

JAIME CONCHA

"LOS EMPLEADOS DEL CIELO":
EN TORNO A FELISBERTO
HERNANDEZ

Clermont-Ferrand/Poitiers, mayo de 1974

Por razones de orden práctico —no hemos podido consultar en buenas condiciones todas las obras de Felisberto Hernández— dedicamos la primera parte de este estudio a las páginas iniciales del autor. En la segunda parte nos referimos principalmente a los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* y de *Las hortensias*. Menos atención pudimos conceder a *Por los tiempos de Clemente Colling* y a *El caballo perdido*. En fin, *Tierras de la memoria* sólo ha sido objeto de una relectura muy somera.

Es sabido que, en el caso de las *Primeras invenciones*, se trata en general de cuadernos, lastrados por un prurito razonador todavía adolescente. Hay en ellas eso que ya Unamuno hacía notar como rasgo de la primera juventud, la tendencia a la construcción de sistemas. En esas líneas podemos ir siguiendo el camino de constitución de ciertos temas hernandianos, que se nos aparecerán más tarde, en sus obras ya maduras, como indudables centros de fuerza. Son esbozos, germinación de obsesiones, establecimiento a veces de meras contigüidades. Por el momento queremos referirnos solamente a la emergencia de un tema, que parece destinado a poseer una significación global en la producción de Felisberto Hernández.

El tema en cuestión puede ser apreciado como un desplazamiento semántico constante operado por el autor. Se trata del ir y venir entre los instrumentos prácticamente considerados y el instrumento en sentido eminente, por decirlo así, a saber los instrumentos musicales. Con lo

cuál vemos en qué sencillo fundamento reposa el tema, la condición de músico y de concertista del mismo autor. Un momento claramente representativo de esta situación es la curiosa escena de "El acomodador", en que los comensales de un inmenso galpón habilitado como comedor colectivo cumplen el papel de silenciosos ejecutantes, guiados por un no menos extraño director de orquesta¹. Naturalmente la modificación se produce como una inflexión de la conciencia —a la que debe someterse el mismo lector si no desea permanecer ajeno a la experiencia—, modificación que es de índole perceptiva e imaginaria simultáneamente. Todo ocurre como si la presencia de objetos inmóviles en un espacio homogéneo creara una especie de armonía invisible que se asimila a los efectos musicales. El grado de irrealidad, relativamente logrado, se forja en un ambiente grotesco, en que el mundo digestivo pasa a gozar de un privilegio espiritual. Nadie empuña el cuchillo o el tenedor: son ellos instrumentos que se pulsán con delicadeza.

En *Fulano de tal* (Montevideo, J. Rodríguez Riet, 1925), primera plaquette publicada por Hernández, no existe ninguna formulación definitiva del tema. Sólo cabría retener la contigüidad, que se inaugura en el apunte de *Diario* del 12 de agosto, entre la cena, el piano y el cine. Son los vértices de un triángulo funcional que, mutando en la forma de múltiples variaciones, será recurrente aquí y allá en la obra de Felisberto Hernández. Anotémosla, sin comentarios:

"...Este celebrado pianista nos invitó a cenar. Nos habló de otros pianistas: a uno de ellos le llaman 'El Mago de la Memoria'. Toca toda la obra de un autor. Otro que ahora está en Norte América, improvisa en los estilos Bach, Beethoven, etc., con sólo tres notas que le den.

Después de cenar ejecutó a Verdi transcripto y arreglado por Lizst.

Al despedirme consentí en acompañarles mañana al cine..."².

En *Libro sin tapas* (Rocha, Imprenta La Palabra, 1929), el tema ya asoma con verdadera magnitud. Por lo menos tres unidades revisten en este sentido particular interés. En "El vestido blanco" surge la presencia del balcón, como un objeto ya sentimentalmente impregnado, *humanizado*, de un modo que hace comprensible sin más el aberrante desenlace de uno de sus cuentos más famosos, el suicidio de "El balcón". Aquí, en este temprano relato que ya posee un cierto desarrollo de peripecia, la situación genera uno de esos malestares típicamente herndianos:

"Una noche estaba contentísimo porque entré a visitar a Marisa. Ella me invitó a ir al balcón. Pero tuvimos que pasar por el espacio de esos lacayos de ventanas. Y no se sabía qué pensar de esa insistente etiqueta escuálida. Parecía que pensarían algo antes de nosotros pasar y algo después de pasar. Pasamos. Al rato de estar conversando y que se me había distraído el asunto de las ventanas, sentí que me tocaban en la espalda muy despacio y cómo si me quisieran hipnotizar. Y al darme vuelta me encontré con las ventanas en la cara. Sentí que nos habían sepultado entre el balcón y ellas. Pensé en saltar el balcón y sacar a Marisa de allí"³.

Sin analizar otras componentes más bien simbólicas (el motivo del vestido blanco, tan persistente en la imaginación del uruguayo), baste señalar aquí que en él la obsesión del balcón es el fruto de un desplazamiento evidente. Son antes que nada las ventanas, esos objetos móviles y de hojas transparentes, los que generan la extrañeza, el desconcierto y el grado profundo de la ansiedad. Son ellas propiamente los instrumentos, destinados a una función concreta, ancilar para el cuentista, que *inducen* en el espacio del balcón un psiquismo angustioso. Parece que sólo después, por una analogía muy cara a Hernández entre el piano y el balcón, éste viene a concentrar un más alto privilegio imaginario.

El mecanismo principal de estas transformaciones es algo muy simple. En lugar de la relación de uso que se establece entre un sujeto y un objeto instrumental, se

estatuye un cuasi-diálogo, una relación coordinada y de igual a igual, entre la conciencia activa y un elemento material. Aquélla, bruscamente, pierde su jerarquía y se ve acosada, invadida incluso, por un instrumento hasta ese instante servicial. Esos "lacayos de ventanas... con su insistente etiqueta escuálida" tienen un poder avasallador, hipnótico, sobre el personaje. "Con las ventanas en la cara": es más bien la cara de las ventanas la que ejerce, aquí, su potencia soberana sobre el individuo.

Lo básico es, pues, un cambio en la relación. El polo pasivo se convierte en algo dotado de espontaneidad, sometiendo al amo de siempre a la inquietud, al temor, a la indefensión. Se ve todavía, en la fase que representa "El vestido blanco", que estamos ante una experiencia que irrumpe con fuerza en el universo del escritor, hasta el punto de impedir una elaboración sustancial de la anécdota.

Este aspecto de pregnancia obsesiva es el que resalta exclusivamente en "Historia de un cigarrillo". El título del boceto ya indica el carácter de lo que leemos, o sea, la vida de una cosa, de un objeto de uso y de consumo. El centro de su interés resulta ser la constitución de una manualidad distorsionada que tiene, al parecer, una procedencia doble. Incapacidad prensora de una parte, que revela en el fondo una más amplia frustración instrumental que está a punto de estallar; y, por otra, una especie de rebelión de los objetos tal como en el dominio sinfónico la había plasmado años atrás Paul Dukas, en *El aprendiz de brujo* (1897). El objeto se resiste, lucha tenazmente por mantener su soberanía que sólo puede mostrarse, en concreto, como desobediencia a una voluntad humana. Y desde el punto de vista del sujeto que describe la experiencia, se deja entrever una franja de locura, en cuanto lo que atenaceaba el espíritu con particulares caracteres de extrañeza tiene en sí mismo o para otras conciencias una explicación muy clara, de orden natural.

Hasta el momento de estas páginas, la experiencia aquella no pasa de ser algo aislado en la obra de Her-

nández. Desde "La casa de Irene", sin embargo, el tema llega a ser un núcleo capital, con fuerte capacidad de expansión. De hecho, este cuento es una magna orquestación de la experiencia, su primera formulación en gran escala. Está, así, en la base de todas sus manifestaciones ulteriores.

Primero que todo, el tema no aparece captado con la evanescente abstracción de los textos precedentes, sino en acto, a través de situaciones reconocibles y significativas:

"Y sin embargo, en su misma espontaneidad está el misterio blanco. Cuando toma en sus manos un objeto, lo hace con una espontaneidad tal, que parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros, pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos"⁴.

Llegamos así a la escena matriz de Hernández, tantas veces presente en sus cuentos, la de las manos sobre el piano, el movimiento de los dedos recorriendo las teclas, ante la caja de madera, negra y misteriosa. Estamos ante el instrumento en sentido propio para Hernández, aquél que permite que se establezca una armonía entre él y el sujeto que lo toca. No las hojas de las ventanas, no el terco cigarrillo, sino una mezcla de negror y de blancura que se resuelve en música.

Segundo: la tendencia a la absolutización de la experiencia, que trata de abarcar todos los dominios materiales posibles. En este contexto cabe situar la historia de la silla, rebelde o sumisa según las circunstancias. Es claro, con todo, que tal absolutización opera en un campo homogéneo, que no es otro que el campo de la instrumentalidad inmediata. Este coincide, en último término, con las funciones de satisfacción de las necesidades básicas. Llamémoslo, entonces, en ámbito de los instrumentos domésticos.

En el interior de esta tendencia cobra particular relieve, por la esfera a que remite, la instrumentalización del cuerpo humano. De un modo neo-cartesiano, el cuerpo se hace autómatas para Hernández, se desmiembra,

perdiendo su compenetración animada⁵. Queda un conjunto de órganos dispersos que sólo puede ser sede de movimientos mecánicos. Bocas o máquinas para producir palabras; sonrisas detenidas en muecas; pasos y marcha que los pies se enredan, cuerpo en su totalidad que se encansa en la expresión pública. Es posible percibir en la experiencia una superposición de estratos, que va desde la natural timidez de un concertista que debe enfrentar un público desconocido, hasta la concepción, afincada con intensidad en su espíritu, del organismo como sistema movilizador de inercias, regido por fuerzas exteriores. Junto a ellos, está el hecho de la influencia estética del cubismo y de las escuelas de vanguardia en general que, con sus descubrimientos plásticos, suministran una visión nueva —geométrica o dinámica— de la apariencia animal. La conclusión del cuento "El vapor" hay que entenderla como una obvia alusión a la *boutade* atribuida a Picasso:

"De pronto tuve ganas de pasearme sobre cubierta, pero 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"⁶.

Por supuesto, esta reducción del cuerpo al nivel de lo mecánico halla una vigorosa confirmación en la visión del cuerpo inanimado. En la contemplación del organismo muerto se pierde la frontera entre las cosas naturales y las artificiales. Tal como dice el personaje de "La envenenada", una mujer muerta recuerda y viene a ser casi lo mismo que una mujer de cera. Instrumento que hasta el último instante interpreta la melodía vital como la mandolina de "El acomodador", rota y destruida cual un ave disecada el cuerpo descubre en el momento de la muerte su feble estructura, el artificio secreto que lo habita. Después de mirar el cuerpo de la mujer envenenada, el protagonista vuelve a su pieza y se imagina así:

"Todas las partes de su cuerpo eran barrios de una gran ciudad que ahora dormía; eran obreros brutos que ahora descansaban después de una gran tarea y que el

continuo trabajar y descansar no les dejaban pensar en nada inteligente; solamente su cabeza estaba despierta y contemplaba con sabiduría y con indiferencia todo aquello"⁷.

Bordeando casi la alegoría platónica de *La república*; en los antípodas sin embargo de la imagen paulino-tomista del *corpus mysticum*, se reconstituye, a través de una fantasía provocada por la visión de la muerte, la idea de los *membra disjecta*, la retórica de un cuerpo que no es sino el lugar geométrico de entidades heterogéneas. (De ahí tal vez la fuerza simbólica del piano, manifestación superior de la música vital, pero ataúd por su forma, por su apariencia funeraria⁸).

Ahora bien, a partir de esta experiencia se va a forjar todo un campo de procedimientos válidos para el conjunto de la obra de Hernández. Tienen que ver tanto con la configuración de personajes como con la organización narrativa de las acciones. Porque, si damos por sentada la descripción, bastará acaso una mínima modificación de la mirada, una exigua inflexión perceptiva para adivinar en lo viviente las incrustaciones de inercia, para advertir allí, casi siempre, la orfandad de la gracia, la locuacidad muda de una materia instalada en pleno mundo humano.

El tema de lo artificial aparece también en el compatriota más ilustre de Hernández, su coetáneo Juan Carlos Onetti (1909). Pero lo artificial es, en éste, correlato de energía creadora, una objetivación de la fantasía. Tal el molino de *Tierra de nadie* (1941), tal el innoble chivo de *Para una tumba sin nombre* (1959). Lejos de ser oasis extemporáneos en el mundo cotidiano, las máquinas o los objetos artificiales son para Felisberto Hernández la sustancia misma de la vida. Es a lo que apunta su temprana teoría de los hombres-juguetes⁹.

"Ester" es el cuento de una mujer que, como en el caso de Irene, tiene el raro don de expresar armonía en sus movimientos y en sus gestos. Sin embargo, toda ella está traspasada por una óptica que ya comienza a ser irremplazable en el escritor montevideano. No sólo está so-

metida Ester a los ritmos de lo mecánico; su intimidad visceral, su mismo mundo mental participan de ellos, debido a una imprevisible extensión del fenómeno:

"Hasta las ideas, hasta las imágenes de sus sueños marcharían siempre con una velocidad grande y regular; lo extraño era precisamente que en ella todo fuera tan veloz y regular, tan normal, que su sistema nervioso fuera tan sano, que la sangre le circulara tan bien de pie a cabeza, que fuera tan espontánea, tal vez su imaginación fuera más espontánea que la de las otras al crear los medios de seducción..."¹⁰

Se trata —lo vemos— de un ingente proceso de interiorización, que nos hace vislumbrar una secreta población de fuerzas, una corriente de energías vitales que se concibe a imagen y semejanza de los cursos de la naturaleza.

Las comprobaciones más interesantes que fluyen de esta descripción tienen que ver con la inexplicable contemporaneidad de la experiencia. Se refieren también a su correlativa ubicuidad internacional. En efecto, en las décadas del 20 y del 30 asistimos al surgimiento de una revelación de las objetividades de uso práctico que lo mismo halla su cauce expresivo en la nueva literatura francesa que en algunos jóvenes escritores hispanoamericanos. Ya hemos apuntado, a manera de hipótesis, cuánto es posible que deba esta experiencia a los descubrimientos plásticos de comienzos de siglo, al cubismo y a las escuelas de vanguardia en general. Habría que valorar también —toda la obra de Hernández es testimonio de ello— la irrupción del cine en la vida cotidiana de la humanidad. Brevemente, y para no extendernos más sobre este punto, es lícito hablar de toda una cinematografización de la vida psíquica, en que las luces de la pantalla, las sombras del espectáculo y el ritmo lento o vertiginoso de las imágenes materializan el campo que J. Wilson, en su comunicación, denomina de los *thought processes*.

En el plano de la literatura, es una formulación que surge tanto en la obra juvenil de Sartre como, en lo que respecta a América Latina, en los relatos del ecuatoriano Pablo Palacio. En los cuentos de *Le mur*, sobre

todo en "La chambre", vemos desarrollarse una tematización lúcida del campo instrumental. Pese a que en ese relato la experiencia se sitúa en el dominio de lo psicopatológico, está descrita con una capacidad reflexiva que sin duda proviene de la especialidad de Sartre, la de profesor de Filosofía. Justamente la eficacia del relato reside en la alianza de locura y análisis; en la concentración racional ejercida sobre un orden radicalmente heterogéneo. El pasaje del tenedor, el de los muebles del salón, evocan inevitablemente las experiencias de Hernández. Como a Irene, como a Ester —esas mujeres singulares de su obra más temprana— "à Pierre seul les choses montraient leur vrai visage"¹¹. ¿Y no son los siguientes casi los mismos términos que escuchamos en la obra del uruguayo?:

"Ce qu'il y a, dit-il, c'est qu'ils ne savent pas prendre les choses; ils les empoignent.

—C'est vrai, dit Eve.

Pierre frappa légèrement sur la paume de sa main gauche avec l'index de sa main droite. 'C'est avec ça qu'ils prennent. Ils approchent leurs doigts et quand ils ont attrapé l'objet, ils plaquent leur paume dessus pour l'assommer"¹².

Lo mismo en *La nausée*, la admirable novela de Sartre, el héroe debuta, por decirlo así, con una duda metódica aplicada a los objetos e instrumentos. Ese guijarro que de pronto no puede ser arrojado a la playa, sino que se pega a las manos de Roquentin, ¿qué es sino un instrumento de función dislocada, un proyectil fenecido antes de iniciar su movimiento? Tal el cigarrillo del cuento de Hernández, que data por lo menos de diez años atrás (1929-1938). Tal también el pasaje del picaporte en *La náusea*, que tiene su parangón en la manija de "El comedor oscuro"¹³. De hecho, siguiendo con Sartre, hay una náusea táctil, una náusea de las manos, que origina la gran náusea que da sentido al libro y que, en verdad, no es sino su culminación metafísica. En la novela, por lo demás, se mantiene el rasgo de sus cuentos, la pre-

sencia del poder de raciocinio en un héroe que desde el comienzo intuye que está al borde de la locura.

Esta amenaza se convirtió en trágica realidad en el caso del ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1946), que termina sumido en el delirio luego de expresar en sus tres libros un alucinante universo de objetos burocráticos. En *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), *Débora* (1929) y *Vida de un ahorcado* (1932), hallamos idéntica preocupación por el mundo de los instrumentos domésticos que, geometrizados y abstractos, dominan las relaciones humanas con fría hostilidad.

En esta experiencia internacional de objetos e instrumentos domésticos debemos ver, antes que nada, una reificación a la manera de las capas medias. Es un estilo de vida cotidiana el que se hace extraño a través de estas coagulaciones objetivas. Profesores, empleados, burócratas —distantes por su práctica del campo de la producción— captan en el polo del consumo una serie de objetos que constituyen el retrato material de sus vidas improductivas. La experiencia se exagera, vuelve una y otra vez sobre la psique del escritor, impregnándolo, obsesionándolo en grados diferentes. Ni productos ni mercancías en sentido propio, esos objetos domésticos tienen un aire de familia con la vida de la pequeña burguesía. Están ahí, a la mano, obedientes como ellos, practicando las formas de la cortesía y la sumisión. Inertes, copian la pasividad de toda esa franja social, su condición terciaria. Es fácil inventar, entonces, una rebelión de lo inerte, una espontaneidad de lo pasivo, paradojas imposibles que tienen mayor fuerza cuanto más real es la servidumbre y la esclavitud.

Complementariamente, cuando asoma el orbe de la producción, o se lo margina decididamente o se cae en la metempsicosis:

—Escuche, dijo él sin haberme oído, si yo miro esta botella de cerca con la luz del día y los ojos bien abiertos, la botella se vuelve demasiado material; yo pensaría en cómo la fabricaron y cómo es su contenido de una manera indiferente y hasta desagradable. Pero si la botella

está en la mesa redonda de mi cuarto y yo la miro con la luz escasa y un poco antes de dormirme, usted comprenderá que se trata de una botella muy distinta”¹⁴.

“Entonces ella dijo que los objetos adquirirían alma a medida que entraban en relación con las personas. Algunos de ellos antes habían sido otros y habían tenido otra alma (algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos), pero su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él”¹⁵.

Con su énfasis y sus omisiones, esta visión de los objetos es correlativa al proceso de progresiva estetización, que es posible detectar en todos los movimientos de vanguardia del siglo XX. Estetización significa aquí, más que otra cosa, extirpación del uso práctico de los objetos en su plasmación literaria. Ennoblecidos por viejos o por inservibles, los objetos se estetizan en su misma consistencia material (móviles, *collages*...) o se dignifican mediante una fantástica dislocación de sus funciones (surrealismo, Dalí...)

II

Como A. Sicard ha señalado en más de una ocasión, Hernández no oculta la situación concreta de sus personajes, su puesto magro en una sociedad a la vez opresiva e indiferente. Ya debe hacer pensar el hecho de que su propio rol personal —el de concertista de piano— no sólo esté a menudo evidenciado (“Mi primer concierto”, “El comedor oscuro”, etc.), sino que, más significativamente, se enlace con su condición de cuentista, como ocurre en “Nadie encendía las lámparas” y, sobre todo, en “La casa nueva”. Su vida puede quedar simbolizada en este veraz testimonio infantil de su aprendizaje musical:

“Colocado a través de las teclas, como un riel sobre durmientes, había un largo lápiz rojo. Yo no lo perdía de vista porque quería que me compraran otro igual”¹⁶.

Pero, en realidad, pese a lo decisivo que pueda ser este núcleo biográfico, no constituye más que uno de los aspectos de la inmediatez social que es posible percibir en la obra de Felisberto Hernández.

Ya advertíamos que el autor nunca elude enmarcar sus personajes en las coordenadas de la estratigrafía social. El protagonista de "Las dos historias", ese aprendiz de cuentista, es, por ejemplo, "empleado en una juguetería"¹⁷; lo cual es signo manifiesto de la mutación constante de sus anhelos. Empleado, no en medio de brutales productos prácticos, sino en una tienda de juguetes, el hombre no sufre menos la prepotencia del gerente. La distracción, su interés naciente por contar una historia, surge en el mismo negocio en que trabaja cuando contempla un ábaco:

"Había estado mirando una pizarrita que en una de las caras tenía alambres con cuentas azules y rojas, cuando se le ocurrió que esa tarde empezaría a escribir la historia"¹⁸.

Podemos subentender sin dificultad el origen que se asigna a las historias. ¿Pues qué es el ábaco sino un útil para enseñar los rudimentos del arte de contar? Porque en virtud de una homonimia que se abre bruscamente en sentidos antónimos, *contar* es un arte aritmético y una actividad creadora al mismo tiempo, es tanto el verbo de la economía como la economía del verbo. Hay el contar de los cuentos, pero también el de las cuentas. Y en esta duplicidad semántica sospechamos ya una de las raíces de un malestar social generalizado.

Cualquier asociación que ponga en evidencia esta dualidad de planos es aprovechada por Hernández para mostrar su irrevocable entrecruzamiento. Las partituras musicales tienen notas, pero estas notas son también guarismos escolares; los conciertos están compuestos de diversos números; la figura del que *lleva libros*, del tenedor de libros, es una figura familiar en la obra del uruguayo: es que son *libros de cuentas*. Quizás esto permita comprender mejor la función de la maestra, esa efigie in-

fantil que está en la frontera de la naturaleza y la cultura, con la cual —por lo mismo— el niño guarda más de una relación incestuosa y que es meditada en fin completamente, desde sus dedos regordetes como letras hasta el ruedo protector de su pollera, mientras vive, ¡ya veremos por qué! entre gallinas y platos de comida.

Más claramente se escribe en "Mi primer concierto": "Y aquella noche me puse a repasar el programa como el que cuenta su dinero porque sospecha que en la noche lo han robado".

Y con más gracia poética aún, en "La casa inundada", se nos dice del cuentista pobre que sirve a una mujer como remero:

"Yo me cansaba de tener esperanzas y levantaba los remos como si fueran manos aburridas de contar siempre las mismas gotas"¹⁹.

Esto basta para mostrar, a través de un detalle revelador, cuánto acucian a estos personajes preocupaciones de un orden muy determinado. Es una angustia terrestre, concreta y palpable, que echa al suelo todas las falsas ilusiones que un artista se hace sobre su arte. Músico y escritor en su propia vida, Felisberto Hernández bosqueja insistentemente la gris humillación de los artistas provincianos, su doble opresión por la pobreza y por el prejuicio; por la realidad, sí, desde luego, pero mucho más por las ilusiones. Entre el sector social de las capas medias y el grupo artístico que de allí surge, no establece Hernández separaciones ideológicas. Por el contrario: provoca el roce estrecho de uno y otro, los frota con resignación, no para destilar un evangelio bullicioso y chacotero marca Cortázar, sino para someter todo arte al poder de la contra-ilusión²⁰. Genéticamente, este camino queda diseñado con claridad en las páginas de *Por los tiempos de Clemente Colling*, en que se opone a las *longevas*, esas tías, que representan el prejuicio espiritual, la risa de doña Petrona —risa sana aunque un poco resentida. Es posible que Hernández sitúe el proceso de disolución del esteticismo en un punto anterior al momento real, que hunda en la infancia algo que efectivamente

comió mucho más tarde. No importa: su alcance y su irradiación impregnan por doquiera la visión que el narrador posee del presente, de los conflictos y de los contrastes que puede observar en su vida. Es lo que atestiguan, entre tantos otros, el cuento "La casa nueva".

Este relato —ligado por varios nexos a "La casa inundada", sobre cuya extraña trama echa más de una luz— tematiza concentradamente la servidumbre del arte a los poderes institucionales, llámense éstos Intendencia, Municipalidad o Inspección Escolar. Es válido subrayar —y esto no es desdeñable— que Hernández no recusa la institucionalidad como tal, sino su deplorable subdesarrollo provinciano; y que al músico desfinanciado lo hieren tanto las constricciones económicas como el halo de excentricidad con que se pretende sublimar su miseria.

No es improbable que esta situación esté en la base de esa fórmula recurrente en el uruguayo, por la cual un artista, pianista o cuentista casi siempre, trabaja para una grotesca Mecenas, viuda rica que sorbe un mate estrepitosamente ("El comedor oscuro") o mujer gorda que, en "La casa inundada", utiliza a un escritor como galeote a quien, sin embargo, trata cariñosamente. La descripción que se hace del nombre de esta mujer: "El nombre de ella, Margarita, es como su cuerpo; las dos primeras sílabas se parecen a toda esa carga de gordura y las dos últimas a su cabeza y a sus facciones pequeñas", cuadra bien con la idea que el narrador se hace de la sociedad y del mundo cultural en particular. Ya no estamos ante el señor de otro tiempo: la Mecenas de estos cuentos es siempre una señora —viuda o gorda inexorablemente. Toda la especificidad de la vida artística uruguaya entre el batllismo y el terrismo, de la vida cultural en las provincias de un país provinciano, se graba bien en este *p(m)aternalismo sui generis* que, sin disminuir un grano la orfandad y la miseria del artista, lo mima con instituciones impotentes, convirtiendo los eventos del espíritu en solemnes conciliábulos de ilusos. Son, sociológicamente hablando, las élites interdependientes del analfabetismo, es decir, la plusvalía libresca de

la ignorancia. A lo mismo convergen esas estructuras polipódicas que nos presenta el *Clemente Colling*, en que la institución literaria queda en definitiva representada por una anciana paralítica, madre de longevas y madre de dos hijos, uno suicida y otro loco. Corona la imagen la figura totémica de un loro. ¿Es acaso necesario interpretar este anti-retrato de la vida literaria?

Esto implica, en definitiva, que el dualismo entre materia y espíritu está presente en la obra de Hernández, con todas las consecuencias que él comporta. Desde luego, *está presente*: piénsese sólo en tanto lechón, en tanto pollo, en tanta ternera que, como datos de un surrealismo criollo, surgen imprevistamente, a veces en los territorios del sueño²¹. Forman una serie encadenada en sus cuentos —que se inicia con su teoría de las almas gordas y que remata en el símbolo del *libro de hule*, es decir, la obra recubierta por un mantel de mesa— que significa un estrato material muy preciso, el plano de la carne animal, ese intermitente motivo que atraviesa, por ejemplo, "El acomodador":

"Después apagaba la luz y seguía despierto hasta que oía entrar por la ventana ruidos de huesos serruchados, partidos con el hacha, y la tos del carnicero"²².

Hay, qué duda cabe, toda una liturgia sucesiva de la carne en los cuentos del motevideano, desde que los animales van al matadero, desde el sitio de las carnicerías, hasta que el repartidor la entrega para la cena. Cena que, por supuesto, hace siempre composición estructural con las sesiones de piano ("El balcón", "El comedor oscuro") o con las ceremonias extrañas a que se entregan ciertos personajes ("Las hortensias", "Menos Julia"). Más aún: con nítida sugerencia espacial, tanto en "El balcón" como en "El comedor oscuro", la sala donde se come es una picza subterránea, situada justamente debajo de las *performances* artísticas. Hay, pues, un constante juego de contigüidades y de sucesiones para sensibilizar esas uniones antitéticas. El dualismo está presente, por lo tanto; *pero lo está de una manera peculiar*. En efecto, lo carac-

terístico de Hernández es que en él materia y espíritu están a medio camino entre ser una dicotomía metafísica o una contradicción social. De hecho, no son ni una ni otra cosa en sentido pleno. Tal vez aquí más que nunca convendría aplicar a Hernández esa categoría que S. Yurkiévich sorprende en su obra, la noción de indecisión. Tal indecisión está en sus cuentos porque está en los fundamentos de su ideología. Queremos decir con ello que los pasos seguidos por Hernández podrían esquematizarse así: incredulidad en el prejuicio sobre el arte y el artista, conciencia de las fuerzas materiales (entendidas como dinero o carne, como dominio de la subsistencia) y, como resultado, la permanencia en el limbo. Porque hay una suave penumbra antes de la antítesis, previa a todo el dinamismo de la contradicción. Es la zona del misterio, del silencio, ese pliegue finitísimo que él reivindica humildemente, grismente, como un rincón incógnito e inalienable. Por eso deshace lo mental con imágenes materiales de espacio y por eso puebla las cosas con imágenes de consistencia ideativa. Tal ontología del limbo no es casual y nos remite quizá a la función última del espejo en sus relatos, la de instaurar el vaivén constante, ser una especie de *perpetuum mobile* donde los volúmenes se hacen imágenes y las imágenes se materializan. El limbo tiene, pues, una estructura especular. Es lo que reflejan bien, como veremos en seguida, las reglas de homonimia.

A las homonimias léxicas ya enumeradas —*instrumentos*, *contar*, etc.— hay que añadir otro tipo de igualdades que concierne más bien a las situaciones, a una configuración que se reitera en esferas diversas.

En “El comedor oscuro” asistimos al desmembrado trabajo de un pianista casi a punto de quedar definitivamente cesante. Toca, entonces, para una viuda rica que en la práctica lo alquila. Antes ha tocado en el “Café Japonés”, cuyo dueño es hermano de su actual protectora. Este “pobre pianista”, como se dice en la última línea del cuento, recuerda así sus años anteriores:

“El humo tragaba mucha de la poca luz que daban unas lamparillas y mucho el color de los trajes. Además,

se tragaba las columnitas en que se apoyaba el palco donde tocábamos nosotros. Eramos tres: un ‘violín’, una ‘flauta’ y yo. Parecía que también había sido el humo quien hubiera elevado nuestro palco hasta cerca del techo blanco. Como si fuéramos empleados del cielo, enviábamos a través de las nubes de humo aquella música que los de abajo no parecían escuchar”²³.

Vemos aquí cristalizada la progresiva identificación del músico con su función instrumental, la conversión del yo en su instrumento... de trabajo (!). El humo no sólo separa a músicos de espectadores, no sólo crea ese estupendo cielo de mentira, sino que expresa cabalmente, en una pincelada, la alianza de los dos enemigos principales del artista, la realidad y la ilusión. Atmósfera irrespirable del cafetín, ese humo terrestre se transforma en nube celeste, por obra y gracia de la vieja superstición espiritualista. Es lo que, en “Menos Julia”, se llama las “nubes carnosas”; y lo que recuerda también la descripción de las longevas, en *Por los tiempos de Clemente Colling*:

“¡Pero ellas! ¡Qué noblemente ideales eran! Por esas tres longevas yo alcancé a darle la mano a una gran parte del siglo pasado. No sería muy difícil, hojeando revistas de aquel tiempo, encontrar un dibujante ‘original’ que hubiera dibujado un cigarrillo echando humo y que del humo saliera una silueta como la de ellas”²⁴.

Un poco más adelante en el transcurso del cuento el pianista se pone a contemplar los movimientos rápidos y precisos del barman, la preparación ágil de los cócteles:

“Entonces llegaban los instantes tan esperados por nosotros. El tomaba una cucharita de cabo largo; con pocos golpes giratorios cruzaba rápidamente las familias que había en cada vaso y surgía lo inesperado; cada vaso cantaba un sonido distinto y comenzaba una música de azar. Porque lo único imprevisible cada día era la acomodación de vasos aparentemente iguales con el secreto de sonidos distintos”²⁵.

Es decir, surge también una música particular ya no de un músico con su instrumento, sino de otro individuo

cuya función se vincula a la satisfacción de las necesidades materiales. El movimiento de las manos, el juego de los instrumentos y los efectos musicales diseñan así una homología que delata sin más la nula singularidad de lo estético. Por otra parte, se insinúa un tema nuevo. Al rozarse con ese barman, que satisface una necesidad: la de la sed, pero en un nivel superfluo: el de los tragos exquisitos, una nueva tangencia se proyecta sobre el artista, que lo sitúa en las lindes de lo superfluo, convirtiéndolo en digna y elegante excrescencia de la sociedad. Volveremos sobre este punto al finalizar estas líneas.

Un segundo ejemplo de las proyecciones especulares lo constituyen las ceremonias de "Menos Julia" y de "Las hortensias". Estos relatos tienen algo en común: el túnel del primero y las vidrieras del segundo son ritos que calcan y repiten la vida entendida como actividad comercial. En "Menos Julia" el sujeto es dueño de un bazar que reencuentra, en las noches sabatinas de su quinta, los mismos productos del negocio en que trabaja toda la semana: zapallos, harina, una jaula, tomates, en una suerte de intacta metaforización de las mercancías. La semejanza con la digitación del piano es inmediata y se impondría sin más, si del mismo tenedor de libros, el empleado por antonomasia que allí aparece, no se dijera que "compone el túnel como una sinfonía"²⁶. La ceremonia ciega y extraña de los reconocimientos, en la medida en que imita las formas de la actividad imaginaria, sólo remite entonces a una evidencia laboral y mercantil. En "Las hortensias" los planos no están yuxtapuestos, sino que equivalen a etapas sucesivas en la vida de Horacio. Propietario de una gran tienda, ha debido abandonarla porque su mujer se lo exigió, celosa de empleadas o maniqués. Traslada entonces Horacio la vida de la tienda dentro de su casa, mediante la escenografía de las vitrinas y la colección de muñecas. Se ve: la ficción no escapa nunca a su realidad de base; es ella misma, más el velo prodigioso de la manía o el engaño. De la simulación, en suma. El arte adivinatorio resulta, entonces, me-

nos una concentración imaginaria que un simple y mero cálculo contable:

"Hoy tuve mucho placer. Confundía los objetos, pensaba en otros distintos y tenía recuerdos inesperados. Apenas empecé a mover el cuerpo en la oscuridad me pareció que iba a tropezar con algo raro, que mi cuerpo empezaría a vivir de otra manera y que mi cabeza estaba a punto de comprender algo importante. Y de pronto, cuando había dejado un objeto y mi cuerpo se dio vuelta para ir a tocar una cara, descubrí quién me había estafado en un negocio"²⁷.

Resumiendo: instrumentos artísticos, instrumentos domésticos: esta doble esfera es reveladora sobre todo por omisión. La gran ausencia corresponde allí a los instrumentos productivos. Horizonte situado casi siempre más allá de las fronteras de esta obra, muy pocas veces extiende su franja extraña, como esa sombra blanca que de pronto sobrecoge al personaje de "Las dos historias": "esos muros severos y blancos... de fábricas y depósitos" que él encuentra de noche a lo largo de la calle²⁸. Tal ausencia delimita claramente el mundo de Hernández, lo sitúa, señalando con rigor los límites del territorio por él excavado. De la casa al espectáculo; de la cena al cine, o de la cena al piano aún dentro de la casa: tal es el vaivén constante, definitivamente cerrado, que articula su obra y seguramente su vida.

Es el mismo delineamiento que establece la relación artista-barman. En ella, la manualidad fundamental, la que transforma la naturaleza, es un campo ni siquiera entrevisto. Todo ocurre entre individuos que ocupan un lugar social homogéneo, ese limbo de actividades ligadas no a la producción, sino al consumo de lo superfluo. Porque tal vez sea ésta la intuición más valiosa que Felisberto Hernández nos trae sobre la condición del artista. J. Wilson ha hablado con razón del carácter de *outsiders chaplinescos* que poseen los personajes del uruguayo. Esta marginalidad social está claramente presente, por ejemplo, en el héroe de "El acomodador". Personaje que

trabaja en un cine, vinculado a un espectáculo que lo serviliza, vive de propinas y su vida pelagra cuando ese dinero —sobrante para los demás— comienza a faltarle. Símbolo acertado del artista en la sociedad uruguaya de su tiempo, indica bien la situación de un hombre que *subsiste a partir de lo superfluo*. En este sentido, y de acuerdo a la cronología de los grupos artísticos en Hispanoamérica, esta actitud está a medio camino entre círculos modernistas de comienzos de siglo y el vanguardismo tecnocratizado que impera en la actualidad. El Modernismo se definió, en cuanto a las agrupaciones y capillas que se formaron en torno a su sensibilidad, por la coexistencia de la torre de marfil y de la bohemia más desherrapada. La vieja dicotomía del alma-cuerpo encontraba en la práctica de esos grupos un terreno feraz, explicable muchas veces por la pertenencia de los modernistas a las antiguas capas medias coloniales (América Central, México, Colombia, Ecuador, Perú²⁹). Entre el profesionalismo de ahora y la orfandad social de antaño, hay un camino de sindicalización de los escritores, de incorporación institucional de sus funciones que es variable según los países de que se trate. En el Uruguay, en medio de la vigencia del credo de Rodó, los tímidos conatos institucionales languidecen humillados, vergonzantes, con la conciencia de cumplir un papel reductor de la importancia del arte y de la cultura. La preocupación por el aspecto exterior del artista, sus juicios sobre la bohemia y la resignada sumisión a la pobreza uruguaya muestran bien que es ése, aproximadamente, el estado de cosas que parece reflejar en sus cuentos Felisberto Hernández.

NOTAS

1. "El acomodador", pp. 28-29. En: *Nadie encendía las lámparas*, Montevideo, Arca, 1967.
2. "Fulano de tal", p. 20. *Primeras invenciones*. Montevideo, Arca, 1969.

3. "Libro sin tapas", p. 49. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 50.
5. Es lo que Jean Andreu estudia bien en su análisis, aquí mismo publicado, del cuento "Las Hortensias".
6. *Ibid.*, p. 80.
7. *Primeras invenciones*, cit., p. 91.
8. Cf. "Mi primer concierto"; *sarcófago, féretro*, etc.; *Colling*, pág. 68.
9. V. *Primeras invenciones*, pp. 29 y ss.
10. *Ibid.*, p. 94.
11. Jean-Paul Sartre: *Le mur*, p. 63. París, Gallimard, 1939.
12. *Ibid.*, pp. 60-61.
13. *Nadie encendía las lámparas*, cit., p. 87.
14. *El cocodrilo y otros cuentos* "Mur", p. 64. Montevideo, Cedral, 1968.
15. "El balcón", p. 17. *Nadie encendía las lámparas*, cit.
16. *El caballo perdido*, p. 19. Montevideo, Arca, 1970.
17. *Nadie encendía las lámparas*, cit., p. 105.
18. *Ibid.*, p. 72.
19. *Las hortensias*, p. 59. Montevideo, Arca, 1967.
20. *Por los tiempos de Clemente Colling*, p. 78.
21. Recuérdense "El comedor oscuro", "Menos Julia" y *El caballo perdido*, respectivamente.
22. *Nadie encendía las lámparas*, cit., p. 28.
23. *Ibid.*, p. 87.
24. Cit., pp. 53-54. También los *chistidos* de las longevas hay que verlos como caricatura de la inspiración.
25. *Nadie encendía las lámparas*, cit., p. 89.
26. *Ibid.*, p. 46.
27. "Menos Julia", p. 54. *Nadie encendía las lámparas*, cit.
28. *Ibid.*, p. 109.
29. Cf. mi *Rubén Darío*. Gijón-Madrid, Ediciones Júcar, 1974.