

Felisberto Hernández: Entre la realidad y la fantasía

Ignacio Carbia

“... desde entonces, el autor busca su verdadero yo y escribe sus aventuras”
F.H. “*Diario del sinvergüenza*”

INTRODUCCIÓN

Es parte de la labor docente iniciar al estudiante en las pautas básicas del texto literario como artificio destinado a la obtención de placer estético. Así, hay parámetros conceptuales que sirven de base fundamental al trabajo con la obra; taxonomías, criterios analíticos, estilísticos, etc. La delimitación entre ficción y realidad es una de las pautas didácticas esenciales a la hora de manejar aquello que llamamos “literatura”: el principio básico con el que se trabaja es que la Literatura se apoya en entes “ficticios” y no “reales”. El mundo de la fantasía es la piedra angular sobre la cual el artista construye sus quimeras y es a él al que recurrimos los lectores cuando estamos fatigados de la realidad y buscamos esparcimiento.

No es éste el lugar donde debemos cuestionarnos el valor artístico –evidente, por cierto- de la literatura testimonial, el diario o la novela histórica. De esta manera, cuando nos referimos a “relato”, “cuento”, o “narración”, lo hacemos en el sentido más *ficcional* del término; es decir, dejamos de lado el laxo concepto de la literatura como la aplicación de cierto aparato estético a textos que se dirigen a describir aquello que tan descuidadamente llamamos *realidad*. Y es que como problematiza Juan José Saer, en “*El concepto de Ficción*”, la función de la ficción es mostrar lo complejo de la realidad.

El concepto de narrador lo utilizamos –entre otras cosas- como una herramienta para el reconocimiento del género. “*El narrador*” –repetimos como docentes hasta el hartazgo- “*no es el autor*”, son entidades diferentes. “*Mientras que el primero pertenece al plano de la ficción, el segundo pertenecerá al plano de la realidad: es de carne y hueso*”. Eso no quita que –como bien señala Jonathan Culler- pueda “*haber vínculos muy estrechos entre lo que le sucede al yo poético o al yo narrador y lo que le haya sucedido al escritor en un momento de su vida*”.

Es aquí cuando el suelo se desmorona bajo nuestros pies. ¿Realidad? ¿Fantasía? ¿Autor? ¿Narrador? ¿Son los límites –palabra que nos convoca a la temática de este Congreso- tan evidentes en algunos creadores? ¿Nos estamos introduciendo en el inseguro mundo de las relaciones entre biografía y creación artística?

Las demarcaciones entre el autor y el narrador se antojan muy borrosas en la obra de Felisberto Hernández. La narración en primera persona es algo más que el resultado

de una poética que forma parte del habitual estilo del autor, al igual que la común profesión de pianista de sus personajes. Un ejemplo de ello es *“El balcón”*: *“el teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y yo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano”*. Se podría entender esta mecánica (nótese la repetición del pronombre) –y una serie de elementos más que pasaremos a estudiar someramente- como una muestra de proyección del mismo autor en la obra, difuminando esos límites (discutibles límites) entre lo “real” y lo “ficticio”.

Ya Wellek y Warren señalan la importancia de la vinculación entre la obra de arte y su creador, en parte porque *“los poetas se han vuelto conscientes de sí mismos, han pensado en sí mismos viviendo a los ojos de la posteridad”*. Romántica visión, aunque aplicable –cómo no- a escritores barrocos, renacentistas, y hasta en el análisis de *“La Odisea”* es lugar común vincular a Homero con el rapsoda Demódoco.

De todas formas, Wellek y Warren se muestran reacios a una relación demasiado estrecha entre el autor y el ente ficticio que (re)crea: *“... es falso el modo de ver según el cual el arte es pura y simplemente autoexpresión, transcripción de sentimientos y experiencias personales”*... *“nunca debe interpretarse en el sentido de que la obra de arte sea simple copia de la vida”*... *“en rigor, el acceso biográfico entorpece la comprensión cabal del proceso literario, ya que rompe el orden de la tradición literaria para sustituirlo por el ciclo vital de un individuo”*.

Está claro que la intención de los autores es la de evitar cualquier tipo de desmán interpretativo hasta el punto en que se considere la obra de arte como simple y pura biografía del autor. Hasta ahí estamos de acuerdo, pero lo que es innegable son los *“eslabones de unión, paralelismos, semejanzas oblicuas, espejos deformantes”* que se establecen entre la obra y el autor. En ese sentido, los límites no se muestran tan claros y pecaría de groseras limitaciones realizar un estudio sin atender a los elementos biográficos. Por eso, es mi intención en este trabajo señalar que lo biográfico no “entorpece”, sino que nos auxilia a la aproximación de un análisis complejo de la obra.

La Literatura es también una forma de hacer memoria, tanto desde el plano colectivo como individual. Y, dado que ésta está atravesada por los procesos subjetivos que forman parte de lo humano, los autores no hacen sino volcarse ellos mismos en sus obras, tanto consciente como inconscientemente. A este respecto, Pablo Neruda señalaba que *“Si me preguntan qué es mi poesía debo decirles: no sé; pero si le preguntan a mí poesía, ella les dirá quién soy yo”*.

I) LA CREACIÓN Y EL ARTISTA

En un interesante y breve artículo de 1908, Sigmund Freud hace una serie de puntualizaciones sobre la creación poética. “*El creador literario y el fantaseo*” parte de la hipótesis de que es la insatisfacción de la vida pulsional del hombre la que lo llevaría a realizar el acto de producción artística. La poiesis encontraría su razón de ser en la imposibilidad de la satisfacción de deseos, provocada por un entorno penoso para el creador. El conflicto interno se convierte en externo y se vería expresado en la ficción, de la misma manera en que los niños realizan sus juegos, ya que “*todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio, o mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada...*” y tiende a apuntalar sus objetos y situaciones imaginados en cosas palpables y visibles en el mundo real”. De esta manera, lo “real” –y no voy a entrar en consideraciones sobre lo pertinente de este término- es un material que serviría de base para posteriores creaciones fantásticas.

Ahora bien, el fantaseo se da por la insatisfacción, como se ha señalado líneas arriba, puesto que como el autor plantea “*es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho*”. De ello se desprende, entonces, el motor de dicho fantaseo: el deseo de satisfacción.

Los artistas –siguiendo esta línea de razonamiento- serían capaces de transmutar el sufrimiento en una creación particular, vestida del encanto de la estética. Pero aún hay algo más: la recepción de un público que disfruta de esta obra. ¿Qué procesos se dan en el vínculo entre el lector y el texto? Según Freud, las fantasías del poeta son –igual que las del hombre común- escandalosas y de una naturaleza tal que “*nos dejarían fríos*”. ¿Cómo, entonces, festejamos la obra artística en lugar de rechazarla como algo desagradable? “*Cómo lo consigue, he ahí su más genuino secreto; en la técnica para superar aquel escándalo, que sin duda tiene que ver con las barreras que se levantan entre cada yo singular y los otros, reside la verdadera ars poética*”. Y si este fenómeno de placer sería meramente estético, los encubrimientos artísticos, - ese “*rebelde mezquino idioma*” para Bécquer- serían lo que habiliten al placer artístico. Pero el texto de Freud deja más pistas que esta visión tan volcada a lo formal. Me refiero a lo que él llamó la “*prima de incentivación o placer previo*”... “*Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma*”. Esto guarda una relación muy estrecha con el fenómeno de la catarsis ya señalado por Aristóteles en su *Poética*, pero con un matiz diferente: el proceso de identificación al que también hace referencia Freud en su libro sobre el chiste (1905). El espectador goza del placer de

realizar unas fantasías propias –pero reprimidas por su contexto- en clave de una fantasía que tiene algo del primitivo juego del niño que alguna vez fue.

II) FELISBERTO HERNÁNDEZ

Abelardo Castillo señala que *“un escritor de ficciones es alguien que en la vida cotidiana muy raramente puede comunicar lo que siente, sus miedos, sus admiraciones, sus pasiones, su amor” ... “el único lugar donde un hombre que escribe se comunica es en sus libros, y son sus personajes los que hablan por él. Los escritores, en general, son grandes tímidos”*.

Dentro del panorama de los grandes tímidos, aquellos que utilizan el mecanismo de la memoria literaria, ubicaríamos a Felisberto Hernández.

Los aspectos biográficos más relevantes nos muestran que Hernández tenía una personalidad bastante particular. Según Nora Giraldi, *“vivió las contingencias más angustiosas de un ser inserto a medias en la realidad de su tiempo, por lo que tuvo que desdoblarse en varios “papeles”, desenvolverse en múltiples empleos, para resolver, muchas veces sin resultados positivos, los conflictos que le presentaba la cotidianidad”*. Las dificultades del día a día construyen –como una suerte de proceso- la subjetividad del autor. ¿Su válvula de escape? El arte, bifurcado (mediante fronteras un tanto artificiales) en lo musical y en lo literario. De manera tal, que su personalidad se materializará escondida a veces, otras veces manifiesta en sus textos. Y este aspecto introspectivo será, por otro lado, lo que lo lleve a ser considerado un “raro” entre los escritores de su época, y posteriores. El propio Yamandú Rodríguez, que recitaba poesía acompañado de Hernández, le preguntaba a su amigo Alfredo Cáceres: *“¿Ud. Entiende, doctor, esas cosas que escribe Felisberto?”*.

Pero más allá de las dificultades materiales del Felisberto adulto, se pueden señalar otras que lo acompañaron desde las etapas más tempranas de su vida; el vínculo –bastante ambivalente- con su abuela, quien a la vez que cumplía el rol de una madre sobreprotectora, era también fuente de severos castigos; la asistencia a un colegio católico, la ausencia de una figura paterna sólida, por oposición a una figura materna que se encuentra presente en forma continua en la correspondencia del autor, etc. Todo ello podría confluir en que *“en la vida de relación de Felisberto conservó siempre cierto temor al enfrentamiento con los demás, fruto, quizás, de estas casi increíbles vivencias infantiles”*.

La vida de nuestro autor tiene, al igual que su narrativa, ciertas particularidades que conforman un todo con supuestas barreras, límites que son endebles. Hernández fue

un sujeto-sujetado de su propio contexto así como de las singulares disposiciones psíquicas que, a la vez que le permitían crear un interesante mundo artístico, lo atormentaban desde su fuero más íntimo.

No pretendo realizar aquí una biografía, ni siquiera presentaré fechas; los interesados en los hechos puntuales pueden remitirse a los diferentes estudios sobre autor. Mi intención es centrarme en acontecimientos o ambientes que hayan sido particularmente significativos en la vida de Hernández y sobre todo, de qué manera esto se puede vincular con una obra que es más que autobiográfica. Partiré un poco de la idea de concebir al propio Hernández como un *personaje* de una narrativa mucho más grande: su propia vida, en donde las hojas, la tinta, los signos son también una frontera abierta.

Si hay un elemento significativo en la vida de Felisberto Hernández es el constante sufrimiento por las privaciones económicas. Desde sus comienzos, asistimos a las vivencias del autor/personaje en un medio cargado de pobreza: tal es el caso de “*La pelota*”, en donde la abuela del protagonista/niño no puede satisfacer el deseo de comprarle el juguete, o en “*Primera Casa*”; varios recuerdos de la infancia lo retrotraen a una experiencia primitivamente angustiada de estas primeras etapas: “*Pero alguna otra vez debo haber cruzado o pasado cerca de ese rastro [del recuerdo] y debo haber sentido un desvanecido matiz de angustia*”. Los recuerdos van y vienen, los vivencia como gastados, pero terriblemente cargados de una nostalgia que está mezclada con “*la más enconada y angustiada rabia*”: “*Mi casa es de material. Al lado hay un ranchito en el que viven no sé qué parientes. La China, prima lejana de mi madre, me ha llevado a comer al ranchito y me dan hígado de gallina*”.

Años más tarde, como pianista y novel escritor, vivirá en la constante angustia de la soledad de los cuartos de hotel, rodeado de penurias económicas, donde llevará adelante una de las tareas más duras de todo individuo: encontrarse consigo mismo y con “*el misterio*” al que tanto convocan gran parte de sus narraciones. Es cierto que esto trasciende la obra del propio Felisberto: la soledad es el gran mal del hombre posmoderno... cuando alguna vez fue la gran ilusión del romántico. Pero aquí lo que llama la atención es cómo lo cotidiano, el detalle y la particular percepción de los objetos adquieren un interesante protagonismo y de alguna manera cómo se percibe una delimitación borrosa entre lo “real” y lo “ficticio”. Un ejemplo de esto es la carta desde París [27 de enero de 1947]; “*tendrían que verme haciendo comidas y después lavando todo en el bidé (después de tanto tiempo, ya es una cosa muy mía; pongo allí los platos y les echo agua caliente encima, que siempre corre)*”. Lo cotidiano adquiere en este

fragmento un elemento muy literario; a la vez que lúgubre, es felisbertianamente jocoso, tanto como los personajes de los que él mismo forma parte.

Las etapas intermedias de su vida son fatigosas y de constantes crisis y cambios: el joven Felisberto desde los años 20's a los 40's, donde la vida de músico itinerante lo obliga a conocer un mundo de constantes frustraciones: pobreza, presiones económicas, y el encuentro con la terrible soledad, apaciguada un tanto por la correspondencia con su familia. Es época en la que se ganaba el pan tocando para acompañar películas mudas o para cafés de barrio (nótese que como mediador entre la película y el público, él oficiaba también como frontera entre ficción y fantasía). En palabras de José Pedro Díaz: “[a Felisberto] *lo muestra persiguiendo incesantemente una situación que le permita superar la angustia de no saber cómo y de qué vivirá al día siguiente*”. En esta época, la angustia del artista se hace patente en sus cartas, donde le escribe a Amalia Nieto “*te juro que me vienen ganas de llorar como un chiquilín –es lo último que me faltaba, ¿verdad?*”. Cabe pensar aquí en vínculos con el angustiado personaje de “*El cocodrilo*”, que comienza a resolver sus problemas económicos a través de las lágrimas.

Además, sufre el duro golpe de tocar “*mala música*” y trabajar para AGADU en un puesto que lo llenaba de sufrimiento y tristeza. En vista de ello, no es casual que gran parte de sus relatos autobiográficos se vinculen con la infancia. Recordemos aquella lección de Rilke: “*...cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejasen llegar hasta sus sentidos ninguno de los rumores del mundo, ¿no le quedaría siempre su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de los recuerdos? Procure hacer emerger las hundidas sensaciones de aquel vasto pasado: su personalidad se afirmará, su soledad se agrandará*”. El niño/adulto prevalece en su obra. El Felisberto/protagonista es un constante niño que se asombra del mundo en el que vive y por eso lo describe de una manera tan inocente. El carácter *naif* de sus textos no es una falencia en su escritura, como pensó Emir Rodríguez Monegal, sino que muy al contrario: un rasgo estilístico que –buscado conscientemente o no- acentúa lo extravagante de lo real. Pero es lo real interpretado a través de la óptica felisbertiana. Tampoco creo que su escasa formación académica sea la culpable de este *estilo*: tiene relación con el Felisberto regresivo, al que no le faltan ganas de llorar y lo acepta inocentemente. En “*La cara de Ana*”, refiere a las vivencias del día del velorio de su abuelo: “*en la pieza de la izquierda estaba mi abuelo que no se le importaba nada de los demás; por la vereda pasaba la gente muy alegre y no se le importaba nada de lo de adentro*”. Por otro lado, recordemos que era un autor que repasaba y corregía obsesivamente sus textos ininidad de veces antes de publicarlos.

Pero no solamente en materia económica el autor se hallaba inseguro. Es muy

importante entre las décadas del 20' y el 40' el pasaje del músico al escritor. Una travesía importante, una frontera más. Felisberto *quería ser* realmente un escritor reconocido. Y esto le generaba no pocas angustias, como señala José Pedro Díaz: *“no es solamente la inquietud o el desasosiego, por grave que sea, de aquel que ha decidido cambiar de actividad; es algo mucho más importante y significa un compromiso más hondo: ahora simplemente deberá escribir su obra. Va a dejar de ser el intérprete de una música para ser el creador de un texto: ahora deberá escribir su obra”*. Y en medio de esta crisis es donde se da el interesante resultado: la ruptura de la frontera entre el autor y el personaje. No es casual que la amplia mayoría de narraciones de Felisberto sean en primera persona: se desvanece el “adentro” y el “afuera”, lo “real” y lo “ficcional”, el “autor” y el “personaje”, para dar lugar a una narrativa particular, cargada de la sensibilidad del autor. Pero hallamos –y halló- otro obstáculo: las inseguridades que aún arrastraba desde sus épocas de concertista. Según José Pedro Díaz, *“ya en los primeros años descubrirá que no puede llegar a la situación de un concertista, que no tiene condiciones para alcanzar aquel dominio, aquella soltura sobre el teclado que reconoce en otros ejecutantes”*. Prueba de ello es la proyección que hace en *“Mi primer concierto”*, donde sufre las vicisitudes de tocar ante el público por vez primera, enfrentándose también a la faceta de sí mismo como un desconocido: *“El día de mi primer concierto tuve sentimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo”*. Aparece aquí lo introspectivo, pero también la percepción angustiosa de la realidad. Las comparaciones y metáforas enriquecen estas sensaciones; el piano visto como un cañón, sarcófago o instrumento de tortura. Es más, hay una clara autopercepción de sí como un sujeto quebrantado por las vacilaciones, que –desde la posición del lector- pueden resultar patéticamente graciosas. Y esta incertidumbre iniciática será también lo que genere la crisis del músico que se convierte definitivamente en escritor. Otro difuso límite más para estudiar en su singular producción artística. ¿Es esta decisión parte de un proceso defensivo, donde Felisberto se convierte en un creador, en lugar de un intérprete? La ejecución de piezas lo obliga a una pauta rígida, superyoica; en cambio, como escritor, solamente tiene que expresar. Tarea aparentemente fácil, si no fuera porque siente la obligación (¿inconsciente?) de expresar(se). Y para ello tendrá que repensarse desde diferentes perspectivas; *“si no me arreglo bien por dentro no estaré nunca bien para las cosas de afuera”*. Quizás Felisberto no se daba cuenta del todo de que, en su obra, el mundo interior se fundía significativamente con el exterior. A estas inseguridades propias, debemos sumarle el juicio adverso que tuvo su obra por parte de la crítica del momento. De ahí, la necesidad constante de un “bastón”, un maestro que lo acompañe.

Aparecen entonces los grandes “gurús” de Felisberto, los que adoraba como modelos ideales a seguir: Clemente Colling, Vaz Ferreira, José Pedro Bellán, Jules Supervieille, el matrimonio Cáceres, etc.

Pero más allá de las inseguridades en un plano u otro, lo que vale destacar es la necesidad del autor de hallar una herramienta que le valiera para defenderse de aquello que lo agobia, el choque de las angustias más o menos primitivas de su vida que lo asedian constantemente y que él hace pesar sobre sus inconfundibles personajes. Esto se puede también vincular con la facilidad que tenía para contar cuentos en forma oral. Según diferentes testimonios, Felisberto era un excelente narrador y valiéndose de ello, era el centro de atención en las reuniones. Una vez más, el límite entre la literatura llamémosle “formal” y el anecdotario biográfico es borroso; límite que le permitía jugar más allá de la realidad y la fantasía y que lo ayudaba a desembarazarse de las condiciones de su vida. Como narrador oral, el autor jugaba en la frontera; él era portavoz de su propia creación, a partir de chistes o anécdotas.

Otro aspecto interesante a destacar en la vida de Hernández son sus constantes obsesiones, producto de una personalidad ambivalente: una vez extrovertido, en su faceta de narrador oral, otras introvertido, cuando –según Reina Reyes- *“gustaba de la oscuridad y llegó a escribir, en pleno día, a la luz de una lamparilla eléctrica en un sótano húmedo y sombrío”*. He aquí al autor tímido que busca expresar su angustia en las obras y personajes; he aquí el vínculo asociativo entre la realidad y la fantasía. Paulina Medeiros dice de él: *“lo conocí vistiéndolo dos tricotas de lana en pleno enero; tiritaba quejándose de dolor en las articulaciones. Sufrió alteraciones nerviosas; perseguido por obsesiones que periódicamente lo acompañaron, se arrastraba fuera de su hogar, pero no quería regresar a él”*.

Guardando relación estrecha con ello, la dificultad para mantener vínculos sólidos con parejas es prueba de su introversión, de la búsqueda constante de sí a través de la literatura, donde aparecen protagonistas tan atribulados como en *“El acomodador”*.

Debemos tener en cuenta ciertos factores relacionados con la infancia de Hernández que pudieron haber incidido en tan particular personalidad. José Pedro Díaz señala que *“su mundo infantil aparece dominado por la presencia de tres personajes: la abuela, la madre y después la maestra que, naturalmente, fue cambiando. La abuela, a veces amable y acogedora, era también en ocasiones enérgica y, por momentos, hasta terrible”*. Con respecto a esta figura, vale destacar la función que cumple en narraciones como *“La pelota”*, donde presenta la faceta ambivalente de agresividad y a la vez búsqueda de felicidad en el niño-protagonista. También aparece como un personaje

amenazador, irónico e irritable en *“El caballo perdido”*. Con respecto a las maestras, se destaca la presencia de Celina en este último texto citado y en *“Mi primera maestra”*, donde aparecen escenas de marcado proyección edípica: las asociaciones con la figura materna de las gallinas con los pollitos, el deseo de meterse debajo de la pollera, etc.

De esta manera llegamos a la dupla madre/padre. La figura materna juega un rol preponderante ya que siempre estará presente en Felisberto. A ella y su hermano les escribe allá por 1947, *“son la isla única y fuerte donde me agarro con mis más profundos principios: nunca pude pensar nada serio de mí sin pensar en esos dos cuerpos que va ahí”*. Es también particular el tipo de relación que supo mantener con sus esposas a partir del vínculo con su madre. Reina Reyes recordaba *“al poco tiempo de vivir conmigo, Felisberto me dijo: “No puedo dormir más en esta casa, porque pienso que mamá está sola en una pieza oscura”... “cierto día, Felisberto me abrazó y dijo: ¡Qué remordimientos voy a tener cuando mamá se muera! Quiero estar solo contigo y ella no me deja”*. Frente a esta intensa vivencia de la figura materna, por oposición se aprecia una débil -y casi ausente- figura paterna. Prudencio Hernández apenas podía manejar la solvencia económica de su empresa de construcción y según Paulina Medeiros *“me contaba que cuando éste se sentía agobiado por problemas económicos, los resolvía metiéndose en la cama”*; mecanismo evitativo que -de alguna forma- se aprecia en el personaje que tímidamente observa las realidades que lo rodean y sobrepasan, en el Felisberto que *“deja la cara y se va”*, o aquél de *“El cocodrilo”*, que se la oculta tras desconsoladas lágrimas. En su narrativa aparece pocas veces la figura paterna: en *“Tierras de la memoria”*, como un personaje fugaz, y en *“Por los tiempos de Clemente Colling”*, donde simplemente se menciona su existencia, pero que no cumple ninguna función de autoridad en el hogar.

III) LITERATURA Y MEMORIA: FRONTERAS EN CUESTIÓN

*“He ido a la memoria a juntar hechos
Alrededor de los hechos han crecido pensamientos.
Estos pensamientos tienen muchas palabras
Son pocas las que he podido encontrar.
Aquí se encontrarán.”*
(F.H; Poema de un próximo libro)

Ya desde *“Por los tiempos de Clemente Colling”*, el tema de la memoria es parte fundamental en la obra de Hernández. Los recuerdos *“quieren entrar”* de una manera tan impetuosa al relato que el narrador no tiene más remedio que arrancar el texto de esta sorprendente manera. Y es que estos recuerdos, aunque su *“ilación sería muy débil”*, son más importantes que el relato mismo. O, viéndolo desde una diferente perspectiva, el

relato es el recuerdo. La escritura se convierte en una experiencia mágica, apartada del vivir diario, hasta el punto en que lo inconsciente parece también acomodarse en este encuentro donde todo tendría cabida; *“pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro”*. ¿Qué es, esto, lo “otro” a lo que hace referencia el narrador? ¿Lo no-recordado, que pasa a tener protagonismo en la historia? ¿O, en complementariedad, la manera-de-recordar las cosas? El texto continúa –cómo no- con una serie de alusiones marcadamente autobiográficas del escritor. Nos encontramos una vez más con el borroso límite entre lo real y lo ficticio, aunque lo ficcional no vendría a ser la materia de los recuerdos, sino la perspectiva subjetiva que de ellos se tiene. Y esta subjetividad desata otras subjetividades, partiendo desde el principio de asociación libre ya que en el recuerdo el ruido el tranvía *“llama a otros recuerdos”*.

Pero volvamos a lo más interesante. Estos recuerdos están revestidos de cierta magia para el autor-narrador, que no son vividos como un simple relato, sino que hay un encanto en ellos que genera fascinación. Ese encanto está dado por la manera de narrar, y por el protagonismo que tienen ciertos detalles u objetos; un tema de focalización de ciertos aspectos relevantes... en lo que a ojos vista pueda parecer irrelevante. En ese sentido estoy de acuerdo con lo planteado por Jorge “Cuque” Sclavo: *“a Felisberto no le interesa nunca qué recuerda, sino cómo lo recuerda, las asociaciones que hace” ... “desmenuza los pensamientos y los mecanismos que los unen” ... “además para lograrlo acude a todo tipo de mecanismos”*.

Pero los recuerdos son oscuros, teñidos de una atmósfera ominosa, selectivos, y fijados en aspectos a veces grotescos; el narrador *“aspiraba a comprender lo que ya empezaba a sentir con perezosa y oscura angustia”*. Un ejemplo de ello, es el recuerdo de cierto personaje al que alude fugazmente, pero que servirá para emprender un camino del recuerdo a algo más nuclear en el relato: *“una vez hicieron allí un pozo muy hondo, al que bajaba un loco que no quería sentir ruidos” ... “a mí me costaba pensar en algo terrorífico” ... “sin embargo, el loco estuvo por matar con un hacha a la madre”*.

En este punto me gustaría destacar que Felisberto Hernández no era un narrador “inocente”. La psicología lo fascinaba y aprendió mucho sin duda de Waclaw Radecki y Alfredo Cáceres, psiquiatras que se contaban entre sus amistades. Hemos visto ya cómo el propio Felisberto era consciente de que su propio psiquismo era un escalón/frontera por el que se deslizaba el arte hacia el público, y de qué manera debía tener él un conocimiento cabal sí mismo. En *“Juan Méndez o Almacén de Ideas o Diario de Pocos Días”*, el protagonista hace una particular anotación: *“y claro, aquí empezaría a pensar qué me enorgullecería más, si descubrir una verdad o hacer una cosa bella; yo me*

quedaría con las dos cosas, como si me pusiera dos trajes: un día de profesor de psicología y otro de literato. Pero, sin embargo, ocurrirá otra cosa mejor; iré llenando mi cuaderno”. La cuestión es que si –como planteaba Freud- el arte es una válvula de escape, una manera de escapar de una realidad displacentera... ¿cómo es que las experiencias artísticas que nos trae el autor están enmarcadas en tan oscuras situaciones? Cabe pensar en el núcleo del mecanismo: el autor proyecta, vale decir, catárticamente, su malestar en sus personajes, en una ficción, un “como si” que le sirve de espejo en el que mirar y comprenderse. Un ejemplo de esto es el de los discursos arborescentes dotados de cierto pensamiento mágico, casi en una suerte de rumiación obsesiva, como en “*Historia de un cigarrillo*”, donde el protagonista otorga una particular forma de supervivencia a un cigarro que se niega a ser fumado.

Por otro lado, se podría considerar también la función purificadora, abreactiva del texto, vale decir, como una descarga de emoción que –según el diccionario de psicoanálisis de Laplanche y Pontalis- “*libera del afecto ligado al recuerdo de un acontecimiento traumático, lo que evita que éste se convierta en patógeno o siga siéndolo*”. El autor utiliza el material lingüístico y el lugar del narrador como herramienta psicológica; la conflictiva interna del autor quedará explicitada en el artificio artístico como una proyección en los personajes, estableciendo así una difusa barrera entre la realidad y la fantasía que está al servicio de los deseos y problemáticas internas del autor. En “*Hace dos días*”: “*Ahora escribiré la historia de unos momentos extraños. Me parece que tengo simplemente la ocurrencia de escribir esa historia y el deseo de realizar esa ocurrencia, como si los momentos esos no me hubieran pasado a mí*”.

Asociado a esto –o adicionalmente- es interesante el juego especular que se da con el receptor. Las obras de Felisberto Hernández están tan cargadas de estos juegos asociativos que forman parte de las particularidades psíquicas del narrador/autor, que generan un acercamiento (por parte del lector) a lo que él llamó “*el misterio*”, un interés por acercarse a lo extraño e inexplicable que también se encuentra en el psiquismo propio de quien lee. Por eso, más allá de lo evidente, él era su *primer lector*. Y precisamente, repasaba los textos hasta el cansancio.

Este vínculo es en ocasiones explícito, como en el relato “*El taxi*”, donde se dirige en forma directa al receptor de la obra: “*Estimado colega: sí, sí, me refiero a ti, lector, que te miro por los ojos agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras*”.

Freud hace alusión a esta identificación o sintonía entre el lector y el escritor en su libro sobre el chiste, ya que como señala “*el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra propia alma. Acaso contribuya en no*

menor medida a este resultado que el poeta nos habilite a gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías”. Vemos otra frontera que puede tornarse cuestionable, la que separaría a la obra del lector. Encadenamiento de límites vagos: autor/narrador/texto/ lector, que forman parte de un continuo dialéctico donde se puede entender a la obra artística como un hecho más trascendente que el fenómeno estético: es un vehículo de expresión de conflictivas internas, en una suerte de viaje ida/vuelta donde las dos partes son activas.

En el caso de Henández, podríamos tener en cuenta las vivencias infantiles como motor de los recuerdos angustiosos y de las narraciones donde aparecen mujeres castradoras o la inseguridad que lo acompañará durante su vida. En “*El comedor oscuro*”, el protagonista se dirige a tocar el piano para una mujer que lo domina de una manera cruel, para despedirse con un “*Andá, andá, pobre pianista*”.

LA ÚLTIMA FRONTERA

“Yo quiero decir lo que me pasa a mí. ¿Y saben para qué?, pues para ver si diciendo lo que me pasa, deja de pasarme. Pero entiéndase bien; me pasa una cosa mala, horrible: ya lo verán”... “Pero el interés que tengo, es ver si deja de pasarme tanto lo malo que se imaginarán, como lo malo que en realidad me pasa”.

F.H. “*Elsa*”

Los relatos de Felisberto Hernández son en sí, fronteras. Pero fronteras que no separan, sino que unen mundos relacionados de una forma muy ajustada. La realidad psicológica se expresa de forma patente a partir del concepto de un personaje/autor que es evidente proyección de un “*misterio*” que hace difusa cualquier concepción dual entre lo interno y lo externo. Este “*misterio*” no está exento de cierto simbolismo, como por ejemplo lo blanco y lo negro, tan utilizado por Hernández. En “*La casa de Irene*”, el narrador apunta: “*Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco. Éste se diferenciaba del otro en que el otro intentaba destruirlo y éste no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no importaba nada más*”. Blancos y negros. Teclas de piano, signos sobre el papel. No nos engañemos; algunas dualidades a veces mienten porque sus fronteras son borrosas. Y no importa nada más.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Aristóteles. **Poética**. Editores Mexicanos Unidos. México, 1996.
- Castillo, Abelardo. **Ser escritor**. Seix Barral. Bs.As, 2007.
- Culler, Jonathan. **Breve introducción a la teoría literaria**. Crítica, Barcelona, 2000.
- Freud, Sigmund. **Obras completas**. Amorrortu, Buenos Aires, 1996.
- Kayser, Wolfgang. **Interpretación y Análisis de la obra literaria**. Gredos. Madrid, 1965.
- Giraldi, Norah. **Felisberto Hernández: del creador al hombre**. Banda Oriental, Montevideo, 1975.
- Medeiros, Paulina. **Felisberto Hernández y yo**. Biblioteca de Marcha. Montevideo, 1974.
- Díaz, José Pedro. **Felisberto Hernández. Su vida y su obra**. Planeta. Montevideo, 2000.
- Hernández, Felisberto. **Obras completas**. Arca. Montevideo, 2002.
- Pontalis, J.B, Laplanche, J. **Diccionario de Psicoanálisis**. Labor. Bs, As. 1994.
- Rilke, Rainer María. **Cartas a un joven poeta. Obra poética**. Edicomunicación. Barcelona, 1999.
- Saer, Juan José. **El concepto de ficción**. En:
<http://www.literatura.org/Saer/jsTexto6.html>
- Sclavo, Jorge. **El caso Clemente Colling**.
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90258401090347484543457/209419_0023.pdf