

Vaz Ferreira, maestro de Felisberto

Jean-Philippe Barnabé

Universidad de Picardie (Francia)

Cuando Felisberto Hernández nace en 1902, Carlos Vaz Ferreira tiene treinta años y ocupa ya varios cargos importantes: profesor de filosofía en la enseñanza preuniversitaria en 1897, miembro de la Dirección de Instrucción Primaria en 1900, y más tarde profesor de la Universidad de Montevideo, en 1904. Allí pasará luego, a partir de agosto de 1913, a ocupar una Cátedra Libre de Conferencias, que el Gobierno instituye para homenajearlo mediante una ley especial. Este título de maestro de conferencias, que conservará hasta su muerte en 1958, define bien la actividad más preciada por él, la que durante toda la primera mitad del siglo hará crecer su prestigio y su influencia intelectual en la sociedad uruguaya. Durante unos cuarenta años, a razón de una a tres conferencias semanales, de contenido determinado con plena libertad, y que con frecuencia improvisaba a partir de notas, Vaz Ferreira irá construyendo una reflexión original, que como lo señaló su amigo Miguel de Unamuno tiene escasos antecedentes en el ámbito hispánico.¹

Hacia 1922, José Pedro Bellan, un escritor reconocido que fue su maestro en la escuela primaria, introduce a Felisberto en el círculo de Vaz Ferreira, creando de esta manera un vínculo fundamental para el joven pianista con relación a proyectos de escritura incipientes pero aún poco definidos. A partir de ese momento, Felisberto comienza a frecuentar con regularidad la quinta que Vaz Ferreira se había hecho construir en 1917 en el Prado, en la que se reunían todos los jueves en torno a él diversos pintores, escritores y músicos atraídos por la amplia cultura artística del maestro.² Después de una

¹ En lo que sigue, todas las citas de Vaz Ferreira remiten a la *Edición Homenaje de la Cámara de Representantes del Uruguay*, en 25 tomos (Montevideo, 1963). Indico en cada caso el número del volumen en cifras romanas, seguido por la página del texto citado.

² De la amplitud de esta cultura dan testimonio muchas conferencias: «Posibles diálogos sobre temas de arte» (XII, pp. 119-130), «Algunas causas que tienden a disminuir artificialmente el goce artístico» (XI, pp. 294-309), «Los contem-

adolescencia dedicada ante todo a la música, Felisberto se hallaba así, a sus veinte años, frente a un guía intelectual, cuya ambición consistía, a partir de una síntesis crítica de algunos pensadores muy leídos durante sus años de estudiante (Spencer, Stuart Mill, James, Bergson), en establecer una nueva postura especulativa y ética, fundada sobre la libertad, y más que nada sobre la autenticidad de una reflexión personal, libre de todo peso de la historia, o por decirlo con uno de sus términos más recurrentes, de toda *fórmula* recibida desde fuera.

Su modesto origen social, la clara conciencia de sus carencias escolares y el carácter mayormente autodidacta de su formación pueden explicar, en buena parte, la ferviente admiración que Felisberto sintió a lo largo de toda su vida por una serie de figuras prestigiosas, ante las que se situó espontáneamente en una posición respetuosa de discípulo, y cuya influencia sobre él fue capital. Luego de Vaz Ferreira, descubrirá en los años treinta con igual entusiasmo al psicólogo polaco Waclaw Radecki, y en la década siguiente, esta vez en un plano ya específicamente literario, al gran poeta Jules Supervielle, al que solía llamar en sus cartas «mi querido Gigante» y cuya relación con él, ampliamente documentada, fue decisiva durante los pocos años de la década del cuarenta en que se concentra el meollo de su obra literaria. En una carta de julio de 1936 a su amigo Lorenzo Destoc, describía la impresión producida sobre él por Radecki con palabras que ilustran bien la dimensión que podía adquirir para él cada una de esas relaciones sucesivas de padrinazgo intelectual o literario:

Figúrese lo que será aprovechar la visita en Montevideo de uno de los psicólogos más grandes del mundo —por no decir el más—. Se llama Radecki, es polaco, en el último congreso de Ginebra le dedicaron un día entero a él y otro a Freud. Me relambo por contarle cosas. Pero lo más sintético que pueda decirle, es que tiene una psicología [...] que es lo más grande e interesante que he leído en mi vida en psicología [...] No solo ha ordenado, criticado y compendiado el trabajo de todos los psicólogos del mundo hasta el año pasado, sino que ha puesto teorías de él que coinciden con lo más espontáneo, profundo y genial; tiene problemas en «lo vivo» o teorías dinámicas

poráneos ante la genialidad» (XXV, pp. 17-29), «Racionalidad y genialidad» (XI, pp. 135-147), etcétera. En ellas, las referencias a la música, en particular, son abundantes.

contra las académicas o estáticas que son fenomenales. Leyendo y estudiando eso, sabrá más que leyendo mil psicologías y otros libros de ciencia del espíritu.³

Las palabras y las cosas

Entre los diversos temas abarcados por Vaz Ferreira, debe destacarse, en primer lugar, su intenso interés por todo lo relacionado con el lenguaje. En ese plano, Vaz Ferreira se inserta en una línea crítica muy moderna, en la que figuran nombres como los de Pierce, Frege, Russell, Saussure o Wittgenstein. Si bien él mismo situaba la filiación de sus ideas en el campo de la psicología o de cierta filosofía (James, Bergson), sentía estar participando con ellas en un movimiento decisivo del conocimiento a comienzos del siglo xx, al que llamó en algún momento «tendencia antipalabresca»:

Nos hallamos en este momento presenciando una revolución de la cual somos casi inconscientes [...] quizá, la más trascendente que ha ocurrido en la historia mental del hombre. Me refiero realmente a una independización del espíritu humano: se está independizando de las palabras. No ha habido ninguna revolución tan trascendente en la historia del pensamiento (VIII: 149-150).

Estas líneas son de 1908. Ese mismo año, un importante texto titulado «Un paralogismo de actualidad»⁴ presenta un primer desarrollo de la idea sobre la que se fundará luego gran parte de su pensamiento, la de la infranqueable distancia que separa las palabras y las cosas: «Con fórmulas verbales, no podemos en todos los casos expresar la realidad, ni transmitir nuestros estados mentales sino por aproximación» (X: 165). Para Vaz Ferreira, la palabra solo puede dar cuenta de manera empobrecida de nuestra experiencia concreta

³ Hernández, F. *Correspondencia reunida (1917-1958)*. [edición de Ignacio Bajer]. Barcelona: Ediciones Sin Fin, 2022, p. 109. A partir de 1933, Radecki trabajó y enseñó alternativamente en Buenos Aires y Montevideo. Así como había frecuentado la quinta de Vaz Ferreira en los años veinte, en los cuarenta, Felisberto asistirá con regularidad al Centro de Estudios Psicológicos fundado por Radecki en la capital uruguaya. En enero de 1943 le dedica un ejemplar de *Por los tiempos de Clemente Colling* con estas palabras: «Para el profesor doctor Waclav Radecki, uno de los hombres mas grandes de nuestra época, y quien me ha dispensado el altísimo honor de su amistad» (archivo Ana María Hernández).

⁴ Incluido luego en *Fermentario*, X, pp. 144-172.

de la realidad, tanto la del mundo exterior como la de nuestra vida psíquica. Las formulaciones verbales no logran preservar más que una pequeña parte de un sentido, o mejor, de una pluralidad de sentidos que son fundamentalmente prediscursivos, y que no pueden ser revelados más que a la intuición, mediante una disposición «simpática».

«Hay muchas oscuridades, y dudas, y contradicciones en todo esto» (X: 157): tal es, quizá, en este mismo texto, la frase emblemática de un pensamiento que regresa incesantemente a este punto de partida, pero insistiendo sobre el hecho de que estas oscuridades no están inscriptas en la realidad, lo que significaría que esta es incomprendible. Tal inferencia sería precisamente el «paralogismo» del título, y nos conduciría a un escepticismo, cuando no a un pesimismo que Vaz Ferreira quiere por el contrario evitar con cuidado: no se trata de «inhibir» la acción, sino de «suavizarla» (X: 164). Estas oscuridades y estas contradicciones son creadas tan solo por el lenguaje, que necesita marcar identidades y diferencias, subrayar el trazo que separa, crear oposiciones conceptuales que utilizamos cada día, y de las que, al fin y al cabo, somos víctimas. Toda antítesis pronunciada, así como, en un plano más amplio, toda teoría general, toda sistematización del pensamiento, son necesariamente esquemáticas, porque fijan la desconcertante complejidad de lo real en categorías que lo reducen, que lo mutilan, que, retomando una de sus palabras clave, «simetrizan» (simplifican) por comodidad aquello cuya esencia es la de ser «fluido», «continuo», «plástico».

Ilustra esta idea una referencia a la técnica, esencialmente moderna para él, del dibujo «al esfumino», que consiste en borrar voluntariamente los límites, a diferencia de la técnica más clásica según la que los contrastes de luz se obtienen mediante un claroscuro perfectamente controlado de líneas trazadas con precisión, que mantiene lo claro bien separado de lo oscuro. Porque hay mucho que *sentir*, y muy poco que *enunciar* claramente, es conveniente siempre preservar un sombreado alrededor del motivo, es decir, rechazar los contrastes simplificadores y cómodos.⁵ Con este nuevo enfoque filosófico, todas las certezas asentadas pierden su fundamento:

⁵ Una formulación análoga puede leerse en *Lógica viva*: «Entendido esto, hagan el favor de esfumar todo lo que hemos dicho, de desleírlo, de sombreadarlo, de ponerlo vago y quitarle esa falsa precisión geométrica» (IV, p. 211).

Cuando un hombre ha leído y pensado mucho, sus maneras de no entender son infinitamente más profundas e inteligentes que sus maneras de entender. En realidad, son las únicas que miden la profundidad que ha alcanzado su pensamiento. Pero no pueden expresarse con palabras (X: 173).

La desvalorización del discurso, de su pretensión a delimitar sentidos claros y definitivos, se debe a que constituye, en esencia, una mediación: no hace más que *representar*, aislándolos artificialmente, elementos en esa continuidad de los procesos mentales que William James denomina «stream of thought», una noción para la que Vaz Ferreira —gran forjador de neologismos— crea en español el término «psiquismo», que ambiciona reunir pensamiento y sentimiento en una unidad superior. Esta actividad «psíquica» es la que constituye la materia original, en perpetua transformación, de la que el pensamiento formulado, y sobre todo escrito, no es más que una versión, por así decirlo, falseada, una especie de cristalización fijada de una vez por todas. Vaz Ferreira establece así una graduación, en la que cada una de las etapas sucesivas implica una pérdida de sustancia en relación con la anterior, a la que simplifica y reduce. La primera, la más importante y valiosa, es «psiquear», la segunda «pensar», la tercera «decir» (o «escribir»), y la última, la más pobre de todas, «publicar», ya que ahí se lleva a cabo la fijación definitiva de algo que era en su inicio móvil y evanescente. ¿Cómo, entonces, escribir, y sobre todo, por qué publicar, a no ser por mera vanidad?

Una ética de la escritura

La única manera que tiene el lenguaje de escapar en cierta medida a su esquematismo, a la excesiva definición de sus contornos, es aceptando que sus formulaciones sean siempre provisionales y cuestionables. Vaz Ferreira vuelve una y otra vez a las palabras «reserva» y «distinción» (X: 86, 161-163) que designan los matices que es indispensable agregar a toda afirmación categórica, pero que sería tentador entender también en su sentido ético, en referencia a la distancia que es conveniente mantener frente a ese Otro que es nuestro propio lenguaje, en vez de adherir ingenuamente a la idea de que este nos expresa cabalmente. Más que una tarea intelectual, «enseñar a vacilar» consiste en transmitir un deber de reserva ante nuestras palabras. Esta preocupación ética aparece ya en 1908, en

un curso cuyos apuntes constituirán, un año después, el texto de la conocida *Moral para intelectuales*. El libro se compone de varias secciones, dedicadas sucesivamente a la moral de los estudiantes, de los abogados, de los médicos, de los periodistas, de los funcionarios o de los políticos, pero no se propone infundir en cada uno de ellos la conciencia de un deber, y menos aún enunciar reglas «moralizadas», sino aclarar, analizar y definir con rigor una serie de *problemas* morales a los que estos pueden verse confrontados en su práctica profesional. Es que el fundamento más firme de una moral «viva» es de orden intelectual: reside en la voluntad de liberarse de todo prejuicio, a partir de lo que, en cada situación específica, «cada uno hará lo que pueda en particular».

Centrándose esta vez en los escritores, Vaz Ferreira pronuncia unos años más tarde, en 1925 (el año mismo en que Felisberto imprime *Fulano de tal*, su primer «libro sin tapas»), una serie de conferencias sobre la «sinceridad literaria» (XX: 377-437).⁶ En este caso se trata, a partir del comentario de algunos ensayos literarios juveniles propios, de sentar ciertas pautas fundamentales para futuros escritores. Todas ellas se basan en el imperativo de un desarrollo intenso del sentido autocrítico, que puede o debe conducir con frecuencia a conclusiones tales como «se inhibe», «no se publica», «hay que sacrificarlo», «mejor es dejar perder todo esto». Esta práctica de la autoexigencia, del despojamiento, o como lo denomina aquí, estos «ejercicios espirituales de sinceridad literaria», deben incitar a no conservar, con miras a posibles publicaciones, más que lo que pueda resistir un análisis riguroso, o responder a la convicción una absoluta necesidad interior. Debe dejarse de lado todo deseo de ser meramente ingenioso u original, o de causar un «efecto». Se trata, en una palabra, de alejarse de toda «literatura», un término cuyas connotaciones negativas pasan aquí a un primer plano: «literateado» equivale a «falsoide» o a «artificioso». Solo importa una producción absolutamente personal, relativa a un individuo y a sus sentimientos en lo que estos puedan tener de únicos e intransferibles, y, por lo tanto, paradójicamente casi incomunicables, si pensamos que «casi cada muerto se lleva algo mucho más hondo que toda la literatura» (X: 76).

⁶ José Pedro Díaz fue el primero en destacar la importancia de este texto en *El espectáculo imaginario I*. Montevideo: Arca, 1990, pp. 90-100.

Escribir implica, por lo tanto, también una «ética», que debe fundarse en la espontaneidad y la sencillez, que debe esforzarse por desechar toda convención, toda formulación esquemática o cuestionable, preservando siempre la posibilidad de una reescritura, de un nuevo comienzo, negándole a las «obras» toda completud, toda fijeza, todo lo que, y este es el punto esencial, conduce a rechazar la noción de terminación, de acabamiento: «Este pensamiento lo tengo redactado en tres o cuatro formas diferentes. Nunca llegó a la definitiva, por conciencia. [...] o si me lo dejara acabar de escribir, no me lo dejaría publicar».⁷ Lo que importa son las expresiones provisionarias que resultan de la observación atenta y siempre perfectible de nuestros procesos mentales. La manera más «moral» de escribir es por lo tanto casi... no escribir o, por lo menos, escribir preservando en toda la medida de lo posible el carácter repetitivo, o incluso a veces casi informe, de la improvisación oral, que pone en evidencia la realidad del proceso mental. Más allá de toda vanidad, el intelectual deberá esforzarse por acceder a «un estado superior a los libros», ya que

se evoluciona hasta un estado en que, continuamente, dejamos de escribir como no bien pensadas o no del todo claras, o puras, o sinceras, cosas superiores a las que en otros tiempos pusimos en libros y en escritos. La tendencia sería a acabar por no escribir; y solo tiende a vencerla el amor al bien y la verdad (XII: 105-106).

Esto es lo que le sucede al doctor Pascal de «Dejado por un filósofo», una de las ficciones de juventud que Vaz Ferreira comenta en estas conferencias, quien «se entrega por completo a la meditación dejando la pluma y el papel, y se encuentra con que va pensando indefinidamente» (XX: 396), para acabar muriendo sin haber publicado nada. Sin llegar a decir que Vaz Ferreira intentó asemejarse a su personaje, debemos recordar que la inmensa mayoría de sus textos no fueron realmente *escritos*, sino que resultan de transcripciones estenográficas, apenas revisadas por él, de cursos, de alocuciones y, sobre todo, de innumerables conferencias similares a las de 1925 (que para escapar a toda idea de una escritura

⁷ «Sobre la sinceridad literaria», pp. 417-418. En 1952, Vaz Ferreira todavía hacía en su cátedra correcciones a las correcciones de *Moral para intelectuales* (XX, p. 161).

dudaba incluso a veces en denominar «conferencias»),⁸ y que no fueron rescatadas sino tardíamente, con el afán de editar su «obra» de la manera más completa posible.

Los veinticinco volúmenes de nuestra edición de referencia son pues, engañosos: el único ejemplo de un libro realmente redactado y concebido como tal es *Los problemas de la libertad*, de 1907. Para todo el resto, que incluye dos de sus textos más conocidos (*Moral para intelectuales* y *Lógica viva*), lo impreso no es más que un subproducto, según su propio término, de un discurso oral, público, circunstancial, abierto por principio a reformulaciones, y que solo por una razón de utilidad educativa puede recibir, momentáneamente, la forma de un libro, de tal manera que los prólogos de cada uno de los dos títulos mencionados se ven en la curiosa situación de tener que presentar el proyecto de un libro *posible* (y, si se quiere, necesario y útil), que llevaría el mismo título que el conjunto de «apuntes» a los que estos prólogos sirven de introducción.

Todo esto explica también la preponderancia de una sintaxis sencilla, a veces deliberadamente torpe, reacia a toda consideración de «estilo» o de «elegancia» verbal. Sin renunciar del todo a cierta progresión del discurso, lo esencial para Vaz Ferreira es preservar una espontaneidad hecha de asociaciones imprevistas, de saltos repentinos en una dirección o en otra, de desarrollos desigualmente proporcionados, de agregados de último minuto, para lo que se repiten con frecuencia locuciones como «además», «a propósito de eso», «de paso», «agregado», etcétera. De esta manera, lo que se rechaza ante todo es una linealidad que podría inducirnos a creer, de manera engañosa, en la ficción de un sentido claro, unívoco, seguro de su desarrollo y de su meta. El rechazo a toda composición elaborada es la única manera de ser fiel a otro tipo de complejidad (o de incertidumbre), la de un sentido jamás afianzado, jamás seguro de sí mismo, y que solo puede desarrollarse en los márgenes, porque lo que importa se halla siempre en los detalles, en lo accesorio, lo lateral, porque toda idea llama y espera a su complemento, o a su refutación. En

⁸ Hablando de estas mismas conferencias de 1925, le aseguraba así al rector de la Universidad que «no son en realidad conferencias, sino que contienen lo que yo llamo en mis obras “psicogramas”, esto es: resúmenes de pensamiento summamente condensados» (XXIII, p. 75).

una de estas conferencias de 1925, Vaz Ferreira elabora la utopía de una escritura de tipo contrapuntístico: una escritura que, de algún modo, podría dar la noción de pensamientos que se superponen como pueden hacerlo las distintas líneas melódicas de una composición musical:

El procedimiento corriente de escribir, lineal, no bastaría para expresar la complejidad del pensamiento. El único artificio tipográfico que tenemos para expresar nuestras complicaciones mentales es el paréntesis, además de la coma y los guiones. Se necesitarían muchos más. Como nosotros pensamos muchas cosas al mismo tiempo y a veces se nos ocurre el pro y el contra de una cuestión simultáneamente, como una serie de ideas y pensamientos accesorios están fundidos con el principal, para no vernos obligados a esquematizar tanto al escribir, se inventarían procedimientos gráficos como, por ejemplo, escribir como en pentagrama, escribir en líneas divergentes de manera que de arriba y de abajo de la línea salieran otras en distintos sentidos, por donde iría la expresión de ciertos pensamientos accesorios que tendrían que ser pensados al mismo tiempo que el principal. Podría haber como claves para los distintos grados de creencia: claves de duda, o de certeza, o de probabilidad. Es fácil seguir (XX: 379).

El libro por venir

Para contrarrestar su enfermedad original, que es la de estar *escrito*, un libro debe crear un espacio abierto a interrogaciones y cuestionamientos. Para ello, lo mejor es exponer con decisión su propio génesis, exhibir los tanteos y las dificultades de su elaboración; no ser, en suma, sino el proceso mismo mediante el que se constituye. No tiene sentido distinguir entre el antes y el después, entre el proyecto y su concreción: tanto como el borrador, la versión que se quiere «definitiva» no es y no puede ser más que una serie de *notas*, en el doble sentido de un esbozo a la espera de un desarrollo futuro, y de un comentario o de un complemento a lo ya dicho. «Notas», «apuntes de proyectos», y hasta «los residuos de fabricación de sus libros», todo debe ser valioso y significativo para el escritor (X: 140).

Si ningún sentido llega a ser verdaderamente completo, si todo lo que puede decirse no es más que «supletorio» con relación a «lo otro», un libro no puede entonces ser otra cosa que un montaje, en cierta medida arbitrario, y sobre todo provisorio, de fragmentos alusivos a una totalidad orgánica siempre ausente:

Tal como lo concibo, el libro no necesitará tener composición sistemática. Mas: en realidad lo considero indefinido; o mejor, lo que concibo no es un libro, sino un tipo de libros que podrían escribirse en número indefinido, porque su materia es inagotable...

Declaraba en 1910 el prólogo de *Lógica viva*. En 1938, Vaz Ferreira publica *Fermentario*, que representa el paradigma de su propuesta en este plano. El importante «Prefacio», fechado en abril de ese año, defiende la idea de un nuevo modo de publicación, «más natural y más modesto que el libro propiamente dicho». Este consistiría en una especie de «revista personal permanente, por fascículos o números», que permitiría a cada escritor, sin esperar a ser socialmente reconocido como tal, sin verse obligado a respetar la forma canónica y convencional de un volumen de doscientas o trescientas páginas («promedio demasiado alto para lo que habitualmente un hombre tiene que decir»), divulgar inmediatamente sus ideas, dándoles así la posibilidad fecunda de ser reelaboradas, desarrolladas, corregidas o refutadas, tanto por el propio autor como por sus lectores.

De acuerdo con esta concepción, bien traducida por el neologismo del título, de un desorden «más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental», el libro no se compone más que de una sucesión de textos de origen o de finalidad heterogéneos, temáticamente dispares y de extensión muy variable; varios de ellos se presentan simplemente como una «corrección» o una «amplificación» de los que los preceden («Más sobre edades», «Lo mismo, más explicado», etcétera), de tal manera que el conjunto se asemeja efectivamente más a un «álbum», a una colección siempre modificable según la inspiración o el azar, que a un conjunto «ordenado, conexo, completo».⁹ En tanto síntesis y reflejo del conjunto, «Un libro futuro» es uno de sus fragmentos más significativos. Esta «fantasía», según el término del autor, consiste en un texto, de hecho, prácticamente ilegible, plagado de puntos suspensivos, formado por una sucesión de frases cortadas o inconexas, que vienen a representar como los jirones de

⁹ Figuran también en *Fermentario* textos publicados anteriormente, como «Un paralogismo de actualidad», reproducidos sin modificaciones o bien enriquecidos en algunos casos con aforismos y notas complementarias, textos destinados a aumentar otros libros ya publicados o a integrarse a un libro futuro, una conferencia de 1936 («¿Cuál es el signo moral de la inquietud humana?»), que es a su vez el resumen de otras conferencias pronunciadas en 1932, y por fin varios textos (aparentemente) originales.

un desarrollo argumentativo, de un discurso que no solo no temería revelar los márgenes de incertidumbre (o de ignorancia) sobre los cuales se va elaborando, sino que haría de esta incertidumbre su misma sustancia, o su tema.¹⁰

Genio y talento

Uno de los «cuentos intelectuales» que Vaz Ferreira había redactado en su juventud, y que juzgaba con severidad en sus conferencias de 1925, lleva por título «Ultra». El protagonista es un joven dotado de la facultad de ver en sueños imágenes sorprendentes, portadoras de «la marca del otro lado», y de oír frases «al mismo tiempo interiores al pensamiento y extrañas al yo», en apariencia absurdas, pero revestidas, si se las examina detenidamente, de un extraño y cautivante sentido. Una vez despierto, intenta en vano recuperar el sabor de estos instantes mágicos, enloquece y termina por suicidarse. En 1925, con la distancia del tiempo, el filósofo, tras criticar con ironía el «literateo» de este final, juzga finalmente el tema más digno de un estudio de psicología científica que de una elaboración ficcional, y prefiere ver en esta historia la ilustración de un fenómeno conocido en psicología bajo el nombre de «sueños de la función lenguaje», que consiste en percibir «una especie de voz en el pensamiento». A pesar del enfoque, en cierto modo clínico, con el que toma en ese momento distancia de su ficción juvenil, la «lógica del sueño» que descubre su personaje se asemeja, sin embargo, bastante a los misteriosos mecanismos de una creación artística de la que nunca se sintió capaz, pero que lo fascinaba íntimamente, y lo llevaba en particular a rodear de un respeto casi religioso las sesiones de escucha de discos que organizaba cada semana en su casa.

El joven Felisberto, que por su práctica pianística se hallaba en relación directa con este mundo de emociones y de sentimientos no racionales, no podía, inversamente, dejar de estar fascinado por el aura intelectual del «maestro de conferencias», y descubría a través de él los encantos de una opción «reflexiva» a la que a partir de ese momento había de adjudicarle gran valor. En una carta a

¹⁰ Junto con «Un paralogsimo de actualidad», este texto había sido publicado en un comienzo en un fascículo de 1908, para ser luego retomado y comentado una primera vez en *Lógica viva*, lo que muestra el particular valor que le asignaba Vaz Ferreira.

Amalia Nieto, de octubre de 1935, exponía lúcidamente los términos de esta alternativa, oponiendo Radecki a Torres García:

Torres está en lo «inefable» a que nosotros nos referimos y a veces rechaza lo especulativo. Ra [Radecki] está en lo especulativo y no es capaz de lo inefable. Yo, siento apasionadamente las dos cosas: y así como Torres tiene cierta ingenuidad para lo especulativo y Radecki para lo inefable, yo tengo mucha ingenuidad en el plano que me he propuesto con respecto a los dos.¹¹

Su interés por «lo especulativo» se trasluce elocuentemente en un conjunto de documentos paraliterarios en los que se percibe la huella decisiva de Vaz Ferreira. Este conjunto se compone de las notas preparatorias para una conferencia pronunciada en Mercedes en julio de 1926, de una serie de artículos publicados en mayo de 1929 en la prensa de Rocha, en los que Felisberto, razonando según los principios enunciados en *Lógica viva*, interviene en una polémica acerca de los méritos pianísticos de una joven concertista local y, en tercer lugar, de dos textos posteriores sobre el concepto de «realidad».¹² Nombrándolo o no (pero en ese caso refiriéndose a él como «un filósofo», o bien «alguien decía»), encontramos en todos ellos las grandes ideas del maestro: la necesidad de «desinfectar las palabras», la desconfianza hacia las «fórmulas» y las teorías, la denuncia de las falsas oposiciones (como la del pensamiento y del sentimiento), la valorización de la observación atenta y, sobre todo, el peligro de toda visión unívoca de las cosas.

Nos detendremos aquí en la conferencia de 1926.¹³ Dentro de la perspectiva educativa característica de su maestro («mi conferencia es con un ideal progresivo para la agilidad mental»), y partiendo

¹¹ *Correspondencia reunida*, op. cit., p. 109.

¹² El primero de ellos, «Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira», se publicó en el periódico *El Plata* en 1937; el segundo, «Algunas maneras de pensar la realidad», es el texto mecanografiado de una intervención en la clase de Reina Reyes en 1956.

¹³ Se trata de doce folios dactilografiados, con correcciones manuscritas (archivo Biblioteca Nacional de Uruguay). El 2 de julio, el periódico *La Época* de Mercedes comenta la conferencia dada el día anterior por Felisberto en el Liceo Departamental con el título «Estado actual de los intermediarios». Entre otros elogios, el cronista escribe que: «Es honrado en primer término, porque siendo, como lo es, un discípulo de Vaz Ferreira, no niega la influencia que sobre sus actividades mentales ejerce el gran maestro, orgulloso de esa especie de tutela,

de algunas distinciones introductorias, Felisberto intenta reflexionar sobre la manera en que deben encararse ciertas manifestaciones artísticas. La influencia de Vaz Ferreira es aquí patente, más aún si recordamos que 1926 es precisamente el año en que este había pronunciado una serie de conferencias sobre el tema de «El creador (de arte), el crítico y el... sentidor» (XI: 103-134).¹⁴ La tesis que desarrollaba en ellas, como siempre ilustrada con numerosos ejemplos, tomados principalmente de la música, era que si bien puede ocurrir que grandes artistas, ya sea por temperamento o por disposición adquirida, se muestren a menudo dogmáticos y unilaterales en la expresión de sus convicciones e ideas sobre el arte, que pueden estar incluso a veces —caso no infrecuente— en contradicción directa con su praxis sin que ello disminuya en nada la fuerza y el peso de su creación, semejante esquematismo resulta nefasto en el caso del crítico, o del aficionado (al que Vaz Ferreira llama «sentidor» o «gustador»). Para estos últimos, es por el contrario esencial desarrollar lo más ampliamente posible la capacidad de discernir, y sobre todo de *sentir* el arte auténtico, en sus formas más diversas y cambiantes.

Felisberto recoge fielmente esta idea en su texto, insistiendo sobre el hecho de que, para entender la música, y más ampliamente aún, para establecer una relación auténtica y personal con el arte, es necesario, dado que conocer significa ante todo sentir, fiarse a la experiencia directa de la sensibilidad y de las emociones, sin pasar por la exigencia de un conocimiento preliminar.¹⁵ La cuestión que plantea entonces es la del peso de las diversas formas de mediación entre el creador y su público, en particular en las artes que suponen representación o «performance». Vaz Ferreira también había mencionado esta cuestión en una conferencia en la que intentaba comparar las distintas artes. Para él, la pintura no requiere mediación alguna, mientras que

si de tal puede calificarse». El texto completo de la conferencia aparece en las ediciones de los días siguientes.

¹⁴ Notemos, a propósito de la música, que le dedica otra serie de conferencias a Beethoven y a Schubert en 1927 y 1928, los años de los centenarios respectivos a sus muertes (XVIII, pp. 149-151).

¹⁵ Como lo dirá más tarde en la clase de Reina Reyes: «En una época estuve dando conferencias de psicología al mismo tiempo que daba conciertos y me decían: “¿Por qué no da conferencias sobre música?”. Y yo decía que era porque no creía en los explicadores» (tomado del segundo documento mencionado en la nota 12).

[...] la música debe ser ejecutada, y el papel de estos ejecutantes intermediarios crea problemas estéticos tan especiales que ni sentido tendría tratarlos en general (cuál es el papel de esos intermediarios, el alcance de su aporte artístico y su legitimidad según los casos y los grados)... (XII: 104).

Son precisamente estos «problemas estéticos tan especiales» los que enfoca la conferencia de Felisberto: ¿cuál es en la música el papel preciso de los intérpretes? ¿Cuál debe ser su actitud frente a los grandes creadores? ¿Es legítimo que den libre curso a su temperamento personal, a su percepción subjetiva de la obra, o deben por el contrario tender a atenerse a un respeto estricto de las intenciones del compositor, que un análisis riguroso de la partitura puede revelarles? Otra vez, como buen discípulo de Vaz Ferreira, Felisberto parte de la base de que en materia de problemas normativos no existen soluciones absolutas, sino tan solo «útiles» (o «convenientes»), que es necesario considerar varios «casos» y «grados», y tras un desarrollo por demás sinuoso y digresivo, llega sobre este punto a la conclusión siguiente:

Bueno en resumen pienso que el trasmisor tiene que subordinarse al autor aunque no lo pueda conseguir absolutamente y quisiera aser [sic] sugerir lo que sería [sic] de absurdo que el autor tubiera [sic] que subordinarse al trasmisor.

Antes había subrayado que la primera tarea del intérprete es la elección de la obra a ejecutar, lo que requiere una capacidad de análisis, así como una gran receptividad, que a su vez exigen «una refinadísima educación psíquica», única manera de no ser víctima de ciertas ilusiones, y de obtener una adecuada comprensión de las bases fundamentales de la creación. La distinción capital que en este sentido debe hacerse, sostiene, es la del genio y del talento, que presenta así: «Tengo una teoría, a la que llamo, teoría de los predomnios, y es precisamente, contra los tabiques». A pesar de su graciosa apropiación, la «teoría» proviene en realidad de Vaz Ferreira, que la había expuesto en numerosas oportunidades, particularmente en «Racionalidad y genialidad».¹⁶ Allí explicaba que en arte la diferencia entre el talento y el genio no es de «grado» sino de naturaleza:

¹⁶ Ver nota 2.

se trata de dos «modalidades psicológicas» que todo separa, y que se oponen como lo racional, lo discursivo o lo intelectual, a lo intuitivo, lo visionario o lo inconsciente.

Vinculada a esta oposición se halla otra importante distinción característica de Vaz Ferreira, la de «lo hecho» y de «lo salido», término, este último, que goza para él de todos los prestigios, ya que, en materia de arte, la espontaneidad es lo propio del genio, quien siente una pronunciada indiferencia hacia toda regla preestablecida, y hacia toda teorización derivada de su obra. Como lo explicaban las conferencias de 1926, para el genio, cuyo perfecto ejemplo es para él Beethoven, la creación es una fatalidad, «la creación *sale*» (XI, p. 119).¹⁷ Vaz Ferreira evita, sin embargo, la trampa que consistiría, aquí como en todos lados, en establecer en este punto una oposición absoluta, y por ende inevitablemente falsa. Admite, por el contrario, la posibilidad de todo tipo de grados dentro de cada una de estas dos categorías, de tal manera que cierta confusión se vuelve a veces casi inevitable: un talento «extremo» puede acercarse a una genialidad «débil» (es decir, que se manifiesta solo intermitentemente). Debe, por lo tanto, concebirse la posibilidad de ver coexistir en un mismo ser una capacidad de análisis, de trabajo, o simplemente una destreza formal (el «talento»), con una potencia creadora que se impone con toda la fuerza de su evidencia, más allá de toda explicación (el «genio»). El estudio que aún hace falta, y que Vaz Ferreira parece querer propiciar, es justamente el que se interesaría por el caso de estos genios «impuros» o «incompletos», a lo que mediante otro divertido neologismo (que conocemos solo porque Felisberto lo emplea en su conferencia) llama «genioides».

Lógicamente, existen también en literatura tales combinaciones de «talento» y de «genio». Bien puede pensarse que esta es precisamente la categoría algo incómoda en la que, por su decisión de escribir, hacia 1952 parece querer situarse el joven pianista. En efecto, al final de su conferencia intenta establecer ciertas distinciones en este sentido:

¹⁷ Ver también, un poco antes: «Yo siento mucho menos lo frío, clásico, etc., que lo genial *salido*» (p. 115) (subrayado en el texto, en ambos casos). Nótese que en su conferencia Felisberto toma el ejemplo de Beethoven de manera idéntica: «Cuando Betoben [sic] sintió los acordes no pensó en la teoría que iban a sacar de ellos».

Entre los hombres que construyen bien, y que tienen mucho talento, mucha sensibilidad, refinamiento, erudición, [sic] Ect. [sic] y que a pesar de esto no son geniales, hay algunos muy cotizables. Hay (otros) creadores que valen mucho menos que estos hombres, que son menos cotizables, pero que tienen un poco de ese algo de luz de estrella, y el resultado de su obra, es un poco de ese halgo, [sic] y otro poco de dolor de lo que no pudieron decir.

No puede más que verse, en la descripción de estos creadores, «que tienen un poco de ese algo de luz de estrella», una alusión a su propio caso, ya que las últimas palabras («[...] otro poco de dolor de la que no pudieron decir») se hallaban ya, casi literalmente, enunciadas en primera persona al final de *Fulano de tal*. Mediante un desvío por la música, Felisberto da así el paso de la filosofía hacia la creación literaria y, en ella, hacia una estética tan inédita y renovadora como la reflexión filosófica de la que se inspira: una estética de la sencillez verbal, de la reserva, del silencio, de lo inconcluso, de lo provisorio, que es la que casi en todo momento y de múltiples maneras sostiene los «libros sin tapas» que Felisberto escribirá en esos años iniciales. Una literatura sin modelos, absolutamente personal, inventada solitariamente, pero con la reconfortante certeza de disponer de la aprobación del Maestro y de su abierta simpatía por estos casos fronterizos, entre los que él mismo debía, sin duda, igualmente incluirse.¹⁸

¹⁸ El periódico montevideano *El Ideal* publica el 14 de febrero de 1929 una breve nota titulada «Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira», que se compone de una entrevista del primero por Alfredo Cáceres, y de elogiosas declaraciones del segundo. Entre estas, la frase relativa a *Fulano de tal* a menudo citada: «Tal vez no habrá más de diez personas en el mundo a las cuales les resultará interesante, y yo me considero una de las diez». O también: «Está lleno de locuras inteligentes, por las cuales tengo debilidad». En cuanto al *Libro sin tapas* (que había de ser impreso poco después, pero que naturalmente ya conocía), el Maestro opinaba que «esto es mejor que lo otro pero está en razón inversa de comprensión». Y agrega esta observación desencantada, que podía quizá considerar aplicable a su propia persona: «Si fuera célebre se comentarían tres cosas en el mundo: la forma, el estilo y la hondura; pero como no es célebre no va a ir a ninguna parte».