

## SU MANERA ORIGINAL DE ENFRENTAR AL MUNDO

ANGEL RAMA

La operación clave de la invención literaria de Felisberto Hernández, lo que equivale a decir su manera original de enfrentar al mundo, definiendo una personalidad, una cosmovisión, una literatura, fue enunciada por primera vez en 1930, iniciando su tercer título narrativo: *La cara de Ana*. Ya había anteriormente aplicado —en *Fulano de Tal* y en *Libro sin tapas*— esa mirada nueva para las cosas y los seres que es consustancial con su estilo. Pero recién al abrir el relato de su vinculación infantil con una compañera de juegos, Ana, en el mencionado librito, decide situarlo voluntariamente dentro de un sistema literario que ha devenido tal porque el espontáneo “sentir” originario se ha vuelto sobre sí mismo de modo reflexivo, examinándose y componiéndose intelectualmente, a la vez que trazando los recursos específicos en el campo de la escritura.

A los veintiocho años Felisberto Hernández reconoce explícitamente que posee un modo propio de entender la realidad, merced al cual se distingue de la mayoría de los seres humanos. Tal modo, que reconoce en sí desde la infancia, no lo abandonará hasta el final de sus días, aunque padeciendo los matices modificantes propios de las circunstancias culturales de esos treinta y cinco años posteriores en los cuales escribirá sus obras mayores.

Sin embargo, conservará siempre una actitud bivalente: junto a su sistema propio no dejará de reconocer la existencia —ni de practicar—, aquel otro que es patrimonio de la mayoría y que en definitiva es el que una sociedad inventa para su funcionamiento y conservación, adiestrando en él desde la infancia a las generaciones nuevas, confiándole la custodia y afirmación de sus valores éticos, filosóficos, sociales. Esta doble apreciación conferirá

a Felisberto Hernández la aguda conciencia de su marginalidad y de su rareza, robustecida por el hecho de que no pretenderá invalidar el sistema dominante con un ataque frontal; en la serie de ejercicios literarios que consagra a ilustrar su privada óptica, se limita a socavarlo, a veces —menos aún— a ornamentarlo con sus opuestos, otras —las más— a burlarlo.

Tal extrañamiento, por parte de Hernández, de la norma general que rige la apreciación de lo real, contribuirá al establecimiento del curioso papel de segundón que es frecuente en el escritor-narrador de su obra. En varios cuentos prefiere asumir el puesto de compañero-observador del protagonista del relato, quien es su amigo de infancia ahora bazarista, o una señora para quien ejecuta al piano tangos u otra para quien rema. Cuando pasa a transformarse en protagonista percibimos un desdoblamiento entre el actor y el analista que fácilmente deviene el desdoblamiento entre el personaje y el escritor, simplemente.

Dice Hernández en ese texto capital de *La cara de Ana*, utilizando una sintaxis dura y una terminología propia, ingenua y sabrosa a la vez, para traducir una experiencia evidentemente espontánea pero ajena a las nomenclaturas de los filósofos:

Además de sentir todas las cosas y el destino parecido a las demás personas, también lo sentí de una manera muy distinta. Cuando sentía parecido a los demás, las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos, se asociaban entre sí, tenían que ver unos con otros y sobre todos ellos había un destino impreciso, desconocido, cruel o benévolo y que tenía propósito. Este propósito era tan caprichoso que nadie acertaba a preverlo. Este destino tenía movimiento y sobre todo un extraordinario comentario. En el movimiento entraban y se asociaban también las cosas quietas y eran un poco más humanas que objetos. En el comentario había una emoción movida, y a medida que avanzaba el comentario aumentaba la emoción; cuando yo era niño y empezaba a llorar, me empezaba el comentario de mi tristeza y seguía llorando hasta que se me terminaba el comentario. En este mismo destino tenía también un poco de diferencia con los demás: cuando ocurría un hecho triste o alegre, sin que ellos se dieran cuenta, parecía que todo el comentario ya lo tuvieran pronto, se les uniera enseguida a la emoción y enseguida lloraran o se rieran. Mi comentario se retrasaba como si lo tuviera que hacer

de nuevo, y tardaba en llorar o reírme. Otras veces me ocurría que ese comentario no me venía y empezaba a sentir las cosas y el destino de la otra manera, de mi manera especial: las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos no tenían que ver unos con los otros y sobre ellos había un destino concreto. Este destino no era cruel, ni benévolo ni tenía propósito. Había en todo una emoción quieta, y las cosas humanas que eran movidas, eran un poco más objetos que humanas. La emoción de esta manera de sentir el destino, estaba en el matiz de una cosa dolorosa y otra alegre, de una cosa quieta y otra movida. Y aunque estas cosas no tuvieran que ver unas con otras en el pensamiento asociativo, tenían que ver en la sensación disociativa, dislocada y absurda. Una idea al lado de la otra, un dolor al lado de una alegría y una cosa quieta al lado de una movida no me sugerían comentario: yo tenía una actitud de contemplación y de emoción quieta ante el matiz que ofrecía la posición de todo eso.

El hallazgo no es exclusivo de Felisberto Hernández aunque él será quien extreme sus consecuencias y quien con mayor acuidad lo aplique. Es una percepción del arte posterior a la primera guerra mundial, que se conoció bajo el nombre de unanimismo o simultaneísmo o enumeración caótica y que respondió al esfuerzo del artista moderno para apresar la variedad y simultaneidad de la vida contemporánea, en particular dentro de la agitación urbana, frecuentemente privada de sentido o de aparente significación. El artista observó la aproximación no significativa de elementos muy distintos, los cuales componían un cuadro de relaciones —espaciales, temporales, táctiles, etc.—, que no eran fácilmente reductibles a una interpretación situada más allá de la comprobación del caos del mundo contemporáneo. En la misma línea perceptiva, el surrealismo recuperó la aguda profecía de Lautreamont sobre el "encuentro fortuito" del paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de disección, aplicándose a repetir en el arte las relaciones insólitas con el fin de obligarlas a revelar el misterio de su aproximación casual.

El texto de Felisberto Hernández, quien en la época de escribirlo ignoraba prácticamente todo acerca de las teorías vanguardistas europeas, se corresponde de modo estricto a esa instancia del conocimiento y de la sensibilidad del arte mundial. El

sentir de los más, como André Breton recalcó en su primer *Manifiesto surrealista*, se halla embretado dentro de una estructura lógico-racional que vincula los diferentes ingredientes a una verdadera cadena causal, regida a su vez por un finalismo que no por caprichoso o imprevisible deja de ser un destino manifiesto del acaecer. Todo este sistema está impregnado de un subjetivismo que absorbe hacia la esfera humana el contorno concreto real, señala Hernández, y se completa con el marco de la interpretación valorativa del acaecer que es el típico producto de la cultura de una sociedad y al que nuestro autor llama "comentario".

Ya Adorno apuntó la nota de pervivencia infantil que subyace a la experiencia surrealista, a su disgregación de elementos y a la cosificación de sus diversos materiales, cosa que subraya el texto de Hernández al consignar los orígenes infantiles de su percepción y el modo como ha ido elaborándose en la mentalidad del niño. Efectivamente, la primera fractura que le permite distinguirse del comportamiento adulto radica en que no es capaz de situar el acaecer dentro de la interpretación valorativa —el comentario— con la misma prontitud con que lo hace el adulto ya entrenado por las formas culturales de su sociedad. El niño se retrasa y con dificultad carga el acaecer con las connotaciones emocionales propias de la interpretación valorativa y ese retraso revierte en una segunda y sorprendente consideración de los elementos que se han articulado para producir un acontecimiento, descubriendo entonces que los lazos que los vinculan son débiles y carentes de emotividad pero también, lo que es mucho más importante, que se ha operado una selección arbitraria de elementos, pudiendo ser otros más los que se incluyan en torno del suceso como partes constitutivas. De hecho está actuando con una espontaneidad acultural, casi como un salvaje que vincula elementos paralelos pero no relacionados y busca encontrarle la adaptación secreta. Al no hallarla se crea una verdadera suspensión del juicio, reemplazado por una contemplación perpleja y admirativa: el conjunto de los materiales se sitúa en un ámbito de misterio o un ámbito onírico, único marco adecuado para proporcionarnos un insatisfactorio *ersatz* interpretativo de la contigüidad de los elementos que esta mirada acultural ha vinculado, ámbitos tan característicos en el surrealismo como en los cuentos de Hernández o en casi todo el realismo-maravilloso hispanoame-

ricano. El destino de este conjunto es inexplicable, o, como dice Hernández, ni "cruel, ni benévolo, ni tenía propósito" y suscita del contemplador una emoción "quieta", es decir, exactamente, que suscita un contemplador, no un participante, el cual sólo puede medir la asociación de cosas disociadas y no es capaz de discernir un "comentario", una interpretación dado que el todo carece de ella. A la vez los distintos materiales humanos que se ofrecen a la contemplación, al perder sus relaciones lógicas o causales, al quedar fragmentados del acaecer que los envuelve, liga y otorga significado, devienen objetos, porque se asimilan a ellos, aun a pesar de su naturaleza, por esa condición de no significantes, de permeables a las jerarquías, calidades o ubicaciones que se les otorguen desde fuera; como dice Hernández con un lenguaje que evoca el razonar medieval: "las cosas humanas que eran movidas eran un poco más objetos que humanas".

Este texto definidor, preside dos aplicaciones prácticas de sus términos. *La cara de Ana* sólo cuenta eso y para eso fue escrita. La primera aplicación es a la muerte del abuelo, donde los elementos disímiles son: el silencio de éste, los llantos y comentarios de los familiares, el ruido alegre de la calle, la risa de Ana:

Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras; me parecía que cada una de ellas me pegara en un sentido como si fueran notas; que yo las sentía todas juntas como un acorde y que a medida que pasaba el tiempo unas quedaban detenidas y otras se movían. En todo esto yo no sentía comentario y el destino de los demás con sus comentarios y sentimientos, era una cosa más para mi destino especial: todas las cosas me venían simultáneamente a los sentidos y éstos formaban entre ellos un ritmo; este ritmo me daba la sensación del destino, y yo seguía quieto, y sin el comentario de lo físico ni de lo humano.

Dentro del simultaneísmo de las experiencias se suman también, como meros materiales de la composición, los sentimientos e interpretaciones de los demás, pero el total no genera ni una interpretación ni una sensación de destino, sino que éstas se asimilan al acorde, al ritmo que dibuja la totalidad del material disímil que se ha considerado. En definitiva, a la estructura literaria de esa pluralidad. Por lo cual la única salida a un campo reso-

lutivo de esa experiencia de lo simultáneo, es la creación artística, es la escritura misma que consideramos. Porque en verdad esta selección de materiales es probablemente más amplia pero igualmente caprichosa, si no más, que la que hacen los hombres y muy pronto sería absorbida por otra más rica, más plural, más contradictoria, si no quedara apresada dentro de una subrepticia interpretación valorativa —o comentario— que es la creación literaria.

Esa creación artística no pesquisa lo bello, sino lo raro, pero, como ya apunta en la segunda aplicación de la teoría, en *La cara de Ana*, será un territorio buen conductor de las excitaciones eróticas, de tal modo que las aproximaciones y los encuentros de la pareja humana se lograrán a través de este aparente caos de referencias disociadas y sólo la presencia de una cauta inclinación amorosa será capaz de imponer un posible "comentario" coherente al conjunto dispar, como si todos los objetos aprisionados en el ámbito misterioso sirvieran para un juego infantil, el de las esquinitas, que concurriera a apresar a la niña o a la mujer querida yendo de uno a otro y dibujando el laberinto donde quedará aprisionada. Así se lo apunta al concluir el cuento, sugiriéndose que también la teoría y sus aplicaciones son materiales para alcanzar el descubrimiento de la belleza de Ana. Será más evidente en múltiples cuentos de *Nadie encendía las lámparas*.

A las ideas anotadas en 1930, será fiel Felisberto Hernández toda la vida. En un texto escrito veinte años después, anota sin embargo:

Aquí intervenía yo para indicar cómo era posible que pudieran vivir juntos en una misma persona, virtudes y defectos. Yo tenía para esto muchos ejemplos porque este era "mi juego". Así como mi amigo estaba siempre atento a la aparición de cualquier número, yo estaba atento a la aparición de sentimientos, pensamientos, actos o cualquier otra cosa de la realidad, que sorprendiera las ideas que sobre ellas tenemos hechas. Ya un poco aburrido de observar todo eso en mí mismo, también quería comprender qué cosas se producían en el silencio íntimo de los demás, si es que después lo demostraban —queriendo o sin querer—, y qué ocurría en el libre juego de las circunstancias.

(*La casa nueva*)

De aquella revelación infantil ha de surgir ese "juego" específico de Hernández que consiste en burlar las ideas, sentimientos o cosas de la realidad que aceptamos como las verdaderas cosas, otros que también son de la realidad pero que nos sorprenderán como lo que llamamos "inverosímiles". Y este campo, el de los "inverosímiles" será el predilecto del narrador uruguayo, aunque, como él dice, distinguiendo dos etapas en el tiempo dedicado a esas tareas, las que obviamente corresponderán a distintos productos literarios. Una primera etapa correspondería a la observación interior de esos procesos, o sea a la investigación de su funcionamiento dentro de él, en los materiales que le allegaba el recuerdo. Son, visiblemente, sus tres intentos novelísticos semifrustrados que se sitúan, imprecisamente, de 1940 a 1944, a saber: *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria*. Los tres podrían haberse designado con el título del último, texto que no llegó a completar y que se publicó póstumamente, porque son investigaciones tesoneras en esas tierras del recuerdo donde los personajes sobre los cuales trabaja la memoria —Colling, la señorita Celina—, pretextan esta investigación sistemática de las versiones alternativas de lo real.

El segundo período correspondería a una extraversión. Felisberto Hernández intentaría ver el mundo para comprobar si efectivamente su "juego" resultaba corroborado fuera de sí mismo. Como él dice, "quería comprender qué cosas se producían en el silencio íntimo de los demás" y "qué ocurría en el libre juego de las circunstancias". A esta investigación correspondería el material posterior a sus novelas cortas, o sea los cuentos que escribe en la década del 40 y recoge en *Nadie encendía las lámparas* (1947) así como los restantes que publica en revistas o en breves libritos y se recopilan póstumamente en el volumen *Las hortensias* (1965). Son estos cuentos los que han tenido mayor fortuna y sostienen el nombre de Felisberto Hernández entre los grandes escritores hispanoamericanos y es este el período más curioso de su inextinguible experimentación sobre la realidad.

Ambientes, personajes, asuntos de los cuentos pertenecen, mayoritariamente, a la excepcionalidad del mundo, aunque todos, sin dificultad, se asientan en la norma común de ese mismo mundo. O sea que la realidad, ya articulada lógicamente, no deja de fun-

cionar en ningún momento y sus leyes rigen para todos, como no puede menos que reconocer el autor. Su tarea no apunta a negar el sistema, como ya indicamos, sino a encajar dentro de él repentinamente paréntesis, o más bien, excepciones a la regla. Esas excepciones no son escenarios, ni objetos, sino hombres y, más precisamente, algunas costumbres insólitas que en ciertos ejemplos (el dueño del bazar en *Menos Julia*) no alcanzan a modificar la mayor parte de una vida que respeta mansamente las obligaciones del sistema.

Dichos seres humanos son excéntricos o parcialmente dominados por extrañas inclinaciones; cualquier cosa puede remover aguas secretas de su personalidad: "las palabras de su mujer habían sido como pequeñas piedras caídas en un estanque donde vivían sus manías". Excentricidades, aberraciones, manías, no pueden confundirse con elementos fantásticos y conviene delimitarlo, ya que con frecuencia se enjuicia a Felisberto Hernández como uno de los cuentistas fantásticos de la vanguardia, llegándose (A. Zum Felde en su *Índice crítico de la narrativa hispanoamericana*) a oponérselo por tal rasgo a Jorge Luis Borges. En toda la literatura de Hernández hay un solo rasgo estrictamente fantástico: es, en *El acomodador* la luz que arrojan los ojos del personaje.

En esta cuentística no sólo los particulares son estrictamente realistas y con frecuencia de un realismo menudo, sin gloria, casi pedestre, sino que uno de los recursos literarios habituales del escritor para disparar sus efectos humorísticos consiste en oponer cualquier gesto noble o excesivamente enfático a una connotación de realismo trivial. Así, en *La casa nueva* nos dice: "Sin embargo, la recitadora hacía toda clase de movimientos con una seguridad envidiable y hasta se permitía entornar los ojos. Yo le decía a mi compañero poeta, que la actitud de ella cuando ponía así los ojos, era entre el infinito y el estornudo". Este realismo puede llegar a formas chocarreras a las que el autor apela para destruir toda posible poesía convencional y establecer el territorio propio de ella en un mundo corriente, diríamos el de una clase media pobretona, emergiendo espontáneamente de sus materiales habituales.

Se nos cuentan comportamientos o personalidades maniáticos: una joven excesivamente imaginativa y cursi enamorada de su balcón; un acomodador torpe cuya lujuria de ver queda acrecentada

por la luz que arroja de sus ojos y que se enamora de la sonámbula que pasa sobre él; un propietario de un bazar que ha edificado un túnel en su casa de campo donde se ejercita reconociendo al tacto objetos y rostros femeninos; una viuda rica y vulgar que contrata a un pianista para que toque en el piano de su comedor tangos una vez por semana y poder así recordar; una viuda que inunda su casa para vivir sobre el agua; un hombre rico que gusta de las muñecas y se enamora de una de tamaño natural con la cual llega a vivir maritalmente; un vendedor de medias que apela al llanto para conseguir que le compren la mercadería; varios episodios de la vida de un pianista no muy exitoso en sus giras por pueblecitos. Es verdad que tales costumbres "sorprenden" nuestras ideas sobre la realidad, como apuntaba Hernández en su citado texto de *La casa nueva*, pero surgen de ella como floraciones extrañas e insólitas y se abastecen de ella, al modo del bello matorral florecido que tiene sus raíces en el lodo.

Este lodo en la cuentística de Hernández se traduce por una puntual, regocijada y minuciosa pintura de lo vulgar. No es una versión primorosa, como decía Ortega de Azorín, sino una versión humorística, de espesa materialidad. En *El comedor oscuro* la pareja sirvienta-patrona, Dolly-Muñeca, demuestra la capacidad de Hernández para elaborar tipos vulgares con un sombreado caricaturesco que sin embargo no llega a disolver los rasgos individuales, auténticos, de las criaturas narrativas. Sus dialogados están contruidos en un modo elíptico, apelando a recursos del habla popular, a sus deformaciones verbales y a sus violencias de modo de crear un humor de tipo lingüístico emparentable con el que cultivara Cortázar en algunos personajes de *Los premios*. Por último, las descripciones de ambas mujeres y su manera de injertarse dentro de la casa donde "profanaban los recuerdos" es constantemente burlesca, con miradas cómplices al lector; del mismo modo está dibujado el hermano, "Arañita" en una estampa de un realismo granuloso, que no es necesaria a los efectos del relato pero que completa el *background* vulgar que el autor quiere exponer, situando la zona de las vivencias de los personajes. Pero no son sólo personajes ocasionales los que quedan inmersos en este lodo material, sino que él llega también al autor-narrador-pianista que recorre varios cuentos. En *El balcón* durante la comida la joven recita sus poemas cursis mientras el narrador devora con fruición:

Yo me sentí desgraciado; pensaba en mí con un egoísmo traicionero. Llegó la enana con otra fuente y me serví con desenfado una buena cantidad. No quedaba ningún prestigio: ni el de los objetos de la mesa, ni el de la poesía, ni el de la casa que tenía encima, con el corredor de las sombrillas, ni el de la hiedra que tapaba todo un lado de la casa. Para peor, yo me sentía separado de ellos y comía en forma canallesca; no había una vez que el anciano no manoteara el pescuezo del botellón que no encontrara mi copa vacía.

Cuando ella terminó el segundo poema, yo dije:

—Si esto no estuviera tan bueno —yo señalaba el plato—, le pediría que me dijera otro.

En seguida el anciano dijo:

—Primero ella debía comer. Después tendrá tiempo.

Yo empezaba a ponerme cínico, y en aquel momento no se me hubiera importado dejar que me creciera una gran barriga.

Incluso en un cuento como *Las Hortensias* que se sitúa en una casa de la alta burguesía, los diálogos de Horacio y Facundo, así como la participación de los criados y los intercambios de María y Pradera, se hallan teñidos de frecuentes notas cursis o burlonas o de groserías de las que ya se han incorporado al habla corriente de la gente vulgar. Con frecuencia las acuñaciones en forma de chiste a que proceda Hernández en rápidas condensaciones de la materia narrativa, ilustran ese clima de vulgaridad subyacente.

Se trata de un medio social y de un conjunto de personajes que pertenecen a un estrato de la pequeña burguesía de los barrios suburbanos y de los pueblos. Todas las narraciones sobre la infancia ponen en circulación este tipo de personajes y reconstruyen las viejas casas de clase media, con sus zaguanes y patios, sus terrenos cercados de alambrados, sus altas puertas de vidrio, sus salas domingueras. En *El caballo perdido* y *Por los tiempos de Clemente Colling* se puede encontrar el origen de estas imágenes que perviven a través de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* y siguientes y aun llegan a trasuntarse tras los disfraces renacentistas del único cuento de Hernández situado en otra época, *Lucrecia*. Esta pequeña burguesía informe tuvo muy escasos cantores en América Latina: los narradores se sintieron rechazados por

su vitalidad vulgar y su total ignorancia de la literatura que impidió que ella presentara una demanda de obras. Félix Fuenmayor cultivó el tema en Colombia estilizando levemente esos personajes y ambientes con el magisterio livianamente burlón de Voltaire. Felisberto Hernández se empeñó en descubrir la poesía de su vulgaridad y halló que su cifra radicaba en una imprevista excentricidad que desmentía las reglas del comportamiento por todos aceptadas, en un toque de locura que era por lo tanto una locura redentora.

En un sueño, contado en *Las dos historias*, Hernández ofrece una explicación que entiendo supera el caso particular que trata de elucidar. Dice así:

También recordé lo que me sucedió antes de dormir y al terminar el sueño: pensaba en las leyes físicas y humanas y veía pasar mis deseos por mí, como nubes por un cielo cuadriculado. Al ir pasando al sueño, esa red se rompía; pero yo seguía pensando y sintiendo como si estuviera entera; los pedazos rotos estaban como enteros. . .

Si no entendemos mal, las leyes físicas y humanas existen y son las que tienden un cielo cuadriculado, o sea un orden rígido del mundo, con sus normas, disposiciones, regularidad. Los deseos funcionan como excepciones, como nubes sobre ese cielo armado, que si bien no lo destruyen, al menos lo alternan, lo cubren parcialmente. Sólo en el sueño, en el campo de las todopoderosas voliciones secretas, se consigue la destrucción de las leyes físicas y humanas, pero aun destruidas, quebradas, siguen perviviendo en el espíritu del soñador como inalterables, rígidas, permanentes: cada pedazo es un aparente todo. Del mismo modo el orden real del mundo sostiene como el cielo cuadriculado a los cuentos que hacen irrumpir sobre él las excepciones, las locuras, las manías, las aberraciones, pero todas ellas no afectan radicalmente la regla que sigue midiendo a los hombres y a la realidad.

Los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* nacen del recuerdo, como era la norma de las tres novelas del período anterior, pero ahora es el recuerdo del vagabundaje por el mundo a la búsqueda de estas excepciones en la intimidad de otros seres, ya no sólo del autor evocador de su pasado. "Hace mucho tiempo leía yo un cuento en una sala antigua. . ."; "Había una ciu-

dad que a mí me gustaba visitar en verano..."; "Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande..."; "En mi último año de escuela veía yo siempre..."; "Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo..."; "El día de mi primer concierto tuve sufrimientos extraños...". Y cuando nos instalamos en un comienzo de cuento de riguroso presente —"Hoy he pasado, en esta pieza, horas felices"— es porque esa felicidad responde a una evocación de la infancia y de un viaje a la Argentina. O sea que todos los cuentos determinan un clima de evocación como ámbito propicio, pero ya en ellos no se producirá la fractura característica de *El caballo perdido*, cuando el narrador abandona los asuntos y personajes que reconstruye para ponerse a analizar los mecanismos y las trampas del evocar. En estos cuentos se borra la obsesiva consideración del recordar, el estrechamiento del pasado evocado y el presente desde donde escribe el autor, el debate incesante sobre la movilidad del recuerdo. En estos cuentos, se diría que la ubicación temporal distante con que se inician es un mero artilugio literario, casi una convención estilística.

Pero en cambio las ciudades lejanas, así como las casas develadas, y como la pereza a través de la cual se desciende a la experiencia nueva, son partes de un errar vagabundo por la realidad que es la forma especial que adopta la cacería en Felisberto Hernández. Si atendemos a los datos que nos proporcionan sus cuentos, es más frecuente el fracaso que el éxito en esas innominadas pequeñas ciudades del Uruguay y la Argentina que visita como pianista; las dificultades sin embargo, no restan, sino que acrecientan el sabor de estos viajes y no son triunfos los que pasan a generar cuentos sino fracasos, humillaciones, súplicas, hoteluchos, piezas pobres ciudadosamente descritas, expedientes vergonzantes para obtener comida o alojamiento. Esos viajes y esas ciudades son ricos proveedores de encuentros insólitos, permiten el acceso a las casas, centro de toda cacería para Hernández, así como de toda felicidad. "Y el olor del balde —dice en *La mujer parecida a mí*— me traía recuerdos de la intimidad de una casa donde había sido feliz". Tal felicidad se confunde con el conocimiento de las vidas extrañas que se hallan custodiadas, defendidas por muros y puertas, y ese conocimiento es un modo de reinstalarse en un clima familiar si tal palabra conlleva un pensamiento

mórbido. En *El comedor oscuro* es perceptible esta pasión que estrictamente lo es del conocimiento; insertarse en otras vidas, participar de su existencia, anidar en el receptáculo casa donde la espontaneidad está asegurada para todos, reubicarse en el acorde armónico que hacen los seres y los objetos que contiene una casa”.

Sin embargo, a mí me atraían los dramas en casas ajenas y una de las esperanzas que me había provocado mi concierto era la de hacer nuevas relaciones que me permitieran entrar en casas desconocidas.

.....

El concierto no sólo no me había dado dinero sino que no me había traído nada de lo que yo esperaba. Ni siquiera relaciones como para entrar en casas desconocidas.

Y del mismo modo, en *Menos Julia* el placer de la aventura del túnel completa y desborda un placer inicial, que nace de su ingreso a una nueva casa dentro de la cual ver, oír y convivir con los habitantes, pero además ir a su encuentro a través de las cosas y los objetos.

Yo sentía placer en descubrir los rincones de aquella casa; pero hubiera deseado estar solo y hacer largas estadías en cada lugar.

Si los lugares, como partes de la casa, deparan un placer, mucho mayor y más vivo es el que se origina en la serie de objetos que integran la casa y manejando los cuales viven sus moradores. La burla de la enamorada del balcón no toca, sin embargo, a su pasión por los objetos, tema en el cual el narrador y el personaje coinciden y se sienten mancomunados. Así se percibe cuando vuelve a ese tema, reinstalándolo luego de su callada celebración de los objetos sobre la mesa.

...estuvimos hablando de los objetos. A medida que se iba la luz, ellos se acurrucaban en la sombra como si tuvieran plumas y se preparaban para dormir. Entonces ella dijo que los objetos adquirían 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.

Es sabido que los objetos ocupan un lugar considerable en la cosmovisión y en la literatura de Felisberto Hernández bajo múltiples aspectos. Están en general animados de modo similar a como imagina animadas a las muñecas el niño, pero llevan una vida independiente que el hombre, eventualmente, puede sorprender, o mantienen una relación de variados matices con los seres humanos —dependencia, rebeldía, mofa, complementación, etc.— que los lleva a penetrarse de presencias humanas, como si de ellas bebieran vida, costumbres, manías. Estos objetos padecen, además, a imagen de lo que para Hernández ocurre en los hombres, de múltiples fragmentaciones. No sólo el narrador se desintegra en partes a veces enemigas entre sí, sino también los objetos. Pero también al igual que los hombres, aunque con mayor persistencia, los objetos son capaces de recuerdos y se transforman en verdaderos "bancos de memoria". En *El balcón*, Hernández reconstruye la cena en torno a la mesa iluminada como una ceremonia donde los objetos consagran junto con los seres humanos:

La luz, no bien salía de una pantalla verde, ya daba sobre un mantel blanco: allí se habían reunido, como para una fiesta de recuerdos, los viejos objetos de la familia. Apenas nos sentamos, los tres nos quedamos callados un momento; entonces todas las cosas que había en la mesa parecían formas preciosas del silencio.

Esta referencia que se encuentra muchas veces en *Nadie encendía las lámparas*, trasunta el tercer tramo del adentramiento en esta experiencia de la otredad emprendida por Hernández y cuyos primeros pasos están en el vagabundo errar por las ciudades y en el ingreso subrepticio a las casas y por lo tanto a la intimidad de sus moradores. La relación de Hernández con los objetos es más rica y bullente que la sostenida con los seres humanos. A veces puede sospecharse que la devoradora pasión por entrar a las casas lo es para tomar contacto con los objetos que en ella viven escondidos. Al menos es lo que ocurre en *El acomodador*:

En una de las cenas y antes que apareciera el dueño de casa en la portada blanca, vi la penumbra de la puerta entreabierta y sentí deseos de meter los ojos allí. Entonces empecé a planear la manera de entrar en aquella habitación, pues ya había entrevisto en ella vitrinas cargadas de objetos y había sentido aumentar la luz de mis ojos.

Los objetos contienen historias, como sabe el narrador por una experiencia reiterada de la cual hay un testimonio extenso en *El corazón verde*. Todo el cuento parte del alfiler de corbata con la pequeña piedra verde, del acto mecánico de manosearlo y de los recuerdos que concita en una ordenada forma cronológica:

Al principio, mientras yo le daba vueltas entre mis dedos, pensaba en cosas que no tenían que ver con él; pero de pronto él me empezó a traer a mi madre, después a un tranvía, a caballos, una tapa de botellón, un tranvía eléctrico, mi abuela, una señora francesa que se ponía un gorro de papel y siempre estaba llena de plumitas sueltas, su hija, que se llamaba Ivonne y le daba un hipo fuerte como un grito, un muerto que había sido vendedor de gallinas, un barrio sospechoso de una ciudad de la Argentina y donde en un invierno yo dormía en el suelo y me tapaba con diarios, otro barrio aristocrático de otra ciudad donde yo dormía como un príncipe y me tapaba con muchas frazadas, y, por último, un ñandú y un mozo de café.

El tema de los objetos, cuya primera exposición se encuentra en *Libro sin tapas*, con una demostración ingeniosa en el cuento "El vestido blanco", prolonga su vida a través de las tres novelas del período 1940-44, y alcanza su plenitud que es simultáneamente su zona mórbida, en algunos cuentos de su plenitud creativa, en especial *Menos Julia*, *Las Hortensias*, *El acomodador*. Se trata de los tres cuentos donde Hernández penetra en una zona pantanosa, a la búsqueda de las raíces secretas de esa "manía". Sólo puede aproximarse a ellas mediante una exageración de sus inclinaciones latentes, de tal modo que la acentuación de la pasión por los objetos implica la distorsión del ser humano que la sufre.

En los cuentos mencionados puede seguirse el avance incontenible y fatal de esta pasión mórbida: en *El acomodador* asistimos a una "lujuria de ver" —como dice el narrador— que nada detiene, por la cual intimida a un sirviente para penetrar en una casa y a través de la cual se aproxima a otra experiencia más directa como es la de transformarse en la alfombra sobre la que pasa una mujer semejante a una muñeca. Pero el centro de la experiencia está allí situado en la posibilidad de ver, o sea en la operación de los ojos.

Estos, como encontramos en varios textos, son casi asimilados a seres —o animalillos— independientes de la voluntad del narrador, codiciosos de alimentarse de objetos y que por lo tanto se abalanzan sobre ellos: "los ojos se me escaparon para la calle", "Los ojos se me habían trepado a las tejas de los viejos techos...", "una estridente luz blanca que primero llamaba a los ojos y enseguida los despedía con violencia" (*La casa nueva*).