



La constelación de los renovadores.

A mediados de los años veinte se registra en casi toda la América Latina la aparición de una serie de creadores extrañamente originales: algunos vienen de períodos artísticos ya pasados en los cuales su posición disidente con la estética en vigencia los había remitido a la oscuridad o a la marginalidad; otros son novísimos que aportan concepciones artísticas emparentables con las de aquéllos y que ahora al emerger comienzan a trazar su propia genealogía. Es en Buenos Aires la casi mítica figura de Macedonio Fernández a quien descubre y reivindica un jovencito ultraísta llamado Jorge Luis Borges; es, en Colombia, un Jorge Félix Fuenmayor quien, aunque nacido en 1885, había cultivado solitariamente el cuento fantástico y llega a ser maestro del grupo de Barranquilla donde se forman Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez; es, en Caracas, el elusivo Julio Garmendia, quien sugerirá que los personajes literarios deben ser "de cuento", no figuras de la realidad como pregonaba el maestro de entonces: Rómulo Gallegos. El representante uruguayo de esa constelación se llamó Felisberto Hernández.

Con ellos se inicia la crisis del realismo y se generan las bases sobre las cuales se construirá la literatura contemporánea. Si en algunas zonas el triunfo de estas corrientes renovadoras fue total, como es el caso del Buenos Aires conquistado por Borges y los ultraístas, eso no se logró sino a costa de ingentes esfuerzos y no ocurrió parejamente en todas partes. Se trataba de una literatura para pocos que necesitaba de ambiente apropiado para crecer. La frase de la carta que el filósofo Carlos Vaz Ferreira remite a Felisberto Hernández con motivo de sus primeros escritos define bien esta situación minoritaria: "Tal vez no haya en el mundo diez personas a las cuales les resulte interesante, y yo me considero una de ellas".

En efecto, esta literatura nueva nacía anticipada, bajo el apogeo del naturismo fresco de una Juana de Ibarbourou o enérgico de un Carlos Sabat Erasty, en pleno triunfo de la tensa narrativa psicológico-social de Enrique Amorin. Era difícil que el público uruguayo atendiera a sus huidizos valores, máxime cuando ellos no venían firmados por un escritor reconocido como tal, sino por quien era fundamentalmente un curioso pianista que gustaba de las disonancias stravinskianas. El cenáculo, la rueda de amigos, el apoyo de los colegas escritores fueron los círculos amparadores necesarios para que esta singular planta creciera y fructificara.

Repitiendo el consuelo de Valéry a Mallarmé, pudo haberse dicho a Felisberto Hernández que había en el fondo de muchas provincias-países de nuestra América, jóvenes literatos que en él percibieron un congénere extraño, lejano y al tiempo afín. Se conocen los testimonios de Alvaro Cepeda Samudio y de Gabriel García Márquez acerca de su descubrimiento admirativo, en una ciudad

tropical colombiana, de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*. Son similares a los de la generación argentina de Cortázar, Bianco, Bioy, etc. cuando los cuentos de Felisberto comenzaron a aparecer en “*Sur*”, “*La Nación*”, “*Los Anales de Buenos Aires*”, o a las noticias que divulgaban algunos perspicaces escritores del movimiento de “*Orígenes*” en Cuba. Un pariente mayor que fue admirado y no fue imitado: su arte tenía un sello rabiosamente personal, que no admitía réplica. Se le incorporaba como integrante de la “*Tribu*” y se respetaban como propios e intransferibles sus bizarros atuendos.

Cuando se produjo aquella irrupción del ultraísmo en América, no sólo cambió el estilo y los temas de la literatura, sino también la actitud o la “pose” del escritor, como hubiera gustado decir Hernández. La exquisitez aristocrática de los modernistas, consagrados al culto de lo bello y al rechazo altivo del mundanal ruido, había quedado atrás; pero también comenzaba a ser abolido el engolamiento educativo de los regionalistas, su concepción también sacra — de laicismo sacro — sobre la misión del escritor. Un jubiloso afán de juego dominó todo y los escritores se arrojaron a la calle, desvergonzadamente, como muchachos entrometidos. El escritor podía pegar murales provocativos por las calles de su ciudad o escribir versos para pianola o ser periodista de actualidad o ser un pianista trashumante que daba conciertos por las ciudades y pueblos de la cuenca del Plata, como lo fue Hernández durante un decenio largo, después de haber acompañado musicalmente desde las sombras las aventuras o los turbulentos amores de la divas del cine mudo.

Fue una toma de contacto más vital y veraz con la realidad, asumiendo aquella específicamente urbana en la que se habían formado, no como contempladores e intérpretes simbólicos de ella — que así habían operado los regionalistas — sino en el nivel de con-vivientes. Si algunos partiendo del ultraísmo habrían de cavar hacia un adentramiento en el destino humano colectivo — César Vallejo — otros buscarían a través de la levedad y el juego la develación de la realidad. Estos habían conquistado el derecho del escritor al humorismo, incluyendo el humor loco, estimando que ello no era tarea de escribas inferiores destinados a las páginas de amenidades de los periódicos, sino una función creativa superior. La definición que en 1927 había dado Borges sobre el cultivo de la intensidad por el escritor uruguayo — de cualquier intensidad y de cualquier cursilería — no se aplicaba a una promoción donde ya estaban Alfredo Mario Ferreiro y Juvenal Ortiz Saralegui, con los cuales por muy poco tiempo pudo confundirse la literatura de Hernández. A través de lo lúdico y del humorismo él había de pasar a una desconfiada investigación de los mecanismos de la conciencia, a un parsimonioso examen de la memoria y a la consecución del misterio poético que se resguarda en los seres humanos y alimenta raigalmente sus personalidades.

Los puntos de partida.

La actitud creativa de Felisberto Hernández estuvo siempre lejos de la que distingue al profesional de las letras. Escribió poco y lentamente, haciendo y rehaciendo sus planas en una serie a veces nutridísima de versiones sucesivas, donde las obras iban conquistando su forma casi a despecho de la voluntad del autor. Si por una parte no dejó de trabajar nunca a pesar de su aparente

desamor por la publicación, a la vez fue tenazmente respetuoso del dictado de voces interiores, de ese nacimiento oscuro, no racionalizado, de la obra de arte en las capas del inconsciente, de conformidad con una poética de la cual el surrealismo es sólo una de sus versiones teóricas. Buscó que la obra se formara en esa "agua madre" del inconsciente y se organizara como una criatura viva, a imitación de los procesos germinativos de la vida animal o de la evolución creativa de la planta, tal como explicó "falsamente": "En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento; sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos".

En efecto, al margen de la determinación de los géneros literarios y aún dejando de lado su escasa producción versificada — ya que no poética — Felisberto Hernández vivió su obra en función de creador poético y al construir sus novelas cortas y sus cuentos intentó una y otra vez abarcar un mundo poético. Entendámonos: no intentó agregar poesía a la prosa narrativa, como del otro lado del Plata hizo Ricardo Güiraldes; sino que, un poco en la línea de los ultraístas (piénsese en Ramón Gómez de la Serna) se desentendió de las reglas convencionales acerca de los géneros literarios y consideró que la obra de arte era una invención de poesía.

Pero al mismo tiempo ella fue la ininterrumpida confesión de los procesos centrales de la vida de un hombre: la irisación y el constante cuestionamiento del universo en la conciencia de un artista. De ahí el carácter fragmentario de la mayoría de sus escritos, sobre todo en los primeros tramos de su actividad literaria. Recién en sus últimos años estableció estructuras más cerradas que parecieron cuentos y que así se dieron a conocer aunque muchas veces no disimulan ese rasgo interno de fragmentos de una única y evolutiva invención. Su manera de entrar en los asuntos; su desprendimiento repentino de la materia que está elaborando, para recuperarla, en otras articulaciones, en los textos siguientes que encaraba; su costumbre de arrastrar durante largos años algunos escritos que le resultaban particularmente enigmáticos y a los que volvía obsesivamente, intercalándolos con otros que nacían con mayor rapidez y organicidad; la vinculación atmosférica o tonal de muchas de sus narraciones y su total desvío por las formas consagradas de lo que debía ser un cuento o una novela en la preceptiva oficial de su época, todavía marcada por la lección quiroguiana, apuntan a esta naturaleza protoplasmática de su creación, a ese devenir incesante, moroso y cargado, de una literatura que se va haciendo en el interior y de la cual ciertos fragmentos van siendo arrojados a la publicidad. Alguna vez serán cuentos, otras apuntes, otras páginas sueltas, en cierto momento paneles narrativos o meras situaciones que lo fascinan por esa calidad irresistible que lo movilizaba: el misterio. El subjetivismo y el irracionalismo que subyacen a esta actitud son evidentes y también la procedencia, más que adolescente, infantil, de esas líneas rectoras, fuertemente impregnadas del vigor y de lo incompleto de las experiencias vitales de la infancia, de su plurivalente carga emocional y de su escasa sistematización lógica en un orden coherente.

Simultáneamente ha de descubrir — y descubrimiento fue y aun de la pólvora dado que Felisberto Hernández no contó con una formación intelectual rigurosa ni era un conoedor acucioso de las nuevas corrientes artísticas — uno de los principios rectores del arte moderno que definió la invención de la vanguardia de la primera postguerra mundial: la inserción del escritor dentro de la obra y su cuestionamiento como un esfuerzo para disolver la comedia de la literatura. No se trataba ya del confesionalismo romántico, donde el autor devenía personaje tan acicalado teatralmente como las criaturas imaginarias, sino de la explícita renuncia del escritor a la categoría del dios animador de un universo autónomo, incluyéndose como uno de los elementos del relato y debatiendo sin cesar su versión de la realidad, analizándola y recomponiéndola en los sucesivos planos o trampas que iba tendiendo, a la vez que recogía los datos que le ofrecía el mundo exterior.

En la misma época en que Pirandello rompe el ilusionismo aparatoso del teatro jugando actor contra personajes o autor de ficciones contra invasión de realidades; en la misma época en que Gide cuenta la historia de los “falsos monederos” en tanto escribe el diario de su invención; en la misma época en que Stravinsky pone a la vista el funcionamiento de la maquinaria escénica en *Historia de un soldado* de Ramuz, Felisberto Hernández renuncia a contar peripecias del mundo o vivencias internas que sean afirmadas como realidades a través del instrumento literario. Su modelo será el literato que vive en un barrio suburbano y “no tiene asunto”, al cual le sobreviene el episodio de una mujer que se ha envenenado (*La envenenada*), de tal modo que el cuento se trama en el análisis de los procesos que sigue el escritor para acomodarse a una realidad repentina y cómo ella se desfibra y se realiza dentro de él. Aquí todavía hay una invención objetiva, la del personaje — el literato — quien nos resulta desde ya muy emparentado con el autor; pero desde la “*Historia de un cigarrillo*” o “*La casa de Irene*” el autor se incorpora directamente al relato, sin antifaz, es el señor Felisberto Hernández enfrentado a experiencias de su vida quien se expone al lector explanando para sí y para él, dentro de una dominante actividad analítica, el funcionamiento de la conciencia y de su sensibilidad bajo las incitaciones que recibe.

Todo se hace a la vista. El tenor literal de los textos no atiende a los avatares del cigarrillo ni a la vida de Irene y tampoco a las confesiones del autor, sino al proceso de elaboración de la propia literatura, a medida que se producen los sucesos, o sea que la realidad que se nos muestra es, específicamente, la de la creación artística. No es casualidad que ambos cuentos pertenezcan a un volumen que se titula *Libro sin tapas*, con este epígrafe explicativo: “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él”. Cuando años después Hernández se interne en las tierras de la memoria tendrá que defenderse de la trampa que las evocaciones habitualmente tienden, o sea la reconstrucción de un mundo cerrado, lejano y perfecto. Por eso deberá romper sin cesar la hilación de las imágenes insertándoles su presente de evocador del pasado, poniendo a prueba la verdad de los recuerdos, viéndolos hacerse y disolverse de acuerdo al tornasol de la circunstancia actual, trasladándose de la reconstrucción evocativa al estudio pormenorizado de los mecanismos del recordar. La fractura grande que registra *El caballo perdido* en su decurso narrativo es la voluntaria manifestación de este comportamiento

literario, en el plano de las estructuras: repentinamente el autor se recobra del ilusionismo al que parecía entregarse y se reinstala en el presente analítico de su conciencia entregándose al examen de la memoria y de sus procedimientos. "Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración" dice, pero en definitiva ella no se interrumpe sino que alcanza su central ubicación: el autor llega a su tema.

Y, por último, el lenguaje. Como ocurriera en el caso del argentino Roberto Arlt, también a Hernández le han sido reprochadas las deficiencias de su escritura. Pudo haber contestado, como su colega: "Se dice de mi que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias", o pudo, amparándose de la autoridad de Unamuno, aducir que el estilo es producto de una elaboración personal a partir de los materiales de la lengua, no existiendo receta previa que lo valide y sí sólo la invención personal que lo estatuye.

Las torpezas sintácticas de los primeros escritos de Hernández son notorias, como también que él supo enmendarlas progresivamente; pero no deben confundirse con la pobreza de su léxico, con el giro complicado de su expresión, con el aire torpón de sus descripciones. Esos son los elementos, quizás originariamente magros, con que compuso una escritura original transformándolos en su tesoro estilístico. Alguna vez contó que en las revistas argentinas se le corregían los textos y donde él escribía "pastitos" ellos ponían "hierbas": el ejemplo sirve para definir el error cultista —y fatalmente retórico— en la apreciación de la escritura literaria. Ese ámbito desmañado de su redacción; esa simplicidad algo tosca de los materiales, la construcción parsimoniosa de sus frases enfiladas como vagones de un ferrocarril, el uso de términos muy corrientes y aun vulgares, en acepciones nada académicas que delatan su extracción del habla ciudadana dentro de niveles escasamente educados, todo eso apunta por un lado a la originalidad —y espontaneidad— de su enfrentamiento a la literatura; pero además constituye buena parte de su fresca expresiva, de la seducción de un ámbito idiomático nuevo, que resultó eficaz y adecuado como un guante al movimiento de su narrativa.

Los juegos de la geometría.

En la obra de Hernández tres períodos pueden establecerse, correspondientes a instancias progresivas de su creación artística que no modifican su unidad interior.

Uno primero, de iniciación, que va de 1925 a 1940, el más extenso y el menos nutrido. En esos quince años la literatura es la segunda ocupación de quien vive fundamentalmente para la música. En 1925 aparece *Fulano de Tal*, un minúsculo librito, como de hojillas Job, con reflexiones humorísticas que delatan el deseo de darle vuelta a las cosas y buscarles un envés que disuelva su protocolar seriedad. Su tamaño —como para llevar en el bolsillo del chaleco—, su aire burlón que bajo la liviandad esconde un rechazo de categorías aceptadas, lo emparentan con los primeros escritos de ese lúdico ultraísmo rioplatense, que proponía poemas para leer en el tranvía. Como el autor es pianista

—ya ha hecho su período de productos de sonidos en los cines mudos y ha estudiado con Clemente Colling y se ha perfeccionado con el maestro Kolischer y sólo tiene 23 años— y como mezelandó gusto por la aventura, afán loco de diversión y devoción al arte, recorre los pueblos de provincia dando conciertos en teatros y clubes de la mano de su empresario, el Sr. Venus González Olasas —el de la “barba metafísica”—, los escritos de este tiempo aparecerán en los puntos más dispares de la República del Uruguay, siempre como cuadernillos o breves libros, plagados de erratas, que llegan a incorporar hojas de propaganda comercial con el fin de pagar los costos de imprenta: es, en Rocha, *Libro sin tapas* en 1929, y al año siguiente, pero en Mercedes, *La Cara de Ana* y de inmediato (1931), pero en Florida, *La Envenenada*.

A lo largo de la serie se ve surgir la mirada distinta que Hernández tenía para el mundo y los temas obsesivos que harían la trama de su obra mayor. En su primer texto plenamente logrado, “La casa de Irene” (de *La Cara de Ana*) le encontramos percibiendo la succión que en él ejercía el enigma de los seres humanos —“cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio”—, estableciendo el complicado sistema de nuestras relaciones con los objetos, tanto nuestra inmersión en ellos como su sorprendente funcionamiento autónomo —“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”—, saboreando su perezosa, hedonística entrega a las situaciones —“pero no puedo romper la inercia de este estado de cosas”—, experimentando, con infantil inclinación, la brusca desarticulación de un cuadro preestablecido para probar que él existe y que los valores establecidos son inestables o aparentes —“en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás”.

También se asiste al nacimiento de su incesante serie de “filles du feu”. Marisa, Irene, Ana, Amalia, Esther, Elsa se llaman esas criaturas con quienes ejerce la esgrima amorosa con un sistema de pases todavía jugueteón pero donde ya se percibe el adentramiento en zonas profundas de la sensibilidad que algún día —cumplida la cuota de los años— devendrán peligrosas e inquietantes. La acuidad de la observación hace que el autor, desdoblado en personaje, se analice como un otro y se comporte como un otro. Los que aquí se descubren son los caminos y los encuentros amorosos, como en un juego estilizado, casi geométrico, que evoca el diseño bontempelliano. Las figuras —sutiles y esquemáticas— se aproximan cautamente y se tocan movidas por la atracción que ejerce el misterio que en ellas reside o que les presta el contorno de objetos en que deambulan. Con la misma fluencia se eluden y desenganchan como partes de un ferrocarril: “No me di cuenta cuándo fue que mi destino tuvo la esquina: debíamos haber parecido que el ferrocarril se enloquecía y que yo era un vagón que se desprendía y tomaba por otra vía”.

En este primer término de la obra de Hernández está más a la vista que en sus creaciones posteriores, la dominante mental que se traduce en la atenta exégesis de las situaciones, en la prescindencia de la carne narrativa, en un manejo lúdico y a veces desaprensivo de las realidades concretas del mundo. Estas primeras invenciones son sus avances exploratorios; concurren a afinar los instrumentos de percepción.

Tierras de la memoria.

El segundo período de Hernández registra su abandono de la música y su dedicación creciente a la literatura. Es el más productivo aunque sólo abarca cinco años, de 1940 a 1945. Acomete las obras más ambiciosas aproximándose a los límites del relato novelesco extenso, en *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943) y *Tierras de la memoria* escrita en 1944 pero publicada póstumamente en 1965 con el brillante ensayo de José Pedro Díaz "F. Hernández: una conciencia que se rehusa a la existencia". Al mismo período corresponde *Manos equivocadas*, otro intento, éste epistolar, de novela, y los fragmentos de un libro fallido, *Filosofía de un gangster*, aparecidos en la revista "Hiperión".

Las obras que publica en estos años son difundidas por un pequeño grupo de intelectuales amigos — en su gran mayoría discípulos de Carlos Vaz Ferreira — quienes les aseguran un radio algo mayor de conocimiento. También entonces conquista su segundo lector de excepción: Jules Supervielle. El poeta franco-uruguayo, que residía en Montevideo durante la segunda guerra mundial, le escribe diciéndole: "Usted alcanza la originalidad sin buscarla para nada, por una espontánea inclinación hacia lo profundo. Tiene Ud. un sentido innato de lo que un día será considerado clásico". Y precisa que "alcanza la belleza y aun la grandeza, a fuerza de «humildad ante el asunto»".

Las tres novelas cortas citadas podrían agruparse bajo el título de la última — *Tierras de la memoria* — porque son sendas partes complementarias del ciclo de la memoria, el esfuerzo más sostenido y original de las letras uruguayas para develar los mecanismos del recuerdo. Si el lector común atiende en ellas ante todo a la calle Gil de la infancia y a las tres longevas y a las lecciones de piano y al salón de Celina y al viaje con el Mandolión y al pintoresco y mugriento Colling, el lector más atento registrará que el autor engrana ese abigarrado y fecundo friso evocativo dentro de las articulaciones mentales que lo concitan desde el presente, las que de algún modo lo crean *ex-nihilo*. La descripción de ese fenómeno mental, al cual sin cesar vuelve a remitirse el autor interrumpiendo el decurso evocativo, resulta punzante y aguda en *El caballo perdido*: "Ahora han pasado unos instantes en que la imaginación, como un insecto de la noche, ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen. Pero la imaginación tampoco sabe quién elige dentro de ella lugares del paisaje, donde un cavador da vueltas la tierra de la memoria y la siembra de nuevo. Al mismo tiempo alguien echa a los pies de la imaginación pedazos del pasado y la imaginación elige apresurada con un pequeño farol que mueve, agita y entrevera los pedazos y las sombras. De pronto se le cae el pequeño farol en la tierra de la memoria y todo se apaga. Entonces la imaginación vuelve a ser insecto que vuela olvidando las distancias y se posa en el borde del presente".

Son todas evocaciones de infancia y adolescencia lo que delata la vitalidad de ese período temporal en el escritor, su dificultosa supervivencia. Su *Tierras de la memoria* no pudo ser totalmente desarrollado, quizás se deba a que ya acomete un período más adulto de la existencia. Pero el anticonvencionalismo de esas evocaciones de infancia quedará atestiguado por la audacia de ciertos

planteos y por el aire de verdad autobiográfica que de ellas se desprende: son las formas del eros infantil, es la atracción de ciertos seres adultos dentro de un discurso inconexo que él intenta recomponer, es el hallazgo todopoderoso de las cosas o la prestidigitación con las palabras manejadas como objetos. Pero no se trata meramente de eso: el rememorante afirma que tiene un socio que es el mundo y que, obviamente, es el escritor que hay en él. Por lo tanto cuando intenta recuperar la mirada infantil sobre un mundo nuevecito no va a la busca de un absoluto, lo que sería vano, sino de un ángulo de incidencia para recomponerlo, rectificarlo o burlarlo con el que le presta edad adulta y al mismo tiempo manejarlo en relación al que propone el mundo — el escritor — codicioso de una convención. Todos ellos se alternarán y se influirán mutuamente: el adulto retendrá, del niño, la inclinación a violar los secretos; el escritor elaborará las posibilidades de una fluctuante sensualidad infantil según se refracte en la mórbida sexualidad del adulto que es aquella de la infancia y que es también otra; el adulto segmentará la experiencia infantil sometiendo sus partes a prueba.

De este proceso y en particular del universo infantil, retendrá el autor para su literatura una drástica desconfianza por las explicaciones racionales, las síntesis fáciles, los sistemas valorativos aceptados sumisamente por la sociedad. Su manera de operar evocará la lógica-viva vazferreiriana por su respeto a lo oscuro, a lo que no alcanza formulación inteligible. Se constituye de hecho, como en el maestro de la filosofía uruguaya, en una psico-lógica. Mantiene la expectación ante la coexistencia de las contradicciones tratando, con esfuerzo, de conservarlas vigentes dentro del relato, respetándolas aun cuando resulten incomprensibles. Son modos de rescatar la amplitud y la variedad de la experiencia viva. Pero por este camino fatalmente acentuará su interés por los elementos, menos reductibles a las explicaciones lógicas: las extravagancias, las irregularidades del comportamiento, los gustos caprichosos, en detrimento de las estructuras claras y compartibles, de los esquemas racionales.

Es parte de una individuación extrema a la que deberemos retratos literarios de plena vigencia artística. El nene, Celina, Colling, etc. Aunque el autor los explique y defina más de una vez, es sabedor de que no agota su misterio; incluso lo intensifica al enriquecer las imágenes concretas con sendos abordajes interrogativos. Y cuando ocurre que un personaje especialmente elaborado llega a "ser un misterio abandonado", como dice del maestro de música Clemente Colling, todavía pone su confianza en otra instancia revitalizadora: "el misterio ha vivido y ha crecido en los recuerdos" dice de él Hernández al concluir su libro. Así, la recuperación en la memoria es una segunda manera de aguzar los rasgos individuales, subjetivizados e inexplicables que forman la personalidad. Ocurre así porque es un medio de hablar de sí mismo cuando se trata de hablar de los demás ya que no sólo se cuenta el otro sino la memoria personal del otro.

Agreguemos que para Hernández no sólo lo vivo posee misterio, sino también lo inerte. El tendió entre sus criaturas narrativas una inextricable red de objetos en que a veces ellas se resuelven y que en otras ocasiones las invaden y cosifican. Para entender — o al menos situar — esta operación literaria

que es casi definitiva del autor, convendría un rodeo por sus historias, personajes y ambientes. La literatura de Hernández se concentra casi exclusivamente sobre un medio social que fue el que conoció y vivió, el que lo formó, aunque en tanto manifestación literaria responde a una elección voluntaria, una propuesta intelectual libremente resuelta. Se trata de una baja clase media, cercana del proletariado pero ya organizada sobre el modelo aburguesado que proponía la sociedad batllista; es característica de esta ambición que, aunque ajena a la cultura propia de los sectores burgueses tradicionales, con ella colinda marginalmente mediante una aspiración confusa, exterior, muchas veces cursi. Tal forma de apropiación de una cultura superior que signó a un estrato social en las primeras décadas del siglo, parece prototipizada por Hernández en el análisis de las experiencias artísticas de la Petrona de *Por los tiempos de Clemente Colling*.

El decorado y las costumbres de esa clase aparecen en los libros de Hernández, a veces en la función humorístico-crítica propia de un integrante desgajado de su orden, a veces subrepticamente convalidados. Son los salones con muebles enfundados para que no se gasten, los pianos, las casas espaciosas con varios patios y huerta y gallinero en el fondo, los sombreros con tules, los días de recibo con representaciones o recitados a cargo de los niños, la preocupación educativa utilizando las maestras de barrio, los exámenes de piano donde se tocan "nocturnos" y hasta composiciones de temas orientales, la conversación ceremoniosa salpicada de sentencias.

Configura un panorama de la vida privada de ese sector social, el cual ya había tenido tratamiento narrativo, decenios antes, por quien fuera el primer maestro literario de Hernández: José Pedro Bellan. Pero mientras en éste se percibe la energía, los sentimientos generosos, el idealismo y el afán de conquista que la movía — aunque también la descomposición inicial de la sexualidad entre los muros ahogantes de sus módicas casas — cuando llegamos a Hernández encontramos el estancamiento, la grotesca y embretada supervivencia de los valores morales, el mediocre ritual sustituyendo las grandes esperanzas, el encierro medroso, el empobrecimiento espiritual y artístico que se satisface con productos inferiores, y la más devoradora concupiscencia de la propiedad de las cosas.

Son los objetos sagrados que guardan las longevas de la calle Gil y que no pueden ser tocados por los visitantes puesto que son partes del ritual; son los cuidados muebles de la sala de Celina; es la casa de las maestras de francés; es, en definitiva, el clima de interiores con olor a encierro donde transcurren estas novelas. La medrosa deificación de los objetos en que esta baja clase media trasunta su nivel social y adquiere respetabilidad — la sala impecable que sólo se abre para el día de recibo — hará de sus criaturas también objetos, puesto que ahora son ellos lo que fijan el valor: "Fue una de esas noches en que yo estaba triste y ya me había acostado y las cosas que pensaba se iban acercando al sueño cuando empecé a sentir la presencia de las personas como muebles que cambiaran de posición. Eso lo pensé muchas noches. Eran muebles que además de poder estar quietos se movían; y se movían por voluntad propia. A los muebles que estaban quietos yo los quería y ellos no me exigían nada; pero los muebles que se movían no sólo exigían que se les quisiera y

se les diera un beso sino que tenían exigencias peores; y además, de pronto, abrían sus puertas y le echaban a uno todo encima" (*El caballo perdido*).

Los seres humanos se tornan en cosas para poder medirse con el mundo cosificado que han establecido y recibir algo de su importancia, pero en este vuelco la personalidad se fragmenta, las partes del cuerpo se independizan — es aleccionante la extraña autonomía que cobran las manos — y el cuerpo entero se presenta como una cosa extraña, es otro: "El cuerpo y yo estábamos decepcionados. El me había arrastrado a una aventura pobre; y además de estar tristes teníamos la conciencia de haber hecho traición. Nos habían prestado el cuarto de baño, simplemente para que nos bañáramos — me lo habían prestado a mí para que lo bañara a él —. Pero él estaba predispuesto a olvidarse de todo y a no hacerse responsable de nada. Se entregaba al agua tibia como si se dejara consentir por una novia".

En la frontera fantástica.

El tercer período de Hernández corresponde a la serie de cuentos que él recogió en *Nadie encendía las lámparas* (1947) y a los posteriores aparecidos en revistas ("*Escritura*", "*Marcha*", "*Entregas de La Licorne*", etc.) que póstumamente fueron agrupados en el volumen *Las Hortensias* (1966). En estos volúmenes se encuentran las piezas maestras de su literatura, como "El baleón", "El acomodador", "El cocodrilo", "Las hortensias" donde su arte se depura, su estilo adquiere ductilidad y precisión, su universo se puebla de un clima fantasmagórico o se introduce de lleno en lo fantástico.

Ya se anotó en qué importante medida la indagación de lo misterioso en los seres humanos y en los estados o situaciones, había sensibilizado a Hernández para el surgimiento de lo insólito dentro de la vida, poniéndolo en la pista de las personalidades extrañas o volviéndolo muy perspicaz para los comportamientos inusuales. En *Por los tiempos de Clemente Colling* razonó esta inclinación como un modo específico de su funcionamiento personal en la sociedad, registrable desde los años de la infancia: "El misterio empezaba cuando se observaba cómo se mezclaban en el conjunto de cosas que ellas comprendían bien, otras que no correspondían a lo que estamos acostumbrados a encontrar en la realidad. Y esto provocaba una actitud de expectación: se esperaba que de un momento a otro, ocurriera algo extraño, algo de lo que ella no sabía que estaba fuera de lo común". Tal modo particular de operar no lo alejó de la realidad; en cierta medida puede decirse que lo aproximó íntimamente a ella permitiéndole prescindir de las formas e interpretaciones recibidas para acechar manifestaciones auténticas. Lo alejó obviamente de toda posibilidad de generalización, de entendimiento sistemático o de comprensión global; lo afinó en lo particular, en lo excepcional y, más allá, en lo subjetivo. Aun refiriéndose a integrantes de esa baja clase media uruguaya que otros han definido como gris, burocrática y monocorde, Hernández supo encontrarles su chispa de locura individual, acechar las zonas mórbidas de su sensualidad, recoger gustosamente sus expresiones groseras y hasta chocarrerías para ir desentrañando en ese campo barroco su originalidad.

Si “raros” fueron algunos personajes de su cielo de la memoria, “raros” a pesar de la grisura de su condición social, de su poquedad intelectual y de su escasa importancia en la sociedad, más lo serán las criaturas que protagonizarán los cuentos del tercer período: la “viuda del balcón”, el amigo que se ha construido un túnel, la señora Muñeca, la mujer que inunda la casa, el señor que compra una “hortensia”. Todos ellos, a la pregunta que les dirige el autor-testigo de sus vidas — “Si tienes alguna rareza que te incomode, yo tengo un médico amigo...” — podrían contestar como lo hace el sueño del bazar de “Menos Julia”: “Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal”. En verdad, todos han trasladado su vida a esa enfermedad que les aqueja, en ella se han alienado y gracias a ella viven. Puede que externamente aparenten ser comunes y hasta vulgares, pero en un recinto interior, más secreto y privado que aquellas salas donde transcurrían las novelas, se entregan gozosamente a su extravío o a sus inclinaciones viciosas. De ellas el autor-narrador es testigo y acompañante, un cómplice burlón que se ríe de aquello que lo fascina, aunque a veces desciende suavemente bajo la piel de sus criaturas. Esta función que comporta alguna distancia respecto a lo contado es fundamental a los efectos del rasgo característico de los cuentos: el humorismo desatado, jubiloso, irreprimible, infantil en suma, que los recorre.

El universo se refleja, deformado, en el espejo de las pasiones oscuras de las criaturas narrativas, pero si aun sumergiéndose en zonas pantanosas del inconsciente, no llegan a envenenar la atmósfera del cuento, es porque el autor se interpone entre ellas y nosotros lectores, refractándolas en su pantalla humorística. Podrá haber perversiones, pero no llegan a nosotros en su magnificencia o demonismo: junto a sus tendencias dominantes veremos sus continuas imperfecciones, sus pequeños errores, los traspíes, los aspectos grotescos y sobre todo los cursis y ridículos. La risa repentina, indomable, como de niño tentado frente a una ceremonia adusta, que en el lector provocan las acotaciones marginales que irrumpen de un modo extemporáneo y dan el envés menudo, realístico, de las situaciones aterradoras, disuelven todo pretendido horror y todo engolamiento posible.

El uso de contrastes de este tipo se reconoce en otras zonas de la literatura hernandiana: también la poesía esquiva, sutil, de algunas situaciones, se entremezcla con la garrulería de los comportamientos vulgares; lo sublime es disuelto por la irrupción de lo cotidiano, según un modelo establecido ya en el *Colling*; el sentimiento amoroso ya no pervive sin ser corroido por un erotismo algo canalla. En “El balcón” dice de sí mismo el protagonista: “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”.

Más aguda es la transformación de las “filles du feu” de la primera época, que ya en el cielo de la memoria fueron trasmutadas a las maestras y a las oscuras aproximaciones eróticas del niño a las mujeres mayores y ahora se desintegran en el análisis restringido de estados mórbidos. El caballo y la maestra

se vinculan en “La mujer parecida a mí” por un vericuerdo oscuro; el acomodador no añora otra cosa que la repetición del gesto de la sonámbula pisándolo y pasándole por la cara “toda la cola de su peinador perfumado”; los caballeros solitarios compran “hortensias”, muñecas de goma de tamaño humano, con calefacción central, que llevan a vivir en sus casas.

La sexualidad invade el universo poético pero lo rige a través de formas indirectas. La descomposición de la sexualidad restablecerá el pleno imperio de los objetos que algún día lejano estuvieron situados dentro del aura de una apariencia. Imposible no evocar los objetos oníricos que manejaron los surrealistas porque también Hernández traslada a las cosas las apetencias eróticas. Los objetos que algún día lejano estuvieron situados dentro del aura de una sensualidad infantil, que recibieron su perfume e intensidad, son ahora los transmisores del placer: las muñecas de la infancia son las “hortensias” de la edad adulta. El fragmentarismo y la sensualidad infantil que Benjamín reconocía en la invención artística surrealista los reencontramos en este período de Hernández. También él compartimenta lo real, también él recrea el rompecabezas aproximando objetos insólitos, también él se baña en un agua erótica, regresiva. Pero otro elemento, poco habitual de los surrealistas —el humorismo—, le permite hacer explotar las situaciones dramáticas mostrándonos su envés ridículo y al quebrar el rompecabezas de cosas sexualizadas, pone todo en libertad jubilosamente.

El adentramiento en la materia secreta y mucilaginosa de las vidas humanas, en las napas de las sexualidades anteriores, no resiste ya la tesitura exclusivamente realista en que Felisberto Hernández venía trabajando. Avanzará, pues, aunque tímidamente, dentro del universo fantástico: el acomodador terminará arrojando luz verde por los ojos, similar a la que proyectaba su linterna en el cine, y con ella manoseará los objetos de una sala antigua, abigarrada, actividad placentera que se completará con el paseo de la mujer sonámbula, bien parecida a una muñeca, que caminará sobre su cuerpo dejándole el perfume de su ropa interior, como aquella ropa femenina que ya en *Tierras de la memoria* había comenzado a acariciar. La proyección a lo fantástico será como una realización voluntariosa, literaria, de los impulsos eróticos desviados. Pero tales incursiones son extremadamente escasas en sus cuentos: a la sobrerrealidad preferirá la realidad extraña, insegura, inquietante, y de ese tembladeral retornará siempre por el camino del humor.

En verdad los objetos de sus escritos anteriores comienzan a perder sus formas y de ellos, entre las manos hurgadoras, sólo quedará la materia de que están compuestos: en el tunel, el hombre de “Menos Julia” deberá reconocer al tacto las cosas que le ofrecen. Esas materias conservarán la autonomía que ya les había sido dispensada, de tal modo que el cuerpo, independiente del yo, podrá llorar respondiendo al mandato personal pero llegará un momento en que llorará por sí solo y esto valdrá por una ceguera del espíritu. Así concluye “El cocodrilo”: “De pronto y sin haberme propuesto imitar al cocodrilo, mi cara, por su cuenta, se echó a llorar. Yo la miraba como una hermana de quien ignoraba su desgracia. Tenía arrugas nuevas y por entre ellas corrían las lágrimas. Apagué la luz y me acosté. Mi cara seguía llorando; las lágrimas

resbalaban por la nariz y caían por la almohada. Y así me dormí. Cuando desperté sentí el escozor de las lágrimas que se habían secado. Quise levantarme y lavarme los ojos; pero tuve miedo que la cara se pusiera a llorar de nuevo. Me quedé quieto y hacía girar los ojos en la oscuridad como aquel ciego que tocaba el arpa”.

La materia sigue su vida independiente, en un proceso de descomposición incesante. Las cosas se vengan de su libertad adquirida. Pero estas nuevas tendencias del campo artístico dan pie a un estadio más avanzado —y más mórbido— de la búsqueda del misterio poético que había emprendido Hernández. Ese misterio reside ahora en actos inexplicables de ciertas criaturas bizarras que modifican la contextura de lo real para adaptarla a los reclamos de sus ocultas necesidades. Tales intentos rozan la enajenación, instalando realidades nuevas que sólo un esfuerzo creativo de índole poética puede recrear estéticamente. La tensión que liga estos materiales y estos temas, para evitar su explosiva disgregación, responde a la invención poética a la que por fin ha llegado hondamente Felisberto Hernández, consustanciándola con su prosa narrativa desmañada.