TOCAR EL PIANO, TOCAR LA MUJER

POR

FRANK GRAZIANO
The American University

A mi me costaba sacar las palabras del cuerpo como de
un instrumento de fuelles rotos.

Felisberto Hernández

En 1926, después de que una orquesta de señoritas lo desplazó de su trabajo en el café montevideano La Giralda, Felisberto Hernández emprendió un nuevo camino en su carrera pianística, el de dar giras de conciertos. Pocos años después, en 1929, una de estas giras lo llevó al departamento de Rocha, donde tocaba por la noche en la confitería El Globo, improvisaba para el cine mudo en el Teatro Excelsior, y daba clases de piano a domicilio. Durante esa etapa musical de su carrera Felisberto también buscaba a tientas su rumbo literario, incorporando sus extrañas experiencias provincianas y su sensibilidad (y sensualidad) musical en la visión que paulatinamente tomaba contornos y fraguaba una obra insólita. El *Libro sin tapas*, su segundo y editado en Rocha durante la gira de 1929, es un resultado de dicha síntesis, e incluye un texto —“La casa de Irene”— que pone en marcha una relación entre el piano y la mujer. Desde el principio el relato establece un fondo muy característico de Felisberto: se borra la distinción absoluta entre sujetos y objetos, y en esa zona indecisa se mezclan cualidades de seres vivos con las de la materia inanimada. En un pasaje notable el narrador cuenta lo siguiente, refiriéndose a Irene:

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.¹

Para llegar a un entendimiento con los objetos, hay que pasar por Irene. En la página siguiente del relato esa observación se aplica específicamente al piano: “ella se entendía mejor que nadie con su piano, y parecía lo mismo del piano con ella” (I/100). El narrador agrega que el piano e Irene “estaban unidos por continuidad” (I/100), adelantando de ese modo el enlace que los vincula. Cuando el narrador toca el piano de Irene después de que lo había tocado ella, descubre él que las composiciones tenían “una emoción y hasta un ritmo distinto” (I/100). A consecuencia se dió cuenta de que Irene estaba presente de alguna

¹ Felisberto Hernández, *Obras completas*, introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz (Montevideo: Arca Editorial, 1981) I/99. En adelante las referencias a esta obra aparecerán en el texto.

manera en su piano, que algo de ella se había quedado y se unía con las propiedades del piano mismo, que tocando el piano el narrador tocaba también una presencia viva de Irene.² En este juego entre los dos sentidos de la palabra “tocar” —tocar el piano, tocar la mujer— se concentra el tema que nos interesa. Si antes se tenía que pasar por Irene para llegar a los objetos, ahora el mismo desvío se manifiesta al revés: el narrador tiene que pasar por un objeto, el piano, para llegar a Irene.

La fusión metafórica del piano y la mujer se desarrolla en mayor grado a lo largo de *El caballo perdido*. En este caso tanto como en el caso de Irene, el asunto empieza con una fascinación por los objetos en general. En la sala de Celina, donde esperaba el personaje de diez años que entrara su maestra de piano, todos los muebles negros estaban cubiertos por fundas blancas. La maestra Celina solía tardar en llegar, de modo que el niño tenía “bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala” (II/9). Agrega el narrador que Celina “era tan severa y que apretaría tan fuertemente sus secretos”, de modo que “me aceleraba con una extraña emoción, el deseo de descubrir o violar secretos” (II/13). Debido a la inaccesibilidad de Celina y sus “secretos”, el narrador utiliza los objetos de la sala como intermediarios. Expresa su deseo de levantar las polleras para descubrir qué “secretos” ocultan, y hace explícita la sensualidad de la imagen cuando agrega: “Debe haber sido en uno de esos momentos que me rozaron la atención, como de paso, las insinuantes ondulaciones de las curvas de las mujeres” (II/13).

El vínculo de Celina con muebles negros tapados por fundas blancas pertenece a una cadena temática sobredeterminada de manera asombrosa. Si perseguimos el asunto por el lado indicado por las polleras, y si tomamos en cuenta el deseo de levantar las polleras o meterse debajo, nos encontramos rápido en otro texto felisbertiano basado en un recuerdo aún más anterior. Se trata de otra maestra, la que tenía Felisberto a los seis años. “Mi primera maestra”, girando en torno a la palabra “pollera”, cuenta lo siguiente:

Debajo de un paraíso había una gallina echada; empezó a cloquear y por debajo de su cuerpo —de un gris parecido a la pollera de la señorita [la maestra]— se asomaban pollitos amarillos. Estarían tan calentitos como mis dedos entre la mano de la maestra (III/151).³

El asunto se aclara definitivamente momentos después, cuando el narrador agrega: “Esa noche, cuando estuve solo en mi cama, me acordé de la gallina con pollos y empecé a imaginarme que vivía bajo la pollera de la maestra” (III/151). Este deseo de penetrar el mundo prohibido debajo de la pollera —sea pollera de mujer o de piano— se integra a una red temática que se puede calificar con una sola palabra: “meterse”. Recuérdese todas esas puertas entreabiertas, las habitaciones contiguas, los túneles, las vitrinas, los comedores oscuros, las salas de penumbra, los recintos privados; el personaje felisbertiano siempre quiere meterse en lo ajeno, cruzar fronteras prohibidas, poseer secretos. “Siento un extraño sensualismo”, dice Felisberto en una carta a Paulina Medeiros, “no sólo el de violar algo ... sino porque lo violado no sabe que lo es”.⁴ Por medio de unas palabras del pianista que narra

² Véase también “El balcón”, en el cual la presencia *muerta* de la madre parece estar presente en el piano.

³ Véase también III/50, donde la misma imagen se desarrolla en *Tierras de la memoria*.

⁴ Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo* (Montevideo: Libros del Astillero, 1982) 40.

“El comedor oscuro” esas observaciones se ligan con la música, pues ese narrador señala que las puertas que dan a casas ajenas se le abren gracias a su oficio de ejecutante (II/113).⁵ Es precisamente su conocimiento de los secretos del piano que le alcanza los otros secretos que le obsesionan. Y además de servirle como la entrada a recintos privados, tocar una pieza de música es realizar la “posibilidad de placer que se siente cuando se toca una cosa nueva o distinta a las que se poseen”. Así el gozo de lo ajeno poseído se redobla. Lo que está debajo de la pollera de una u otra maestra se vuelve alcanzable y placentera: “mientras yo la acariciaba, la señorita se quedaba tan tranquila como la gallina de los pollos” (III/151), o como el teclado que el pianista narrador “acaricia” con su digitación.

Uno de los espectáculos que a menudo se celebra en los recintos privados penetrados por el personaje felisbertiano es la cena, que tiende a ser prolongada y acompañada por cantidades copiosas de vino. En varios casos el acto de comer se enreda con los temas musicales suavemente erotizados; la pollera blanca del piano se convierte así en mantel de mesa. Para las cenas de “El acomodador”, por ejemplo, el dueño de la casa “Llegaba como un director de orquesta después que los músicos [o sea, los comensales] estaban prontos. Pero lo único que él dirigía era el silencio” (II/60). Cuando el dueño-director ya se había sentado, “todos dirigían la cabeza hacia los platos y pulsaban sus instrumentos” (II/60), mientras el narrador —“como alguien que quisiera darse cuenta del sonido de su pensamiento”— tramaba infiltrarse en zonas prohibidas de la casa donde celebraría su ritual erótico con la hija.⁷ Asimismo sucede en *Las Hortensias*, donde el protagonista Horacio echa su mirada táctil (y casi viscosa) sobre una muñeca sentada a la mesa durante un “espectáculo imaginario” de la galería de vitrinas.⁸ “Tenía la cabeza levantada y las manos al costado del plato, donde había muchos cubiertos en fila. La actitud de ella y las manos sobre los cubiertos hacían pensar que estuviera ante un teclado” (II/141).

En “Menos Julia” nos encontramos ante otro tipo de “teclado”, esta vez en un túnel donde la digitación correspondiente logra amplio eco. El narrador de “Menos Julia” entreteje los temas de recintos erotizados con los del piano por medio de un enfoque sobre las manos que “tocan” en todos sus sentidos.⁹ Para reforzar esa unión temática se describe el túnel donde los personajes “tocan” en metáforas musicales: Alejandro, el ordenador del espectáculo táctil, “es el Schubert del túnel” y “compone el túnel como una sinfonía” (II/76). El vínculo auditivo-táctil sigue desarrollándose a través de Alejandro, quien se enamoró por teléfono de una mujer que lo llamaba por equivocación. Alejandro se

⁵ Se expresa lo mismo en “Mi primer concierto en Montevideo”: “... una de las consecuencias más secretas que yo esperaba del concierto, era que él me trajera conocimientos de gentes extrañas y yo pudiera entrar en casas desconocidas” (II/197).

⁶ Véase Gerardo Mario Goloboff, “Felisberto Hernández: la literatura como profanación” en Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual* (Caracas: Monte Ávila, 1977) 150.

⁷ El pasaje entre comillas se encuentra subrayado en el ejemplar de Felisberto de Rainer María Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1941) 97.

⁸ La frase entre comillas es de José Pedro Díaz. Véase su *El espectáculo imaginario I* (Montevideo: Arca Editorial, 1991).

⁹ Compárese, por ejemplo, los pasajes siguientes: El pianista ejecutando en “Mi primer concierto” dice, “Metía las manos en la masa sonora y la moldeaba” (II/101), y el narrador en el túnel de “Menos Julia” comenta, “Metí las manos con gusto ... [en] un montón de algo como harina” (II/77).

aprovecha de la situación: “*la toca con los oídos y las intenciones*” (II/76, las bastardillas son del texto citado).

En otro cuento, “El acomodador”, el narrador experimenta una sensación táctil y erótica que se liga más directamente con las respectivas polleras de las dos maestras. Durante el ritual central del cuento —celebrado en un recinto oscuro, prohibido, y lleno de secretos— el acomodador está echado mientras una mujer le camina por encima; ella “pasó por mi cara toda la cola de su peinador perfumado” (II/66). La perspectiva de niño que se nota en los textos sobre las maestras —o sea, mirando desde abajo para arriba— no ha cambiado, pero el erotismo se manifiesta cada vez más explícitamente. Mientras tanto, el relato mantiene el tema musical en sus márgenes con otro juego de palabras: piano de cola, cola de frac, cola de peinador.

Si bien el meterse debajo de la pollera de la maestra implica unos amorosos deseos juveniles, también representa el deseo de cobijarse y defenderse del mundo debajo de las faldas protectoras de la madre, como es evidente en el caso de los pollitos. La maestra Celina de *El caballo perdido* desempeña un papel por lo menos doble, con atributos tanto de madre como de novia. Le lleva treinta años a su pretendiente de diez, le exige y cría y castiga como madre, pero a fin de cuentas lo más fuerte del encuentro —lo que lo domina— son los deseos que Celina despierta en el niño, deseos propios a un noviazgo, deseos que se han desviado y se han pegado a un sustituto maternal. En un cuestionario inédito que A. Salsamendi le envió a Ismael Hernández (hermano de Felisberto) en 1964, aquél pregunta, “¿Admiró o se enamoró de alguna niña o de alguna mujer siendo Felisberto de edad pre-escolar?” Ismael contesta: “No se sabe, era muy reservado ... el primer caso podría ser Celina, su maestra de piano”¹⁰ El ejemplar de *El caballo perdido* que Felisberto le dedica a su madre, en cambio, ofrece una frase meta-textual que corrobora la sugerencia insistente de una Celina maternal: “A mi madre, porque en este libro [tocante a Celina] me siento tan junto a ella ...”¹¹

Mucho se ha dicho acerca del “misterioso lazo semi conyugal” que unía a Felisberto con la madre; no hay necesidad de repetirlo aquí.¹² Para realizar sus deseos amorosos, para representarlos y sublimarlos en los cuentos que los manifiestan, el narrador no toca ni a la madre ni a la maestra; toca más bien el piano, un piano mudo, textual, un piano con el cual Felisberto interpreta un entrevero de emociones hasta sacarles ficciones sonoras. En este enmarañado conjunto temático se encuentra hasta un pasaje —de “Mi primer concierto en Montevideo”— en el cual el piano desplaza la cama matrimonial; el narrador “toca” donde el matrimonio dormía (II/199-200). Para unir a Celina con tal piano en *El caballo perdido* el texto hace buen uso de los colores, o mejor dicho de la falta de colores, el blanco y negro del teclado y del piano tapado con una funda. “Celina traía severamente ajustado de negro su cuerpo alto y delgado Después venía la cara muy blanca, los ojos muy negros, la frente muy blanca y el pelo muy negro” (II/14). Con ese aspecto Celina aparenta un teclado

¹⁰ El cuestionario y la respuesta de Ismael Hernández están en poder de Ana María Hernández de Elena, hija de Felisberto.

¹¹ El libro está en poder de Ana María Hernández de Elena.

¹² La frase entre comillas es de Tomás Eloy Martínez, “Para que no se olvide a Felisberto Hernández” en *La opinión cultural* (Buenos Aires, 31 de marzo de 1974) 2.

humano, liso y frío, un piano blanco cubierto con una pollera negra. Todo carece de color, todo carece de calidez humana, pero encima de las teclas ligadas metafóricamente con Celina hay “una cosa que no es ni blanca ni negra: son mis manos, las de un niño que ya va a cumplir diez años, y que están moradas por el frío” (y por la frialdad de Celina).¹³ El noviazgo soñado por el niño fracasa, y en tono melancólico lamenta:

El piano no era una buena persona ... con unos pocos dedos míos apretaba muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros; en seguida le salían gotas de sonidos; y combinando los dedos y los sonidos, los dos nos poníamos tristes (II/22).

Después de tal decepción juvenil la nitidez blanca y negra del piano-mujer ya no convence; como se expresa en “El balcón”, “su gran sonrisa amarillenta parecía ingenua” (II/48).

En otro texto, *Tierras de la memoria*, se encuentra una escena graciosísima en la cual al protagonista se le ocurrió levantar la tapa de una canasta donde “había ropa que yo no conocía” (III/31). Es otro de los muchos casos ya mencionados, escenas de violar secretos. El niño desnudo estaba por meterse en la tina cuando sacó de la canasta una prenda femenina. “La pieza de ropa era íntima y bastante grande”, cuenta él, y luego “Se había producido el encuentro de dos cosas muy íntimas: mi desnudez y la ropa de ella” (III/31). Si se deja al lado el gran tema felisbertiano evidente aquí —el del feticchismo— se puede seguir otro giro que inicia un nuevo encadenamiento temático vinculando a la mujer con la música. Me refiero a un juego de palabras que fue destacado durante el seminario de Poitiers sobre Felisberto: el de “la pieza de música” en su relación con “la pieza de ropa”, ésta obviamente una representación de la mujer en su ausencia.¹⁴ Pocas páginas después en *Tierras de la memoria* la pieza de música se vincula con la mujer por otra vía. El pianista narrador cuenta:

Me refiero a una pieza que hubiera hecho conocer un concertista de los que pasan — entonces yo tendría el privilegio de llevarla a mi casa y encerrarme con ella como si le hubiera detenido el paso a una mujer extranjera (III/37).

El personaje lleva la partitura-mujer a su casa en un esfuerzo de conocerla y hacerla suya; quiere quitar lo extraño de la extranjera, quiere tocarla de una manera inaudita, como no ha sido tocada nunca. “En música —decía Mahler— lo más importante no se encuentra en la partitura”. El texto de *Tierras* continúa: “Aunque en la casa de música hubiera varios ejemplares, yo pensaba que ella era una sola; ver varios era como un defecto de la visión” (III/37). Todas las partituras se reducen a una, la que tiene él, y el mundo se reorganiza conforme a ese paradigma. Tocar la partitura-mujer en el piano-mujer se convierte en interpretar, en crear, una mujer ideal, una mujer *única* (basada, últimamente, en la madre), una mujer que se conforme con la composición, con el paradigma, tal como él lo interpreta.

¹³ El pasaje citado es del fragmento “En la sala de la señorita Celina”, II/205. Se repite casi lo mismo en *El caballo perdido*, pero en este caso la abuela ve las manos moradas y a ella “se le ocurrió calentármelas con las de ella” (II/14).

¹⁴ Véase a Sicard, 151, 162, 165-166.

Ese impulso hacia lo ideal, ese afán de transformar lo real en un ficticio mundo felisbertiano, es otro gran tema que se cruza con el tema de la música. “Seamos idealistas —decía el psicólogo Wacław Radecki, cuya influencia sobre Felisberto era notable— porque es inalcanzable el ideal”. Así la búsqueda desplaza la meta.

El tema de la proliferación de mujeres basadas en un ideal logra su mayor expresión en *Las Hortensias*. En ese texto, y en cierta medida en la vida de su autor, la metáfora máxima de la mujer como objeto —la muñeca— domina el primer plano. “Se perdieron las posibilidades de una continuada unión feliz”, escribió una viuda de Felisberto, cuando “dejé de ser para él la ‘muñeca’ que con su imaginación había creado”.¹⁶ La muñeca, la creación, desplaza a la mujer real; una ficción rechaza una realidad. Lo propio del personaje María junto con lo propio de la imagen de una mujer idealizada (la madre) detrás de María, define pero no constituye lo que es la muñeca Hortensia, de la misma manera que lo propio de la partitura define pero no constituye la interpretación y el fraseo de una composición. En *Las Hortensias* la multiplicación de ejemplares —o sea, de mujeres— no toma la forma de una partitura editada y divulgada como en el caso anterior. Se trata más bien de tocar una proliferación de objetos antropomorfos, de sustitutos que surgen como la respuesta que el protagonista Horacio ofrece al diálogo entre la madre y la muerte.

Pero esa es otra historia. En *Las Hortensias* los temas musicales se despliegan de nuevo cuando Horacio reconoce una relación entre la muñeca, su mujer María, y la música. Se lee lo siguiente: “Si María no tocaba el piano ... en cambio tenía a Hortensia y por medio de ella desarrollaba su personalidad de una manera original” (II/148). Una expresión de esa manera original se ofrece cuando María mete la muñeca dentro del piano y cierra la tapa. María como la mujer real, la mujer viva, así entierra a su exánime rival idealizada. Horacio, espantado, encuentra su muñeca así metida, con el pelo enredado en las cuerdas del instrumento. Frente a tal imagen, frente a la mujer idealizada ya mezclada literalmente con el piano, el refrán “tocar el piano, tocar la mujer” resuena como nunca, su eco aún más intensificado si agregamos el vínculo anterior que unía a la muñeca con la partitura.

Cuando Horacio encuentra su fantasía muerta dentro de esa “caja negra” (III/143), compara el piano con un gran ataúd. Esa imagen aparece también en “Mi primer concierto”, donde una vez el piano aparece como sarcófago y otra como féretro. Los cimientos de la relación entre el piano y la muerte de alguien amado (o las ausencias que representan tal muerte) se establecen en varios otros textos. En “Nadie encendía las lámparas”, por ejemplo, “la viuda de los ojos ahumados soltó el llanto” cuando el narrador empezó a tocar el piano, porque “no quería oír música desde la muerte de su esposo” (II/45). Una relación semejante entre el piano y un difunto (en este caso la madre muerta) se presenta en “El balcón”. “El comedor oscuro”, por su parte, lleva el tema a su expresión más afinada con la señora Muñeca, quien compró un piano para que tocara un novio poco antes de que él la dejara para irse con otra. La Muñeca quisiera llenar la ausencia del novio con lo que ella asocia de él, y por lo tanto manda “que en esta casa, dos veces por semana, *se toque la*

¹⁵ Citado en Theodor Reik, “En el principio es el silencio”, en Juan David Nasio, compilador, *El silencio en psicoanálisis* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1988) 26.

¹⁶ Ricardo Pallares y Reina Reyes, *¿Otro Felisberto?* (Montevideo: Casa del Autor Nacional, 1983) 33.

música” (II/106). La Muñeca contrata al pianista que narra el cuento, pero “Ella no tenía interés en sentirme tocar precisamente a mí” (II/103), sino precisamente al novio desaparecido, el que la tocaba también a ella. Se desarrollan sujetos objetivizados por los dos lados: el pianista, quien entra en la casa como si fuera la parte que faltaba de un piano mecánico, casi una extensión del instrumento, su “cola”; y la Muñeca —atontada, automatizada debido al fracaso de su amor— quien por su nombre nos vuelve directamente a los temas de *Las Hortensias*. El comedor del cuento proporciona un ambiente tan oscuro —como el teatro del cine mudo, el túnel de “Menos Julia”, la sala de “Nadie encendía las lámparas”, el ataúd del piano —que el ejecutante no puede encontrar el instrumento por el cual giran todas las relaciones interpersonales.

La metáfora que lo une con la muerte se encuentra asimismo en un raro libro titulado *La religión de la música*, donde el autor sostiene que “El piano es una tumba pagana”, “El piano es un cenotafio vasto y antiguo”.¹⁷ En torno a esas observaciones el autor lanza otra frase muy felisbertiana: “Me agrada suponer en este encierro la sombra de las imágenes”.¹⁸ Cuando el piano de Felisberto se vuelve tan mudo como el cine de sus recuerdos esas sombras se convierten en cuentos. “A veces—decía un paciente pianista de Theodor Reik— me parece que me encierran ahí adentro y que debo ejecutar al través”.¹⁹

¹⁷ Camilo Maclair, *La religión de la música*, tr. J. B. Thomas (Buenos Aires: Biblioteca “Las Grandes Autores”, s.f.) 80-81.

¹⁸ Maclair, 80.

¹⁹ Reik, 25.