



EN PREDIOS DE  
la quimera



# Carta a FELISBERTO HERNÁNDEZ

PABLO MONTOYA

Querido Felisberto:

**M**e han invitado a dar una conferencia sobre la música en tu obra. Esta es tan evidente que, a primera vista, parece una tarea muelle. Pero solo basta entrar a “La casa de Irene”, tu primer cuento en que aparece un piano, para comprender las múltiples dificultades. Todo lo tuyo es tan escurridizo, pero al mismo tiempo tan complejo, que lo mejor es dejarse llevar por las aguas inquietantes de tu escritura y posponer para otro día cualquier tipo de interpretación. Si yo leyera estas líneas en la conferencia y luego me parara y le dijera al público: gracias, pero por ahora no hay nada más que decir, aprobarías tal licencia. Supongo que aconsejarías poner, para llenar el tiempo restante, porque hay que respetar al honorable público, la versión para piano de *Petruschka*. De hecho, en esta clase de conferencias que suelo dar utilizo algunas audiciones. Y como sé que estrenaste la obra de Stravinski en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, por allá en 1939, pues nada mejor que tu recomendación. Además, que frente a esta música de muñecas, bailarinas y magos, podríamos quedarnos un rato hablando, no del caso de politonalismo que ofrecen los acordes superpuestos de do mayor y fa sostenido en *Petruschka*, sino de las maneras en que una marioneta, o cualquier objeto, podría adquirir sentido y ponerse a vivir por ahí, como una especie de Juan, o mejor de Irene, por su casa.

El título de la conferencia que se me ocurrió fue “Los músicos de Felisberto Hernández”. El título, lo entendí más tarde, es equívoco. Decir músicos, en tu caso, es demasiado general. Es referirse a una especie de persona que no corresponde del todo a tu mundo narrativo. Un músico puede ser un director de orquesta, un lutier, un

compositor, un musicólogo o un intérprete de saxofón o violín —y aquí uno pensaría en esos cuentos y novelas de Hoffmann, Balzac, Tolstoi, Rolland o Moyano—, pero en tus cuentos lo que hay son pianos y un como solo pianista que es capaz de metamorfosearse en otros. No, la conferencia debería llamarse algo así como “Felisberto Hernández: la metamorfosis del pianista”, o simplemente: “Los pianistas de Felisberto Hernández”. Porque cuando uno pronuncia la palabra pianista surge, a la vez, la música y el instrumento. Y entre ambos surges tú, nimbado de una atmósfera de rareza y humor.

El piano de tus cuentos siempre es un personaje ambiguo. Un instrumento cuyo misterio queda sin resolver. Se hace un tránsito, entre brumoso y divertido, del mero objeto blanco y negro al núcleo fundamental, y por ello mismo más irresoluto, de un enigma. Y es verdad que uno puede pasarse todo el tiempo que dura la lectura y relectura de tus cuentos preguntándose por ese enigma. Divagando sobre sus contornos en medio de una música que a veces suena y a veces no, pero que está ahí siempre, expectante. Y la conclusión, o una de las conclusiones, a la que se llega es que ese enigma está hecho con la sustancia de los sueños. Es decir, y no sé si esto tenga sentido porque cuando de la música se trata cualquier intención semántica resulta conflictiva, que en algunos de tus cuentos se asiste al espectáculo de ver un sueño reflejado en el espejo de un piano.

Al escuchar esto alguien replicaría aquello de que en los pianos no hay espejos. Pero entiendo que tú no lo harías porque los dos sabemos qué clases de espejos suelen construir los sonidos.

Digamos entonces, para comenzar, que tu piano es una caja de música. Es otras cosas más, sin duda. Es, por ejemplo, un viejo animal soñoliento, como es descrito en “Tierras de la memoria”. O un gran baúl del que salen juguetes raros como se presenta en “Por los tiempos de Clemente Colling”. O un ataúd, como aparece en “Las hortensias”, lo cual podría querer decir que es un reservorio de irracionalidad y muerte. Tus narradores, los menos peligrosos y los más anecdóticos, es decir, los más comprensibles, son llamados así, “cajitas de música”. Así les dicen las gentes que los han oído, en esos teatros de provincia de Uruguay y Argentina, un poco vetustos y surcados de fúnebres telarañas y luces desvaídas. Esa gente, que la imagino ahí sentada, oyendo lo que tocan tus pianistas, me parecen fantasmas. Fantasmas que se reúnen en un pueblo recóndito para escuchar a otro fantasma. Y cuando uno se da cuenta de que se trata de seres espectrales, entonces se comprende un poco por qué hablan como hablan tus personajes. Alguien ha dicho que como se habla entre sueños es como se habla en tus cuentos. García Márquez, que fue uno de los primeros escritores colombianos que te leyó en un momento en que estos



Digamos entonces, para comenzar, que tu piano es una caja de música. Es otras cosas más, sin duda. Es, por ejemplo, un viejo animal soñoliento, como es descrito en “Tierras de la memoria”. O un gran baúl del que salen juguetes raros como se presenta en “Por los tiempos de Clemente Colling”. O un ataúd, como aparece en “Las hortensias”, lo cual podría querer decir que es un reservorio de irracionalidad y muerte.

lares estaban aplastados por una literatura costumbrista y de denuncia social, trató de imitar tu lenguaje en “Ojos de perro azul”. Pero como este es un cuento del aprendizaje de García Márquez, demasiado imbuido de un surrealismo tardío, el resultado no es del todo convincente. Ahora bien, lo que sucede con esa gente pueblerina de tus cuentos es que, durante un rato, permanecen tocados por la música, y esto los cubre de un cierto prestigio. Un prestigio que es de índole poética, por no decir onírica. El fenómeno que se presenta es curioso. Dos cajitas de música se superponen, como esos dos acordes de *Petruschka*, y producen algo que escucha esa gente sin rasgos que contienen tus auditorios. Y ella, la música, permanece como innombrada, como lo que verdaderamente es: una presencia propia solo para el silencio y lo oculto. Después la gente, finalizado el concierto, se levanta y vuelve a sus quehaceres y se pierde en ese más allá que dejan los buenos cuentos cuando se terminan de leer.

Pero volvamos a “La casa de Irene”. El cuento es de 1929 y ya anticipa lo que vendrá después con la música. Allí el piano aparece y de inmediato se llenan, el instrumento y la narración, de una atmósfera extraña. Este sería, me aventuro a pensar, el distintivo mayor de tus pianos. El de Irene manifiesta un misterio negro y blanco, y esto, la verdad, es un poco obvio por aquello de que cuando uno imagina un piano son esos dos colores los que surgen de inmediato. Pero lo que llama la atención no son los colores, sino la coherencia de tu propuesta frente a los objetos. Esta aparece ya expresada en algunos de los textos de *El libro sin tapas*, en los que hay un cigarrillo, un vestido blanco, unas ventanas, un balcón y, claro está, el piano de Irene. El piano es tu misterio objetual por excelencia. Aún por encima de tus Hortensias, que son muñecas vivificadas, el piano es más representativo no solo por la forma geométrica que tiene, sino porque es la caja de música más fabulosa creada por el hombre. Y allí caben los sueños, la despedazada memoria, el deseo en su saltarina y turbia condición.

Tal preponderancia del objeto musical se da con mayor claridad en “El balcón”. Allí la mujer para quien debe tocar el pianista tiene dos grandes amigos: el balcón y un pequeño piano. Aunque este es más amigo de la madre de la mujer. En todo caso, en este cuento se dice algo que es una constante en tu poética: los objetos tienen alma y esta alma se configura en la medida en que las personas entablan relaciones con ellos. En el caso del piano, la vitalización se da porque sus materiales vienen de árboles y elefantes: “Algunos de ellos (los pianos) antes habían sido otros y habían tenido otra alma (algunos que ahora tenían patas, antes habían tenido ramas, las teclas habían sido colmillos)”. La verdad es que la idea del piano, o de cualquier instrumento musical, como ser humano, o como presencia mágica, no es una idea nueva. Viene acaso de aquellos tiempos remotos en que Orfeo hacía lo que sabemos con su lira. Pero se fortalece con el imaginario romántico en cuyos cuentos hay suficientes instrumentos musicales como para desequilibrar a esos pobres burgueses europeos que se creían salvados solo por ser sensibles a los sonidos, cuando en realidad desde esta atracción comenzaba a perfilarse su condena. Hay pocos pianos en la literatura de ese entonces que sea capaz de paralizarnos la atención. Es difícil pasar de largo, por ejemplo, ante los pianos que tocaron Chopin y Liszt, o frente al violín que tocó Paganini o, para ir más allá en el plano de la exageración romántica, ante ese enorme octabajo que tocó algún contemporáneo de Berlioz. En realidad, hay una gran distancia entre lo que hacen los pianos en la música del siglo XIX y la representación de ellos en la literatura de esa misma época. Yo me he pasado algún tiempo revisando esos cuentos del siglo XIX y XX, y me atrevería a decir que tus pianos son los más perturbadores, los que tienen el don de estremecernos con mayor hondura. Y el fenómeno no deja de ser paradójico. Si te comparamos con otros autores que se han dedicado a escribir sobre músicos, tu distintivo sobresale. Porque a diferencia,

por ejemplo, de Thomas Mann o de Alejo Carpentier, tú no gastas tu tiempo y tu espacio en describirnos la música. Pero ella está ahí, en una zona que pertenece al género de lo innombrado.

El tema del misterio es uno de los más llamativos de tu obra. Es como si, al partir del sonido para caer en la palabra, te procuraras una meta: crear misterio, o como dice uno de tus personajes de “Drama o comedia en un acto y varios cuadros”: “hacer surgir el misterio”. Jorge Monteleone explica esta circunstancia cuando señala que el narrador de tus cuentos está “obsesionado por inventar ‘aquello que todavía no sabe qué es’. Este no saber inventado no es más que el misterio. Y la dinámica que emprendes es simple: no clarificar el misterio, no revelarlo jamás, dejarlo por siempre sumergido en compartimentos de la realidad que están conectados con el sueño. Lo que haces, con un arrojito único —porque es verdad, como dice Italo Calvino, que nadie en eso se parece a ti, y que por tal razón eres único y estás solo, terriblemente solo, en todo este tinglado de la literatura que hemos construido—, es eternizar el misterio. En tus cuentos juegas, también lo precisa Monteleone, a dilatar los inicios, a postergar los finales con una serie de situaciones que parecen no ir a ninguna parte. Porque de eso se trata: de recorrer una senda para no acabarla jamás y, en cambio, sembrarla de personas y objetos que simbolizan o representan o manifiestan el misterio.

Y como crees que el misterio no debe ser revelado, y que tu poética es la del no saber, en esta dirección nos dices que tus escritos no son lógicos. Cortázar, entre otras cosas, te llama “eleata de nuestro tiempo” para decir que eras como uno de aquellos presocráticos ajeno a las categorías lógicas. Pero si de alguna manera u otra las posees, ella pertenece a las geografías del inconsciente. Ya Juan José Saer consideraba que lo tuyo no es más que una autobiografía onírica. Ahora bien, si tus cuentos están contruidos sobre una “vigilancia constante y rigurosa de la conciencia”, esta conciencia es como si te fuera del todo desconocida. Tal circunstancia interpretativa

es complicada porque para algunos lectores tuyos sí hay lógica. El mismo Saer sostiene que, basados en remembranzas de infancia, en tu escritura hay un orden y una jerarquía y que ellos se adhieren a la órbita del afecto. Y como buen franco-argentino que era, Saer introduce lo que podría ser un territorio propicio para interpretar tus cuentos: la plataforma psicoanalítica. Sin embargo, Saer propone esta hermenéutica a sabiendas de que no hay ilaciones causales ni asociaciones fácilmente identificables en ese mapa tuyo de metáforas dispersas. Y la verdad es que él prefiere leer tu obra más como una reflexión sobre la posibilidad de narrar una memoria que como un rodeo imaginativo y penumbroso del deseo. Hacia esta perspectiva también se encamina Sylvia Molloy cuando dice que, más que una concepción del mundo, lo que hay en ti es “una particular concepción de la literatura”.

Pero, de cualquier modo, yo quisiera distanciarme un poco de la plataforma psicoanalista, y más bien apoyarme en la mítica. Puede ser una salida conservadora, una vuelta al orden neoclásico, pero esta es una carta y no un ensayo y por ello me arriesgo a tomar este camino. La verdad es que tú, Felisberto, me recuerdas a esos sacerdotes paganos del pasado. Un poco mitad reyes, un poco mitad brujos, que actuaban con sus ensalmos con la convicción de que lo suyo se enraizaba en lo oculto y en aquello que es definitivamente incomunicable al redil humano. Que lo suyo, como lo tuyo, consistía, sobre todo, en no transmitir premisas ni favorecer atajos simuladores sobre esos rituales que conducen a la revelación de un misterio. Y si fuiste algo similar a uno de esos oficiantes remotos, el oráculo te mostró una vida a través de un yo que sentía que se deshacía y se desfiguraba y tenía como instrumentos de expresión tan solo un piano, una lapicera y una hoja de papel.

Aunque yo quisiera hablar del vagabundeo. Para mí es tan esencial, que, a la hora de escribirte, como en la misiva que te mandó Cortázar, esa circunstancia de músico y poeta trashumante es la que

siempre me ha unido a vos. Te la pasaste yendo y viniendo por una serie de pueblos y ciudades extremos, situados como en el culo del mundo, tocando teclados añejos y escribiendo cuentos que pocos entendían y que siguen siendo todavía insulares por su dosis de absurdo, dislocación y disociación. Esos pueblos, particularmente esos recintos, en donde tocaste y tocan tus pianistas, son los que me despiertan una inmensa simpatía por tu persona. Yo también pasé por esos pueblos, pero en mi caso quedan en Colombia, cuando fui músico. Y como lo sabes tú, y también Cortázar, esos lugares son verdaderos núcleos del suplicio, geografías del tedio, coordenadas de la insípida y mediocre condición humana. Son, me aventuraría a decirlo, regiones de una barbarie que ya no asesinan a los librepensadores o artistas rebeldes o excéntricos que las atraviesan, sino que los ven pasar con displicencia y, a regañadientes, los dejan hacer su espectáculo anodino.

Tus pueblos rioplatenses, sin embargo, no están atropellados por la violencia social. O ella, al menos, no aparece por ninguna parte. En realidad, a ti no te interesó ese tipo de indagaciones. Nada de clases sociales, nada de denuncias políticas, nada de las indignaciones de la miseria o la arrogancia de los adinerados en tus historias. Todo eso está expulsado de tus coordenadas magníficamente. Hasta tal punto que Gustavo Lespada, uno de los uruguayos que te ha comprendido mejor, dice que en esta falta de formación política y de compromiso social tuyos reside tu “estética francamente revolucionaria”. En eso anticipaste a nuestro querido Cortázar, que después se empañó en esos contubernios suyos con las revoluciones de Cuba y Nicaragua. Pero los pueblos que yo recorrí en la región andina de Colombia estaban invadidos por militares y contrabandistas. Y yo, a diferencia tuya, no los visité tocando el piano, sino una flauta traversa en grupos de música folclórica, o interpretando, aunque sería mejor decir chapuceando, un saxofón en orquestas bailables. En Miraflores, uno de esos pueblos

El piano es tu misterio objetual por excelencia. Aún por encima de tus Hortensias, que son muñecas vivificadas, el piano es más representativo no solo por la forma geométrica que tiene, sino porque es la caja de música más fabulosa creada por el hombre. Y allí caben los sueños, la despedazada memoria, el deseo en su saltarina y turbia condición.

del piedemonte llanero, pasó algo que, si te lo cuento, te vas reír. Tocamos por varias horas, desde la noche hasta la madrugada, para que la gente bailara, y de verdad que lo hicieron con sincera intensidad. Estaban tan contentos con nosotros que no querían que nos bajáramos de la tarima. Eran casi las nueve de la mañana y la orquesta seguía tocando, repitiendo hasta lo inverosímil un repertorio de porros, cumbias y merengues. Lo que había sucedido, Felisberto, era que los guerrilleros y los soldados del ejército, que se hacían la guerra desde hacía años en ese pueblo bendito de Dios, con la música de nuestra orquesta no querían dejar de bailar y cantar y ansiaban permanecer hasta siempre borrachos de hermandad.

Uno, y tú lo sabes bien, se ríe mucho en esos pueblos. Están, cuando se les recuerda, como atravesados por una mezcla de entusiasmo y decepción. Se va por ellos y es como si se viajara por la ridiculez y la tribulación, pero también por entre los meollos de la música y la literatura. En “El cocodrilo”, tu cuento más conmovedor, y el que tantas veces me ha servido como consuelo, el pianista lo dice así: “Antes yo había cruzado por aquellas ciudades dando conciertos de piano; las horas de dicha habían sido escasas, pues vivía en la angustia de reunir



Felisberto Hernández  
y la espía soviética África

En tus cuentos juegas, también lo precisa Monteleone, a dilatar los inicios, a postergar los finales con una serie de situaciones que parecen no ir a ninguna parte. Porque de eso se trata: de recorrer una senda para no acabarla jamás y, en cambio, sembrarla de personas y objetos que simbolizan o representan o manifiestan el misterio.

gentes que quisieran aprobar la realización de un concierto; tenía que coordinarlos, influirlos mutuamente y tratar de encontrar algún hombre que fuera activo. Casi siempre eso era como luchar con borrachos lentos y distraídos: cuando lograba traer uno el otro se me iba”. Tú luchabas con esos ebrios lerdos en esos feudos en donde casi nunca sucedía nada. Mientras que en las orquestas en las que yo tocaba procurábamos que aquellos poderosos pueblerinos nos dejaran salir vivos del baile y así poder irnos a desayunar y dormir un rato.

Y digo que el “El cocodrilo” es el más conmovedor de tus cuentos porque allí se asiste a la angustia que signó tus correrías. Eso de vender conciertos de piano y, al mismo tiempo, ofrecer medias veladas en las tiendas, más que un chiste es una circunstancia que evidencia a todo músico inolvidable, es decir, a su condición de marginal hermoso, a su cara orfandad. Aunque, viéndolo bien, quien se lleva el cetro de esa marginalidad musical es Clemente Colling. Tu inolvidable maestro de las sombras, ridículo adalid de la miseria y la libertad artísticas que, siendo ciego y mugroso, te enseña a ver y a escuchar. Pero ya es hora de acabar esta carta. Y me gustaría que, finalmente, nos trasladáramos a Tunja, una ciudad pequeña y fría, en donde estudié música. Allí di mis primeros conciertos de flauta y empecé a publicar mis primeros cuentos sobre músicos que son, valga la pena precisarlo, poca

cosa al lado de los tuyos. En Tunja, además, te descubrí a través de Álvaro Cepeda Samudio. Él también escribió un cuento bajo tu influencia, “El piano blanco”, que es muchísimo mejor que aquel otro de García Márquez. En Tunja yo también solía ir al cineclub, los miércoles en la noche. Una vez, apareció un pianista para animar una película expresionista. Me extrañé cuando lo vi salir al escenario. Era flaco, de pelo inflado hacia arriba, con un bigotito diminuto. No exagero cuando digo que ese joven magro sacó de su bolso un gato y lo puso encima del piano mientras tocó la película. Yo creía conocer a todos los pianistas de Tunja, pero a ese jamás lo había visto. Me bastó escuchar su música en el piano para creer que, por alguna circunstancia, tú estabas con nosotros. Recuerdo que me sentí dichoso durante el tiempo que duró la película, pese a que esta era un poco grotesca y pesimista. Luego, a la salida del teatro, esperé un rato. Pero fue una espera en vano. El pianista jamás salió, o lo hizo por otra puerta que yo desconocía. ■

Pablo Montoya (Colombia)

Escritor y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia. Sus libros más recientes son: *Lejos de Roma* (Alfaguara, 2008), *Sólo una luz de agua*, *Francisco de Asís y Giotto* (Tragaluz, 2009), *Adiós a los próceres* (Grijalbo, 2010), *Los derrotados* (Silaba, 2012) y *Tríptico de la infamia* (Random House, 2014), con el cual obtuvo el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 2015.