



Felisberto y Paulina; sentados en el centro, durante un homenaje que se le hizo al escritor.

Felisberto Hernández* Ubicación y análisis de su obra

Paulina Medeiros**



431

En su creación, Felisberto arrasa desde sus comienzos con toda prescripción de la literatura precedente —realismo, nativismo, impromptu social—. Sus relatos se producen en zonas inaccesibles. Rebasó el sistema

* Este estudio de la escritora Paulina Medeiros me fue entregado hace ya varias décadas, a principios de los años 80. Al revisitar mi biblioteca felisbertiana durante la preparación de esta Revista, pude reencontrarlo entre las páginas de su *Felisberto Hernández y yo*. Habíamos coincidido en 1983 en un homenaje a Felisberto que no olvidó porque fue una de las primeras veces que hablé en público y porque ese día conocí a dos «viudas» de Felisberto ya que también estuvo Reina Reyes. Aquellas dos mujeres avasallantes fueron cómplices ese día en dar un retrato lleno de lúcida admiración por el escritor y otro también lúcido pero implacable de su persona. Este texto, que presumo inédito, me lo dio después, en una visita a su apartamento que ella propició a raíz del primer encuentro. Lejos del jugado testimonio que dio en «Entrada al laberinto» que prologa su correspondencia con el escritor, es un estudio inteligente y original sobre su literatura; y un doble rescate ya que, lamentablemente el archivo de Paulina parece haberse perdido irremediablemente. (AILB).

El original que reproducimos consta de 9 folios numerados del 1 al 9. Papel liso de 328 mm x 220 mm. Texto mecanografiado con correcciones manuscritas ológrafas en tinta azul. El texto ocupa una carilla de cada folio.

** Paulina Medeiros (Tacuarembó, 1905-Montevideo, 1992) fue narradora, poeta y dramaturga uruguaya de la generación del 30. Publicó su primer título de poemas en prosa en 1929; entre sus libros figuran las novelas *Río de lanzas* (1946), *Un jardín para la muerte* (1951), *Otros iracundos* (1962), *El faetón de los Almeida* (1966), *Resplandor sobre el abismo* (1983). Fue además una activista social; su oposición a la dictadura de Gabriel Terra en 1936 la llevó al exilio en Buenos Aires, donde se integró a círculos de escritores; fue amiga de Mastronardi, de Gombrowicz. Conoció a Felisberto en 1943 y sostuvieron una relación amorosa de la que quedó testimonio en la correspondencia reunida en *Felisberto Hernández y yo* (1974).

de Quiroga, cuento lineal, desnudo y aceleradamente dramático, a veces truculento. Emprendió distintos caminos que Morosoli, Dosetti, Magallanes. Al decir rebasó no propongo anticipados juicios de valor que pudieran sonar sorpresivamente al lector. Simplemente constato que Felisberto dejó atrás preocupaciones del medio social cuando ya Latinoamérica comenzaba a sacudirse frente a hechos nuevos, que conmovían pueblos y conciencias en un medio subdesarrollado. Las letras debieron reflejar asimismo tales preocupaciones.

¿Cómo surge este creador originalmente diferenciado?... Tenía que ser vaz ferreiriano hasta el límite de la madeja, tironeando ya hacia lo metafísico. Nace profesando la teoría de la «libertad» en el arte —pese a lo que este creador sufre por no poder sentirse absolutamente libre. De aquí sus desdichas y cambios sentimentales y de profesión, sus diversos hobbies y reiterado escape creador, que lo empujó decisivamente al terreno literario luego de la música. Pese a sufrir por sentirse oprimido y anulado económicamente, se sirvió del concepto literario de «su» libertad muy certeramente. Así se esparcieron en su lenguaje y cuentos sus propias fobias y obsesiones sexuales y filosóficas sin que él se lo propusiera previamente. Transmite una creación eminentemente poética, que no descarta lo familiar, al dismantelar el tradicional cuento y su lenguaje realista. Amparado en su clarividente condición metafísica, saltó por encima del foso realista, salvándose de toda caída gracias a genuinas dotes originales y a una extraña inspiración, que aparece aberrante por momentos al desprevenido lector.

A continuación de la biografía de Colling, donde todavía surgen reflejos inmediatos ante la cotidianidad, vuela metafísicamente en las abstracciones de *El caballo perdido*.

Ellas no le abandonarán en la obra siguiente, *Tierras de la memoria*, que iniciara en Montevideo con el título de «Buenos Días», y que termina mucho después, y corrige a su regreso de Europa, editada por el profesor José Pedro Díaz. Rompe allí toda relación de recuerdos, ruptura que ya había exagerado al máximo en la revolucionaria interpolación de *Las Hortensias*. Aunque el sujeto Horacio funciona en tercera persona, la obra es extraordinariamente móvil en sus saltos y relaciones, más complicada que sus cuentos. Se la siente «ingeniosamente» exasperada a ratos, en sendas repeticiones y cambios de uno a otro sujeto.

Por medio de Horacio, Felisberto flota y transcurre en el tiempo; éste despierta de vez en cuando por más que el autor debe señalar «plazos» y «días». El tiempo debe esperar que el autor lo convoque, pero desafiándolo, a un paso de la locura, que se precipita al final contra el personaje, obligándolo a embestir hacia la sala de máquinas.

En Felisberto, poeta que escribe en prosa y filósofo idealista, parece reinar lo imprevisto. Sostenía el escritor que los motivos aparecían

y nacían solos en su interior. Es así que cosas y recuerdos, obsesiones, digresiones y rasgos de humor se alternan sorpresivamente en su prosa así como una desarticulación del yo que estudiara José Pedro Díaz en «Las dos Historias».

Sus cuentos aparecen con intercalaciones perezosas, que extrae de diversos relatos, saltando y oponiendo parrafadas íntegras que funcionaron antes unidas a otros conjuntos y que le vimos en borradores pretéritos. Ahora volvían a conjugarse de acuerdo a variantes antojadizas hacia donde el escritor las llevaba asignándoles un papel más eficaz que el inicial. Estas modificaciones y su tortura para captar y plasmar su obra le obcecaban [sic] hasta desequilibrarlo en etapas de creación. En *Tierras de la memoria*, que entrega con tantas postergaciones al editor se observa en muchos puntos cómo se alinean las evocaciones, sin precisión cronológica, sin deliberación prescrita de antemano.¹

Hallándose Supervielle en Europa, y Felisberto en Montevideo, tarda un año para enviar a aquél «La casa inundada». Este arduo trabajo se explica por la tortura del autor al plasmar sus originales y para corregirlos.

Por lo tanto: ¿Cómo imitar a un autor de tan embrollados vericuetos y tan escabroso periplo?... Es muy difícil que el autor pueda tener imitadores. Apenas algunos buenos cuentistas como Garini² recuerdan chispazos y humoradas de Felisberto.

Pero la libertad de creación no se puede asimilar a la presunta libertad, a la desatada libertad perseguida por Hernández. En la vida real, y filosóficamente.

Cierto que por su mente pasan, pasean sueltamente imágenes y digresiones y pinceladas de humor que también manifestaba en el habla. Y aunque corrigiera y alterara hasta el paroxismo sus borradores, muchas veces se le había grabado una historia en la mente antes de escribirla, a fuerza de repasarla innúmeras oportunidades. Sin embargo, en la progresión de un cuento, no gestaba lo que vendría después o su desenlace.

Así es que en su obra cobran vida sus propias vicisitudes y experiencias tal como repercuten en su oído musical todo ruido o el más leve sonido que es capaz de desequilibrarlo y frustrar un momento creador. Era menester entonces que se recluyera, huyendo de su pensión al aislado comedor de mi casa, donde se encerraba a pergeñar páginas en agudo aislamiento.

1. Las unidades aristotélicas de acción y tiempo no son respetadas por él. En la de espacio, cuando se encarña con el lugar puede condescender negligentemente en continuar la escena él, sin gran movimiento, entrecruzando sujetos, que repite insistentemente. El autor nos ha hablado, por otra parte, de su viscosidad extrema. En la creación se transparenta.

2. L. S. Garini seudónimo literario de Héctor Urdangarín (1903-1983), cuentista uruguayo nacido en Mercedes. Sus cuentos recién se publicaron a partir de 1963.

Y sin que él lo busque, cuando nos habla de ese viejo de «El balcón», se refiere a su labio inferior dado vuelta y lo asimila a la gruesa baranda de un palco.

Los conciertos, la música de su anterior devoción reina por doquiera. Al citar un galpón, un lugar donde se irá a comer prosaicamente, el autor se refiere a silenciosos ejecutantes que tocan los cubiertos, como si el galpón resultara al fin una tenue caja de música y los actores pulsasen instrumentos en sustitución de cubiertos.

En cambio, la fábrica de *Las Hortensias* es la locura o el suicidio. Los ruidos que tanto aborrecía escribiendo en el silencio de mi casa o en las noches de su atroz pensión, que le impedía un reposo obsoleto [sic]. Por eso Horacio, defraudado y herido al final de *Las Hortensias*, va hacia los ruidos y la fábrica, como quien busca suicidarse. También las fábricas, los operarios marcan para Felisberto sus límites de creación.

Jamás los tomará como protagonistas de sus invenciones. Él necesita el interior de seres complicados, más refinados. Por eso prefiere las gentes de la clase media. Intelectuales o músicos venidos a menos. Seres que explotan su música como la extraña, ambigua señora Margarita de «La casa inundada». Elige también muchachas locas o enfermas, viejos desalentados de cuya frustración saca partido.

El asunto es que los seres elegidos no son indispensables para el aparato social, ni siquiera entran en el antagonismo de la lucha de clases. Son desechos.

Fue su temporada de rechazo hacia la música (en sus postrimerías ha de acercarse a ella). A estos seres fracasados o equivocados, el autor supo erigirlos fantasmagóricamente. Lllaman a nuestra compasión, atraen la angustia del espectador, pero este no avanza nunca hasta el umbral del horror.

La ansiedad que nos hace sentir lo desconocido, es más sádica, sin salida. Se advierte también el extenso uso que Felisberto hace del Pretérito, y aún más particularmente del Pasado Indefinido y del Pretérito Contemporáneo. Porque el «Era» de los cuentos, el Había, ese Pretérito Imperfecto que abre muchas narraciones —bastantes en primera persona— nos sacude mientras esperamos la otra acción concomitante. Aquí se conquista la simpatía y curiosidad del lector. Pero también la acción puede bajar su cortinado abruptamente sin su concomitante, salpicándonos de temor. O asomando apenas un rasgo de la última. O formulando una mueca de humor macabro.

En artículos aparecidos en *Marcha*, en 1939, Juan Carlos Onetti, nuestro celebrado autor, se queja al señalar genéricamente que el escritor uruguayo ha abusado grandemente de la realidad circundante, y que es hora de que regrese de una vez a sí mismo. Sin embargo, ya Felisberto lo venía efectuando en sus primeras obras. Muy pocos reconocían entonces los vericuetos de su imaginación, apenas, escasos amigos. La crítica también le fue

adversa mucho tiempo. Nada menos que Rodríguez Monegal le hizo crítica desmereciéndolo, como a Morosoli. Apenas escasos amigos le reconocíamos y a esos pocos aprovechaba para leer las interminables correcciones de sus borradores.

Involuntariamente y dolorido, exhibía sus propias fobias de otro de sus personajes, pero estos por complicados que fueren, jamás resultan adventicios o superficiales. Suben desgarrados desde el corazón del creador hasta sus ojos y su boca.

La curiosidad sexual, cuando en la sala de Celina, levanta las polleras a las sillas, se ahonda mucho más en *Las Hortensias* y la diversifica así hasta el cansancio. Ya le inspiran diversa atracción las muñecas. O repentina repulsa. Regresa a menudo a María, la esposa; pero no devela jamás cual será la decisión más próxima. Marcha caprichosa y abruptamente. Nos deja perplejos frente a sus actos e indecisiones. De aquí también que el taumaturgo exaspere nuestra angustia luego de acuciar nuestra curiosidad entre metáforas y visiones. Tarde comprobamos que ha estado jugueteando con nosotros y nos gana trasponiendo la cruda realidad, para encerrarnos desconcertados en un reino cruel y subyugante a la vez, de donde emana una misteriosa poesía que no nombra, y que prefiere generalmente soslayar. Si la aproxima a nosotros es para dejarnos con un palmo de narices.

La poesía de lo que no es o de lo que deviene sin que podamos aquilatarlo por completo, eso es lo que prefiere. Es característico en él buscar apoyo en el pasado, poetizar los objetos y los recuerdos. Ama las reminiscencias ya borrosas. Pero también, al afirmarse en objetos musicales, los borra a menudo. Y también opera la paralela transformación con los objetos domésticos. Si el pintor afirma un color en el cuadro para presentarlo, Felisberto para presentar su cuadro, lo esfuma.

Natural que jamás describirá utensilios; no los sentirá dentro del uso vulgar y utilitario para el que fueron creados. De pronto les confiere autoría de persona y misterio como al aludir a aquellas persianas que se cierran o le dan la «cara» al balcón.

Cuando describe a un personaje, jamás será minucioso retratista; lo sugiere y muestra por eliminación y no por presencia y acumulando rasgos característicos, harto reveladores para su tipo ideal de creación.

Y de pronto el poeta nos arrastra al misterio nada menos que con una doméstica «budinera», donde coloca una vela como símbolo místico o fálico. Recuerdo que le dijimos que nos parecía antipática la palabra budinera. Él no nos hizo caso esta vez el menor caso. Jugaba a ratos empleando en el relato poético vocablos demasiado domésticos o familiares, para bajar toscamente sus mitos a la tierra.

Ocurre parecido en el cuento sobre las longevas, cuando pone en el velo de una de ellas, el exacto agujero donde hacer pasar la bombilla del mate.

Esta mezcla de lo cotidiano, rompiéndolo y macerándolo en otro clima nebuloso y poético, es resorte peculiar y explosivo de Felisberto, como también su ácido humor, que irrumpe como si sintiera pudor a seguir enseñando algún gran sentimiento ante ojos extraños. Es cruel entonces con sus propios personajes, cuando se desvían y no obedecen su obsesión creadora.

La crítica también le reprochó su lenguaje a veces groseramente familiar hasta la incorrección. También la defectuosa sintaxis, cosa que asimismo ocurrió con Quiroga. También se le motejó de incorrecto por el uso o abuso de cierto vocabulario familiar. «El muchacho disparó» —escribió una vez, utilizando el verbo en el sentido de correr. (Él buscaba siempre la sombra natural de los vocablos). Sin embargo, ya se ha comenzado a usar el término vilipendiado, en la misma acepción que lo utilizó Felisberto.

El cine, el piano, similar a un féretro, la jarra de agua que entrevista en la penumbra de su dormitorio, y sobre la mesita de luz, es ya OTRA. La describe así misteriosamente cuando no la usa ni la necesita ya para beber. Caprichoso Felisberto!... Los erectos sillones, el armario, el vestido que dejó colgado en la percha su primera mujer, reciben así el aporte sublimado de su visión idealista, pérfida y misteriosa.

Así termina dotando de mágicos atributos a sus muñecas, cediéndoles propiedades de índole sexual y colocándoles nombres de personas que él ha conocido. Así pone el nombre de Herminia a una de sus muñecas, a aquella que veía con un traje del Renacimiento. Herminia era el nombre de mi madre; jamás supuso que debían entronizarla entre muñecas.

En «El Cocodrilo», la reiteración de la cual abusa en *Las Hortensias*, lo conduce a diversas crisis de dolor o llanto, muy bien combinadas dentro de lo real, sorpresivas todas, pero nos da el mazazo final al terminar la escena y evocar nuevamente a la madre. Este arrepentimiento suena extrañamente a burla, y es más que cínico, casi siniestro. Frente al recuerdo materno, el protagonista se disminuye, pero también arrastra su ser querido al ridículo, entreverando su imagen con la del simbólico cocodrilo. Es cuando coloca para el último llanto, las manos contra la cara. Entonces parece operarse en el autor definitiva y trágicamente traidora, la imagen del cocodrilo, que lo había rondado tantas veces a lo largo del relato, sin que interpretáramos todo su alcance ni lo vislumbráramos.

No existe otra alusión directa. Pero ¿no puede ser un hombre aplastado por su careta de lágrimas, un ser que zozobra bajo cualquiera de las estructuras que hoy nos apretujan y sistematizan en cualquier instancia u orden del planeta? Oficio, oficina, máquina, toda suerte de yugo o tarea rutinaria, contra el hombre que sucumbe y se queja al punto de no osar llorar más porque la careta manda más que su propio organismo, al que asfixia.

En la parte postrera, la metáfora resulta un esplendoroso final de cuento. Porque se ensambla naturalmente con el conjunto. Y no solo concluye, remacha el más amplio sentido total.

Es una metáfora «integradora», mucho más apreciable que la «budinera» de la «La casa inundada», que de veras se desliza y aleja sobre las aguas, parece sumergir y ablandarse.

Todos los entes de Felisberto, lloran o rememoran por él. Los músicos mal hablados e ignorantes, las gentes de sus giras por el interior, la tía Petrona, ruda y espantable. La maestra de piano.

Todos ellos afloran transformados desde su propia experiencia vital aunque el escritor los trasmute en cantidad y calidad volviéndolos irreconocibles.

Por más que se sostenga acertadamente que el escritor solo en el instante creador es tortuosamente feliz, libre de la enajenación que supone nuestro existir y dependencia sociales, no llega ni así a la perfecta independencia. Porque la creación no es un acto de limpieza total, de absoluto despojo. El escritor se mancha con su propia tinta y materiales: la creación no es obsoleta. El que se sienta a escribir siempre es un ser con su peripecia y lo que escribe nunca queda desatado de sus anteriores experiencias ni las de sus progenitores.

El motivo suele permanecer escondido, puede caminar hacia atrás y caminar mucho fuera de la perspectiva reformadora y pretenciosamente revolucionaria, pero permanece siempre como causal subyacente y latente, en apariencia divorciada del todo, pero unida en sus substructum a él.

De todos modos, su creencia de la libertad en el arte fue un arma poderosa en manos de Hernández. En su solipsismo, nunca se vio integrado el proceso de un mundo en transformación. Aunque éste royera dentro de su mismo interior, se creía liberado de toda coerción en arte. En Europa el autor tropezó con muchos retardos e inconvenientes para la publicación y avalúo de sus obras. Tampoco alcanzó nunca a desligarse de los padecimientos e incomprensión que sufrió en sus conciertos por el interior.

Verdad que en su música lo acompañó la admiración de los mejores, pero sin lograr rescatar los efectos del choque con amplios sectores de pueblo que vegetaban aún en el aislamiento y la incultura.

En sus últimos años descuida bastante la escritura y vuelve a familiarizarse caprichosamente con el piano. Saturaciones y fracasos reiterados reiteran su andar y sus amores, a los que nunca permite echar raíces definitivas. Estas desilusiones sentimentales, que no solo hirieron a otros seres sino a él mismo, que no podía ser culpable de su permeabilidad y consiguiente saturación ¿no lo condujeron en *Las Hortensias* a la imposible obsesión sexual frente a las muñecas y al tramposo, abstracto amor por

María, la esposa, de la cual solo parece disponer como ente doméstico?... Eso le lleva a desvalorizarla y repudiarla mentalmente.

Crecemos y transcurrimos constreñidos por códigos de valor variable, sean legales o no. Nadie puede resultar totalmente libre; nadie ha de existir solo en medio del desierto que no puede caracterizar la barahúnda mundial.

La libertad individual —y cada vez menos en la actual sociedad de consumo, complicada y permanentemente cruzada por factores capitalistas sucedáneos—, no reviste una magnitud inconmensurable.

Aún más que en el dominio legal, se percibe esto mejor que la perspectiva creadora del ser y sus automatismos, marcando a aquella y a veces favoreciéndola, como en las definitivas obras de Hernández.



Paulina Medeiros



"Forma sonriente de la idiocia", escribió Felisberto con su forma humorística de verse y ver.

Felicitato
