, leyendo después Felisberto algunos de sus cuentos. Peduzzi, premiado por el Ministerio por su trabajo "Poesía y Profecía", sobre Dante, utilizó en este acto un lenguaje muy conceptual, al que Felisberto se refirió varios años después al encontrarlo en una mesa del Sorocabana de Montevideo, diciéndome al recordarlo:

"¿Qué presentación notable me hizo! Nadie entendió nada". (Aconsejo leer el artículo "Heroísmo y filosofía en el Quijote", en el Nº 18 de la Revista "Ensayos" del Ateneo, de 1938, versión de

gran valor sobre el idealismo del Quijote y el de Sancho. Pero Felisberto no andaba por tales andariveles).

Algunas pocas revistas, entre ellas la argentina "SUR" y la uruguaya "ASIR", publicaron relatos suyos. Produjo entonces Felisberto una de sus narraciones más notables; "El Balcón". Por ese entonces recibió cartas muy elogiosas; y críticos conceptuados, como Mallea y Gómez de la Serna y Puccini, le dedicaron notas elogiosas.

4- Desde 1946, reconocido ya por varios críticos prestigiosos, sus merecimientos y su producción se volvieron más notorios. Invitado por Supervielle, se traslada a París, presentándolo el gran poeta franco-uruguayo en el Pen Club, y declarando a continuación Felisberto que se sentía como un conejo a quien se le exhibe colgándolo de las orejas. En 1949 contrae enlace en Montevideo con María Luisa Las Heras. En ese año publica en la revista "Escritura", con ecos muy favorables:

Las Hortensias (1949). Al año siguiente se separa de su tercera esposa. Y desde ese año publica tres cuentos muy celebrados:

Mur (1951)

El cocodrilo (1951)

Lucrecia (1952)

En 1954 contrae enlace con Reina Reyes, y en 1955 escribe una muy sugestiva autocrítica, *Explicación falsa de mis cuentos*. Ante una solicitud de varias personalidades, el Gobierno le concede entonces un modesto empleo. En 1958 se separa de Reina Reyes, y en 1960 inicia un noviazgo con María Dolores Roselló. Aparece después otra obra importante:

La casa inundada (1960). Es su último libro. De "El cocodrilo" en 1962 circularon 75 ejemplares de una edición privada, con su firma en cada ejemplar. Son cada vez más numerosas las críticas favorables; entre los uruguayos, las de Giraldi de Rei Cas, José P. Díaz, Eduardo Galeano, Teresa Porzekansky, Arturo S. Visca, Angel Rama, Benedetti, Gley Eyherabide, Ida Vitale, Amalia Nieto, Reina Reyes, Lentini, C. Martínez Moreno, Ruben Cotelo, etc.; y extranjeros como Italo Calvino, Cortázar, Marise Reynaud, Anderson Imbert, Latham, Mercier, etc.

En 1963 es internado en el Hospital de Clínicas, y en diciembre se publica la segunda edición de "El Caballo Perdido".

5- (1964). El 15 de enero fallece en Montevideo, siendo despedido por Roberto Ibáñez en el Cementerio. Fue después de su fallecimiento que se publicaron importantes críticas reconociendo sus entonces reconocidos méritos y significación.

Las OBRAS COMPLETAS de Felisberto Hernández pueden consultarse hoy en dos colecciones:

1- La serie de 6 volúmenes editados por ARCA según el siguiente detalle: *Primeras invenciones* (vol. 1) Mont. 1969; *El caballo perdido* (vol. 2) Mont. 1970; *Nadie encendía las lámparas* (vol. 3) Mont. 1967; *Tierras de la memoria* (vol. 4) Mont. 1967; *Las Hortensias* (vol. 5) Mont. 1967; *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones* (vol. 6) Mont. 1974.

2- La reunión en tres tomos aparecida en 1983 bajo el sello Editorial ARCA/CALICANTO con los títulos *Obras completas I, II y III*.

INDICE

I	Los primeros años. Su época	5
II	Sus primeras obras	17
III	"La cara de Ana" y "La envenenada"	30
IV	"Por los tiempos de Clemente Colling"	41
V	"El caballo perdido"	50
VI	"Tierras de la memoria"	60
VII	"Las Hortensias"	70
VIII	"Nadie encendría las lámparas y otros cuentos"	82
IX	"El cocodrilo"	89
X	Rasgos estilísticos	94
XI	"El acomodador" y "El balcón"	112
XII	El sentido de la imagen	121
XIII	Del miedo al humor y a la alegría de reinventar la vida	134
XIV	Un loco más bien movido	146
XV	Sobre su visión del mundo	161
XVI	El modelo del agua: "La casa inundada"	176
XVII	Arte y presencia de Felisberto	194
Epílogo:		
	Vida y obra de Felisberto Hernández	207

Esta edición de "Felisberto Hernández - Una biografía literaria" se terminó de imprimir en Arca Editorial S. R. L., Andes 1118, Montevideo en el mes de mayo de 1991

Depósito Legal No. 251.141/91

Comisión del Papel - Edición amparada al Art. 79 de la Ley 13.349.

En 1934 el veinteañero Washington Lockhart, recién radicado en Mercedes, conoce a Felisberto Hernández. Pianista de gira, "tipo macanudo", Lockhart no sospecha en él un escritor, ni puede pensar que a partir de allí su interés y luego pasión por Felisberto se harían crecientes.

Una lectura atentísima y cordial —inteligencia y corazón indispensables para el total acceso a un texto literario— más un interés por saber quién fue realmente ese personaje por momentos enigmático, contradictorio, mal comprendido, invitan a Lockhart a construir esta ambiciosa biografía literaria.

La obra y el testimonio, la formación y la poética, el humor y la vida de Felisberto Hernández encuentran en el estudio de W. Lockhart la combinación exacta para nutrir la mejor bibliografía sobre el magistral narrador.

WASHINGTON LOCKHART (1914) historiador y ensayista es autor de numerosos trabajos: *El mundo no es absurdo*, premio del Ministerio de Instrucción Pública, 1961; *Máximo Pérez, caudillo de Soriano*, 1962; *La vida cotidiana en la colonia*, 1967; *Venancio Flores, un caudillo trágico*, 1976; *Rodó y su prédica*, 1982, entre otros. Fue director de la revista *Asir* entre 1949 y 1957 y colaborador de *Marcha*. Conserva inédito "Ma. Eugenia Vaz Ferreira" en colaboración con Juan F. Costa, premiado por la Academia Nacional de Letras en 1975.

arca