

sía debe servir para «cambiar la vida». En estos escritos Herrera y Reissig suelta todo su desparpajo, pronunciándose en favor de nuevas prácticas amorosas que muy cerca estaban del *amour fou* que Benjamin Peret promocionaría con surrealista pasión veinte años después en un París mucho menos conservador que aquella prejuiciosa ciudad de Montevideo. Parece difícil creer que a principios de siglo, en una sociedad tan puritana como la uruguaya, Herrera y Reissig pudiera escribir cosas como ésta, que forma parte de un ensayo de «psicología social», publicado parcialmente:

Montevideo es la única ciudad en el mundo en que existe un radio fijo y decretado por la ley para dar cabida a la prostitución y amparar la sífilis y desarrollar la gonorrea; todo con el objeto de que triunfe la moralidad, evitando que las pecadoras vivan cerca de las justas y ambas se miren cara a cara desde el balcón o azotea. La Ciudad de la Sífilis, que no es otra cosa que una rama del Estado, se mantiene en un aislamiento digno. Sus habitantes femeninos no pueden moverse en ella sin permiso de la policía, hasta hora avanzada de la noche. La libertad individual de las prostitutas es cosa que no ha previsto la Constitución.

Desterrado en su propio país, Herrera y Reissig, que una vez había dicho que «el Uruguay es un lindo lugar para vivir después de muerto» y que tenía en la puerta de su casa un letrero que decía «prohibida la entrada a los uruguayos», murió en 1910 dejando una obra incompleta pero fascinante. Insatisfecho y diciéndole a su hermano, «Carlos me muero sin haber hecho nada», dejó las puertas abiertas de un espacio escritural antes no transitado. En 1909, el mismo año del Primer Manifiesto Futurista, había terminado «La Torre de las Esfinges», donde las estrategias formales se cruzan con las de Marinetti y anticipan las de otras escuelas de vanguardia que llegarían a similares conclusiones: negar el tiempo y el espacio; hacer una poesía donde lo único existente es el lenguaje. Quince años después de la muerte de Herrera y Reissig surge otro secreto francotirador, inaugurando una escritura insólita que en su tiempo fue ignorada. En 1925 Felisberto Hernández publica *Fulano de tal*, que será el primer eslabón de una aventura en la prosa que más adelante conocerá resultados más excelentes, como el cuento «Mur», una inaudita fiesta del disparate:

Al otro día descubrí que siempre había mirado las calles de cerca y a medida que necesitaba pasar por ellas; pero nunca había visto el fondo de las calles; ni los pisos intermedios de las casas altas; entonces me encontré con una ciudad nueva y con ventanas que nadie había mirado. Al principio tropecé muchas veces con la gente y estuvieron a punto de pisarme muchos autos; pero después me acostumbré a agarrarme de un árbol para ver las calles y a detenerme largo rato antes de bajar una vereda y esperar que yo pudiera poner atención en los vehículos.

Con sus libros publicados en la década del veinte —el ya citado y *Libro sin tapas* de 1929— Felisberto Hernández inicia lo que será luego una per-

sistencia en su narrativa: la eclosión continua de lo imaginario en el espacio de la razón. Señala Hugo J. Verani que Hernández es el primer escritor uruguayo «en interiorizar el proceso narrativo, en cultivar una narrativa concebida como empresa imaginaria, una narrativa de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico»¹. Como en el caso de Herrera y Reissig, el rol social y el rol escritural se entrelazan también en Felisberto Hernández haciendo de la vida una continuación de la literatura. Inventor y pianista de profesión, casado varias veces, Hernández es una voz insólita cuyo único parecido es el de sí misma. Como bien señala Martínez Moreno, la suya fue «la vanguardia de un hombre solo»². Felisberto Hernández lleva la escritura a su grado cero; es el esplendor de un signo despojado de artificios y preciosidades; su técnica es simple. Sus personajes son seres comunes que se desdobl原因 mediante el uso de la paradoja y del absurdo y adquieren una imagen enigmática y lúdica. La calma es sistemáticamente perturbada por una irrespetuosidad y subversión de la aparente lógica de la realidad. Parafraseando a Breton, puede decirse que en esta escritura «lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico no existe: todo es real». Los límites entre una dimensión y otra desaparecen para dar cabida a un espacio indistinto donde todo deviene imprevisible. No es ni futurismo ni dadaísmo ni siquiera surrealismo ortodoxo. Más bien «felisbertismo» (considerando la reiterada utilización del sufijo «ismo» para caracterizar toda acción de vanguardia) habría que llamar a esta tan personal escuela. La obsesión de Hernández para romper con las limitaciones ontológicas de la realidad y ampliar el restrictivo espacio que ocupa el deseo en tanto manifestación de lo imaginario, sólo encuentra parangón en la obra de otro solitario, el madrileño Ramón Gómez de la Serna. Pero mientras que el español centra su radical experiencia literaria en las pirotecnias de un humor generado por la contradictoria disposición de las imágenes visuales (por un exceso de observación), Felisberto Hernández se apoya en un proyecto de descubrimiento de las causas mismas de la intuición. Su aventura, además de humorística, es fenomenológica. Claro que la metáfora del conocimiento no se apoya en una hipotética trascendencia de la realidad, sino que ensaya su fundamentación ontológica en las propias figuras del discurso. La obra de Hernández marca así una de las pocas rupturas con el positivismo racionalista y secularizante que se había arraigado en la sociedad uruguayo desde la prevalencia del batllismo como fuerza política redentora. Su prosa es un faro de novedad que ha resistido las pruebas del tiempo. Tanto lingüística como técnicamente, su azoro se mantiene intacto. Sus descendientes han sido muchos. Entre los más notables puede citarse a Julio Cortázar, cuyo libro *Historia de cronopios y de famas* puede verse como

¹ Hugo J. Verani. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. *Bulzoni Editore*, 1986, pág. 42.

² Carlos Martínez Moreno. «Las vanguardias literarias». *Enciclopedia Uruguaya* 47, *Editores Reunidos*, 1969, pág. 138.

un heredero directo de las astucias irreverentes de Felisberto. El mismo Cortázar dice en el prólogo de la edición francesa de una selección de cuentos de Hernández: «Testigo a pesar de sí mismo, espectador de prejuicios, él toca sus tangos para las damas melancólicas y amaneradas; como todos nuestros grandes escritores, nos denuncia sin énfasis al mismo tiempo que nos tiende las llaves para abrir las puertas del futuro y salir al aire libre». Felisberto Hernández, al igual que Julio Herrera y Reissig, señaló un tiempo irrepetible y adelantado en la literatura uruguaya. En un país que ha sostenido la elegancia de la razón como suprema virtud intelectual, ambos vinieron a traer con sus desconcertantes aventuras estéticas algo para lo cual el lectorado no estaba todavía preparado: la desmesura, el exceso del absurdo y el intencional desorden del sentido. En medio de esas experiencias extremas quedan algunos nombres que por su inconformismo deben rescatarse del tedio institucional y del anestesiado panorama que las letras uruguayas ofrecían en las tres primeras décadas del siglo: Roberto de las Carreras, Paul Minelli González, Juan Parra del Riego y Alfredo Mario Ferreiro.

Por orden cronológico, aparece primero la figura de Roberto de las Carreras. Traductor de los poetas franceses decadentes, «pervertidor de menores», «agitador social» y «Doctor en Anarquía» como se hacía llamar, fue para su tiempo una figura decisiva. Amigo de Herrera y Reissig, con quien mantuvo una famosa polémica por la autoría de una metáfora, De las Carreras fue antes que nada un polemista y promotor de nuevas ideas. Si bien su poesía se lee hoy en día como producto de otro tiempo, sus manifiestos pueden tenerse como un signo de prematura vanguardia. Vivió y escribió bastante. Sin embargo, Roberto de las Carreras (1873-1963) será siempre recordado por sus libelos desafiantes que estallaban como actos de insurgencia en la capital uruguaya a la cual daba nombres como «gran toldería», «aldea» o «tontovideo». De las Carreras vivió con ferocidad los primeros años del siglo, presintiendo grandes cambios que no pudo consolidar en su obra poética, la cual permanece como desprolija y carente de las sustanciales transformaciones estéticas que daban cuenta sus ensayos, donde la refrescante originalidad continúa vigente. Uno de los más provocativos, fechado en 1902, se titula «Amor libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras» y puede leerse como una confesión autobiográfica de la relación que mantuvo con su prima Berta Bandinelli, menor de edad, con quien terminó casándose ante el escándalo de todos. Berta, después de ser adoctrinada por su marido en «amor libre», siguió la práctica de la libertad que se le había enseñado: al poco tiempo De las Carreras la encontró con su amante. Este ejercicio de voluptuosidad que consta de unas pocas páginas, está dividido en tres partes: en la primera *interview* el autor