

## ***PRIMERAS INVENCIONES, DE FELISBERTO HERNÁNDEZ: UNA LECTURA***

---

Analía Mehlberg<sup>1</sup>

Facultad de Ciencias Sociales

UNLZ

Material original autorizado para su primera publicación en la revista académica *Hologramática*.

### **Resumen:**

El trabajo tiene como propósito realizar una lectura sobre las primeras obras de Felisberto Hernández en el marco de las vanguardias de principios de siglo XX. Para ello, se rastrearán procedimientos metaficcionales y otros recursos de dislocación y extrañeza vinculados a la facultad representativa del lenguaje y el estatuto del sujeto. *Primeras invenciones* puede leerse como el germen de la obra que Hernández desarrollará posteriormente.

**Palabras clave:** Felisberto Hernández, vanguardia, procedimientos metaficcionales, dislocación, extrañeza.

### **ABSTRACT:**

*PRIMERAS INVENCIONES, BY FELISBERTO HERNÁNDEZ: AN INTERPRETATION*

This paper aims to make a reading of the Felisberto Hernández first works in the frame of the beginnings of the XXth. century's vanguards. For it, there will be traced metafiction's procedures and other dislocation and strangeness's resources linked to the language's (skills, capability) of portray and the subject status. *Primeras invenciones* can be read as a seed of the work that Hernández would develop later.

---

<sup>1</sup> Integrante del Grupo de Estudios de Literatura Latinoamericana (GELL - Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ), coordinado por el Prof. Jorge Lafforgue.

**Key words:** Felisberto Hernández, vanguard metafiction's procedures, dislocation, strangeness.

*“Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos, es un “francotirador” que desafía toda clasificación y todo marco, pero se presenta como inconfundible al abrir sus páginas.”*

*Italo Calvino*

## **Introducción**

La narrativa de Felisberto Hernández muestra una variedad de procedimientos textuales que juntos pueden leerse como una preocupación sobre la naturaleza problemática de la representación del lenguaje y una fascinación marcada sobre la cuestión del sujeto. Sus primeras obras muestran algunos contactos con la poética vanguardista y un interés sobre la filosofía que, a través del vínculo que Felisberto Hernández mantiene con el filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, acerca al escritor a autores como Bergson, Hegel, William James, entre otros. También, según lo señala Juan José Saer en su trabajo sobre *Tierras de la memoria*, es posible que Felisberto leyera a Freud de una manera muy atenta.

Felisberto Hernández reflexiona sobre la literatura desde su narrativa, despliega una serie de recursos que muestran las preocupaciones relativas a su quehacer como escritor, a la condición de artificio que posee este lenguaje diferente al ordinario. Se puede observar un aspecto lúdico en sus primeros escritos, pero esa experimentación no es arbitraria, hay detrás de ella un trabajo de pensamiento sobre la escritura y un desarrollo de procedimientos que darán el modo con el cual se desplegará su obra, es decir, una producción textual compleja que recibe un reconocimiento tardío.

Este trabajo intenta hacer una lectura de las primeras obras del escritor uruguayo. El interés se funda en percibir los procedimientos puestos en juego y los recursos metaficcionales leídos a manera de “plan”, asociando esta palabra al campo semántico que el mismo Hernández abre en “Filosofía de un gángster”: plan manipulado por el

escritor para disparar contra el lector. De esta manera, podría decirse que Felisberto Hernández hace entrega en sus primeros textos de cierta teoría legitimadora de sus propios procedimientos.

## **Vanguardias**

Las vanguardias europeas de principios de siglo XX nacen como teoría y forma de ver y de vivir el mundo, intentan influir sobre la realidad pero su ideología es al mismo tiempo acorde con la época en que se desarrolla. El futurismo y el surrealismo celebran la sociedad industrial y la idea de progreso. El arte abraza a la máquina y al progreso como parte de sí mismo. La estética es revolucionaria desde las formas, tiene una ambición rupturista en relación a la tradición. Sin embargo, todo el optimismo que impera será desterrado por la primera Guerra Mundial.

En Latinoamérica también influyen estas nuevas tendencias. Los movimientos vanguardistas, que son netamente poéticos, aparecen más tarde debido a la persistencia del modernismo. Creacionismo, ultraísmo, estridentismo, tienen en común el gesto pleno de ruptura. En Uruguay, el criollismo junto con el cosmopolitismo da como resultado un nativismo diferente al anterior, semejante al ultraísmo. Felisberto Hernández, en sus primeros escritos, utiliza procedimientos que se asemejan a los recursos vanguardistas como el carácter lúdico, la yuxtaposición de imágenes, el trabajo con la metáfora, la dislocación y el humor. Este complemento sumado a los recursos propios del autor da como resultado una narrativa poética muy diferente a lo conocido.

## **Modernidad y metaficción**

Patricia C. Wibrow señala que el término “metaficción” aparece en 1970 usado por William Glass, para referirse a un subgénero de la ficción contemporánea. Sin embargo, anteriormente existieron obras llamadas “autoconcientes” que alcanzaron hasta autores como Ariosto, Diderot, Cervantes, y que también el término se expandió a otras artes como el cine, la pintura, y el teatro (Wibrow, 2006). A partir de la modernidad se produce un desplazamiento del concepto de representación que hace que el arte se

distancie del realismo ingenuo que pretende conocer las cosas en sí. Calinescu señala como las distintas versiones del pensamiento se relacionaron con conceptos de las ciencias positivas como el principio de indeterminación de Heisenberg en la física, la crisis del determinismo, el lugar que se le otorga al azar, la cuestión del tiempo irreversible, etc. La desconfianza para con la historia, el lenguaje y la subjetividad encuentra sus aliados en la Ciencia, la Literatura y la Filosofía (Pozuelo Yvancos, 2004).

Según Wibrow, que también comparte esta idea de la relación con los conceptos de las ciencias, los escritores modernos a partir de estas rupturas con lo anterior, al igual que otros artistas, comienzan a desarrollar una serie de técnicas no para representar al mundo sino para mostrar la imposibilidad de representación y reflejar una nueva interdependencia entre el punto de vista del observador y el objeto observado. Los escritores, para dar cuenta de esta disolución progresiva de las fronteras entre exterioridad e interioridad, recurren a un narrador yo-observador-testigo que frecuentemente es un artista o un escritor, que se coloca en el centro mismo de la representación para desarrollar junto a su narración distintas reflexiones en torno a argumentos, dificultades o conflictos que se presentan en el quehacer artístico. Para Wibrow los escritores modernos con las reflexiones metaliterarias no intentan problematizar la propia representación sino que tratan de compensar las incoherencias que pueden haber en ellas, así recurren a mostrarnos que las apariencias engañan y que la estructura profunda de sus obras responde a un principio de orden lógico. La autora expresa:

“(...) el arte moderno tematiza sus propios principios constitutivos, sin llegar a poner a descubierto su condición artificial. Rasgo éste que nos permite diferenciar claramente entre la autoconciencia moderna y la metaficción postmoderna” (Wibrow, 1997).

Teniendo en cuenta esta diferencia, habría que pensar si la narrativa de Felisberto Hernández puede estar más alejada de los escritores modernos y lo coloca en una situación liminar, imposible de clasificarlo en alguna estética.

### **De epílogos y prólogos**

En *Fulano de tal* (1925), su primer libro, aparece un movimiento de ruptura o subversión del marco literario reflejado en “Prólogo” donde el texto muestra un narrador en primera persona que reflexiona a través de un juego absurdo sobre consagración, inteligencia y locura:

“Conocí un hombre, una vez, que era consagrado como loco y que me parecía inteligente. Conocí otro hombre, otra vez, que estaba de acuerdo en que el loco consagrado fuera loco, pero no en que me pareciera inteligente. Yo tenía mucho interés en convencerle, y del laberinto que el consagrado tenía en su mesa de trabajo, saqué unas cuartillas – esto no le importaba a “él” – y traté de reunir las que pudieran tener alguna, aunque vaga hilación –esto de la hilación tampoco le importaba a “él” – y así convencería al otro de la inteligencia de éste. Pero me ocurrió algo inesperado: leyendo repetidas veces lo que escribió el consagrado me convencí de que, en este caso, como en mucho, no tenía importancia convencer a un hombre. Sin embargo, publiqué esto como testimonio de amistad con estas ideas del consagrado.” (Hernández, 2007, p.9).

El fragmento pone en cuestión el lugar de las apariencias, juega con ironía sobre estas cuestiones que hacen al campo literario y a la crítica, coloca al personaje en situación de trasgresión cuando roba las cuartillas del “laberinto”, la metáfora connota juego de encrucijadas, espacio complejo de movimiento constante y posibilidad de pérdida en el mismo, oscuridad e incertidumbre. El espacio de la escritura, o del campo consagrado,

es espacio de la locura como lugar del sin sentido, esto es interesante porque generalmente, consagración y locura pueden aparecer como opuestos:

“(...) el placer y el dolor, con gran predominio de dolor -acaso dolor solamente- (...) es la gran base del entretenimiento humano. Los que están por volverse locos y buscan el porqué del cosmos, están a punto de no entretenerse. Hay horas en que no sé por qué -ni se me importa saberlo, como ahora por ejemplo- imito a los que se entretienen y escribo.” (Hernández, 2007, p.10).

La escritura como entretenimiento, como juego laberíntico, se separa de los locos que buscan las causas de las cosas del mundo, las causas de la ciencia, pero para todos, para ambos campos hay trampas:

“Tanto en las trampas del arte como en las de la ciencia, hay grandísimas emociones, y la emoción es, precisamente, el queso de las trampas de entretenerse. Pero yo ya probé el queso de todas las trampas y me da en cara: he aquí mi tragedia de la locura de no entretenerme.” (Hernández, 2007, p.10).

La consagración es la trampa que atañe a todos: a los hombres productivos y a los receptivos; a los niños con trampas simples y a los hombres con trampas complejas; a los que epilogan y a los que prologan; placer y dolor en las trampas del entretenimiento. Los dualismos en Felisberto Hernández nunca son estáticos, los campos se mueven, se contradicen hasta quedar desdibujados, la trampa pasa de una imagen relacionada a las trampas del pensamiento al objeto-trampa que tiene el señuelo que pega en la cara, para terminar en la trampa del deseo. Pensamiento, cosa, deseo, interactúan en el mismo significante ampliando el sentido y llevando al lector hacia la inestabilidad y a veces, como en este caso, al humor:

“Esta maravillosa trampa, en vez de queso tiene un pedazo de jugosa carne chorreando sangre: me casé y tengo hijos” (Hernández, 2007, p.12).

Al final del libro, en “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, el narrador declara “no haber podido decir cuanto me propuse”, “haber podido decir algo” y perder toda esperanza de decir cómo es María Isabel, de esta manera cierra y clausura el libro con un prólogo y da cuenta de su imposibilidad de decir sobre el otro, además de dejar claro la imposibilidad del lenguaje. “Cosas para leer en el tranvía” recuerda el libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo de 1922, no sólo por el título sino por el prólogo que se cuestiona como tal. Puede ser que Felisberto Hernández conociera la obra de Girondo, ya que el contenido es un juego irónico similar al del poeta argentino, puede ser que esto fuera una coincidencia por rasgo de la época.

Este juego de epílogos y prólogos también está presente en *Libros sin tapas* (1929) que desde su título y desde su formato, continúa con la subversión del marco literario. El contenido del prólogo es una reflexión irónica del arte visto como una religión, con un jurado de dioses. Arte y progreso se cuestionan a través de un supuesto tratado, una especie de génesis donde el protagonista es un hombre tranquilo que se pregunta sobre la Tierra y los hombres que son vistos como juguetes, los “por qué” y el progreso en relación con el alivio del dolor, todo este derrotero lo lleva a crear un clima de extrañamiento:

“Todo esto le parecía raro, porque todos los hombres amaban el progreso, y tanto los juguetes-hombres-atletas como los juguetes-hombres-inteligentes eran inútiles al progreso”. (Hernández, 2007, p.21).



A través de un juego con significantes propios de la ciencia y elementos como maquinitas, planetitas, piecita, juguetes, cuerda, sumado al juego filosófico, todo es contradicción y escritura:

“Después de la tortura y de saber que el progreso era inútil, que no evitaba el dolor, se enroló en la acción para el progreso”. (...) mezclándose en el progreso, es que podía escribir mucho”. (Hernández, 2007, p.23).

La crítica a la institución del arte puede verse como un gesto vanguardista. Según Peter Bürger, las vanguardias cuestionan el carácter burgués del arte y reclaman un arte vital, convirtiendo a la vida en artística, esto fracasa porque la institución arte las fagocita (Bürger, 1987). Por otro lado, la esperanza del progreso finaliza, el optimismo liberador propio de las vanguardias, proclamado en sus manifiestos, cae. En los primeros textos de Felisberto Hernández esto se convierte en juego irónico donde se vislumbra cierta resistencia y desconfianza hacia lo nuevo. La mirada se muestra ingenua pero es sólo apariencia. Si en algo se acerca a lo vanguardista es en ese gesto de ruptura con lo tradicional y con la utilización de elementos propios de la ciudad y el progreso; sin embargo, por otra parte, se distancia al renunciar a la fascinación y demostrar lo contradictorio de la máquina progresista, creando una parábola de lo moderno.

### **Un francotirador**

Una “*Dedicatoria*” a sí mismo por un “*profundo aprecio intelectual*”, es lo que dice la voz narrativa de “Filosofía de un gangster” aludiendo al lugar común de la frase y a la imposibilidad de reconocer su autoría, esto muestra la desconfianza hacia lo original. Este cuento propone una reflexión sobre escritura y lectura. En relación a la escritura, toca puntos como vanidad, tranquilidad, imposibilidad de escribir, movimiento, la escritura como una necesidad fatal, el placer que justifica o no la creación. De este debate seudointelectual pasa a la metáfora de la vanidad como un papel caza moscas. Como se lo ha señalado en *Fulano de tal*, son frecuentes estos movimientos de

dislocación en la narración, estos saltos imprevistos a imágenes que tienen una gran simpleza y un humorismo que trastoca y logra impresionar al lector, quizás esos procedimientos son afines a las estéticas vanguardistas y en especial recuerden textos de Oliverio Girondo. Los dos últimos párrafos contienen más riqueza metaficcional y son una apelación violenta al lector:

-¡Cómo! ¿Qué tiene que ver esto con los gangsters? ¿Me dirás que no has visto todavía desaparecer una cabeza detrás de la esquina?, (...) ¿no has visto que te han apuntado a la cabeza? O –escucha bien- ¿dónde quieres que te apunten? O ¿cómo quieres que se la trama? Si tienes alguna idea de cómo te gustaría que fuera lo desconocido, o si ya te imaginas cómo será la obra, mándamelo a decir, que te haré escribir por un personaje a sueldo (oh lector, acaso ya mismo) lo que tú imagines. (Hernández, 2007, p.98).

La escritura como un acto de violencia, el escritor que dispara a la cabeza porque es ésta y no otra parte a dónde debe disparar, la apelación a un lector que debe estar esperando un relato que construya sentido, la idea sobre lo desconocido como la posibilidad de entregarse al asombro pero no de manera pasiva sino pidiendo al lector una nueva forma de lectura:

“Por otra parte te pediré que interrumpas la lectura de este libro el mayor número posible de veces: tal vez, casi seguro, lo que tu pienses en esos intervalos, sea lo mejor de este libro. ¿Visteis qué modesto? Bueno, ahora quita la modestia y quédate con el hecho: ésta es una de las veces que encontrarás algo detrás de la modestia.” (Hernández, 2007, p.98).

Felisberto Hernández hace que el narrador-personaje-escritor pida al lector que interrumpa la lectura para que en los intervalos pueda completar el texto. En *Fermentario*, Carlos Vaz Ferreira presenta una idea que se corresponde con la construcción que hace Felisberto en sus procedimientos:

“(...) ahí iría, expresado en lo posible, el psiqueo antes de la cristalización: más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental. Otra vez hay que repetir: "no en lugar, sino además". El pensamiento, al cristalizar, puede ganar (claridad, justeza, cumplimiento, aplicación...) y puede perder (espontaneidad, sinceridad, vida e interés, fecundidad...); y, muchas veces, al mismo tiempo gana y pierde. Concluir que sería siempre preferible el fermento al producto elaborado, fuera exagerar y falsear. Pero en verdad lo preferible sería que el público conociera a veces el pensamiento en los dos estados (y hasta en varios estados "antes de la letra", además del definitivo). De eso, se utiliza todo, o lo que sirva.” (Vaz Ferreira, 1938).

Este doble movimiento va a aparecer asiduamente en la escritura hernanderiana, una ruptura con la cristalización y con la claridad que va a dar como resultados cierta extrañeza que aparece en un estado germinal en las primeras obras y crecerá en las posteriores. En “El taxi”, relato posterior a “Filosofía de un gangster”, el narrador vuelve a dirigirse al lector, la apariencia se muestra como tal:

“(...) y aparentamos el inocente juego de la “piedra libre”, si al movernos entre letras, escondemos las armas.” (Hernández, 2007, p.98).

El narrador habla de su escritura como un arma, “*cargué esta madrugada mi Parker*”, y continúa el relato apuntando a la metáfora, “*metáfora de alquiler*”, “*vehículo burgués*,

*cómodo y confortable*”, la crítica a la metáfora como recurso vanguardista y propio del discurso burgués, ya colocado en el lugar común, lleva al narrador a pensar en inventar otro vehículo porque la metáfora no lo conforma. De esta manera se cuestiona “*la ilusión de comprender*”, “*qué sentido tiene comprender*” y por último qué es el sentido. Este recurso está gastado y la problemática sobre la capacidad de representación del lenguaje es lo que se cuestiona, morir por medio de algo que de seguridad, como el narrador llama “*seguridad-síntesis*”. La metáfora-taxi atropella con su velocidad, “*síntesis del tiempo*” tiene “*la ilusión de achicar el espacio*”, el misterio de las sombras se convierte en un misterio fugaz”. Contra el gangster aparece “*la policía*”, alguien vigila la trasgresión, salirse de los cánones previstos es ir más allá de donde está la policía, el narrador-escritor no quiere ni irse más allá ni permanecer en el vehículo burgués, las palabras que se oyen cerca no dicen nada nuevo ni interesante, en la falsa oscuridad del cine, metáfora del espectáculo del campo literario, también está la claridad falsa de la pantalla donde viven los otros. Felisberto ataca a la metáfora pero usa ese mismo recurso para el ataque, el narrador-escritor dirá que “*(...) hay que intencionar. Si no te intencionás, te intencionan*”, el precio de la metáfora es alto y él prefiere bajarse del taxi y perderse en la multitud.

“Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días” es el título múltiple que Felisberto le pone a un cuento que cuestiona justamente eso, el título. Juan Méndez es el narrador-personaje-escritor que comienza a hablar sobre la originalidad y piensa su escritura a partir del título, muestra una definición del concepto:

“(...) el título significa la síntesis de todo lo que va a decir y la síntesis del sentimiento estético del autor. (...) yo he elegido tres porque uno solo no alcanzaba a conformarme.” (Hernández, 2007, p.103).

Al narrador-personaje-escritor le preocupa conformar más que a su persona, al lector, por eso brinda una serie de versiones que tienen en cuenta al lector y advierte que él está dispuesto a correr el riesgo. Este riesgo lo relaciona a la publicación que tendrá que pasar por la opinión de los lectores. Si la obra no gusta dirá que la escribió en broma, lo

trascendental, lo verdadero queda en el plano del silencio, el lenguaje no puede dar cuenta de ello:

“En tanto a lo trascendental estoy curado de espanto al pretender decirlo con palabras, además que no hay qué decirlo, porque hoy resulta vulgar decir muchas cosas que para sentir son verdaderas.” (Hernández, 2007, p.103).

Las transgresiones al marco literario no sólo aparecen en la multiplicidad del título sino también en la ruptura del orden de lo que es un típico diario, en vez de estar ordenado por fecha, lo hace de la siguiente manera:

- El primer día
- Hoy es otro día
- Otro día más
- Un día de viento
- El día de la gran obra
- Al otro día

Escribir es el tema y es el espacio del placer. La necesidad tiene una velocidad propia, la de llenar el cuaderno de forma ligera como la cinta cinematográfica, “*hacer el juego del cine*” para prevenir los vicios y las ideas filosóficas. Este juego del tiempo se presenta como “*maquineta de la velocidad*”, cine y aeroplano que a veces necesita ser visto con “*ralentisseur*”. El narrador señala la importancia de lo superficial del destino de las cosas, de lo espontáneo en contraposición con los grandes pensamientos de “*los hondos*”. El deseo de la escritura está situado lejos de la utilidad, deseo caracterizado con violencia: “*(...) como si hubiera nacido adentro de mí un personaje con una absurda y fatal existencia*”. La violencia de la emoción, de viajar sobre pensamientos ajenos, sin transar, con la sensualidad como se seduce a una mujer. La indeterminación, el choque contra la verdad es, a su vez, una apuesta contra todo binarismo y determinismo propios de “*la escuela del miedo*”, quizás se pueda leer ese miedo, en

este texto, como una crítica a la imposibilidad de acceder a nuevas formas literarias o a la “*cosa-miedo*”, el terror que todo escritor tiene sobre el destino de su texto.

“(…) *el espectáculo de la envenenada*”

“La envenenada” pertenece al libro que lleva el mismo nombre de 1931, es un relato que pone en el centro la cuestión del campo literario como espectáculo. El literato no tiene asunto, entonces sale a la vida a buscarlo. Felisberto Hernández sigue disparando, a través de la ridiculización, a la figura de los literatos. El literato se construye como un personaje de cera, modela su cara para cada situación, se preocupa por la pose, la actuación pertinente y la opinión de los otros. El narrador, desde una tercera persona, focaliza internamente al personaje-literato que se debate entre dos campos presentados en tensión: el de la espontaneidad y el del espíritu analítico. El primero caracterizado por el abandono a la curiosidad, donde inventar un gesto y un comentario dan como resultado los pensamientos libres y el silencio. El otro campo, del espíritu analítico, lo relaciona con la conservación del yo. Estas yuxtaposiciones de Felisberto Hernández no son estáticas sino que tienen cierto movimiento como las figuras de sus relatos, ya que están en una contradicción continua provocada por el procedimiento de dislocación:

“En el cerebro de los cuatro hombres había una misma idea: en tres, la curiosidad por el gesto de la cara del literato, y en el literato la preocupación de lo que haría con su cara. Si se abandonaba a la espontaneidad, tal vez pusiera una cara inexpresiva e idiota y, además, no podría abandonarse a su espontaneidad porque sabía que lo observaban; tal vez no podría ser espontáneo ni consigo mismo, porque aunque no hubiera nadie, él mismo sería su observador, tendría la tensión de espíritu del analítico y por más fuerte que fuera el espectáculo, su espíritu oscilaría entre la impresión que le produciría y la impresión que él quería tomar de sí mismo. Entonces se encontró con que no podía ni sabía sorprender—se y entonces tenía que inventar un gesto interesante. Ni aún esto podía pensar tranquilamente porque

sus compañeros le iban dando los datos que conocían de la envenenada y él tenía que escucharlos y comentarlos.” (Hernández, 2007, p.70-71).

El narrador no sólo se encarga de ridiculizar a los escritores sino que desde su propia enunciación ridiculiza al realismo, aportando datos temporales precisos que no aportan a la historia:

“Esto le pasó desde el 24 de agosto por la tarde-en la mañana había terminado un cuento- hasta el 11 de octubre, también por la tarde. (...) El 11 por la tarde, cuando eran las 14 y 25 y se asomó a la puerta de su casa (...)” (Hernández, 2007, p.69).

En contraposición a estas precisiones, trabaja la indeterminación desde otras formas: evita precisar lugares, altera las descripciones, fragmenta los cuerpos, ejemplifica con objetos cotidianos no relacionados al tema, y ridiculiza la metáfora llevando las imágenes hasta lo absurdo:

“Cuando el literato tenía bastante relleno su cuento de cosas tan atrevidas como las que he citado, se encontró con que no se le ocurría una metáfora interesante para el brazo que había quedado parado como un pararrayo; pero cuando vino una brisa que hizo flamear el pañuelito que salía de los dedos crispados y juntos de la envenenada, se le ocurrió pensar que el brazo era un asta, y el pañuelito la bandera de la muerte. También le surgió esta pregunta: ¿qué vale más? o ¿qué es más importante? ¿el asta o la banderita? En este caso le pareció que era más importante el asta que la bandera; y pensó en todas las astas y las banderas, y vio en todas las astas un valor que hasta ahora no había visto: las veía apuntar al cielo, y su rigidez era de tanta fuerza y tenían una

protesta tan desesperante como el brazo de la envenenada. También le pareció ridículo, que a las astas, que tenían una personalidad tan grande, les arrimaran de cuando en cuando una bandera.” (Hernández, 2007, p.76).

La ridiculización del procedimiento metafórico se repite como en “Filosofía de un gangster”. El horror, también aparece duplicado: horror a la muerte, como representación de lo real y horror a sus pensamientos, a su ficción. El narrador opta por lo ficcional, hasta el punto de emitir juicio de valor sobre el cuento del personaje:

“De pronto el literato se sintió muy horrorizado; no hubiera podido precisar si tal horror se lo producía la envenenada o sus pensamientos; entonces decidió irse sin esperar a que viniera el juez; pero cuando ya iba a marcharse, su cuento tomó un aspecto mucho más agradable: se encontró con la mirada de la joven de los datos, y se atrevió a comprobar abiertamente si la joven se interesaba por él; al mismo tiempo pensaba en la originalidad y el atrevimiento de su cuento, si resultaba que al ir a ver una joven muerta se había enamorado de una viva.” (Hernández, 2007, p.77).

La escritura como en otros relatos de Felisberto Hernández queda clausurada: el cuento le queda truncado al literato quien vuelve a sentir ese estado “*nebuloso y oscuro pelotón indefinido*” que muchas veces en el relato aparece relacionado al miedo y a la angustia como ese extraño malestar que lleva a los personajes a pensar en la vida y en la muerte, clima que se rompe con la irrupción del humor dislocado:

“El se diferenciaba de los demás literatos, en que ellos ignoraban los misterios y las casualidades de la vida y la muerte, pero se empeñaban en averiguarlo; en cambio para él no significaba



nada haber sabido el por qué de esos misterios y casualidades, si con eso no se evitaba la muerte. En total: no se le importaba la vida, ni su misterio anterior ni el posterior; tampoco le importaba saber cuando moriría ni de qué; el momento de la muerte sería para él como el momento de arrojar: no le gustaba arrojar y hacía todo lo posible para evitarlo, pero cuando el primer vómito le venía ya no pensaba: estaba pendiente del vómito y nada más. También es cierto que un pequeñísimo instante antes del primer vómito pensaba en que iba a vomitar.” (Hernández, 2007, p.79).

*“(...) sensación disociativa, dislocada y absurda”*

Los procedimientos de dislocación, disociación y fragmentación propios de la escritura hernanderiana y su construcción de la extrañeza se manifiestan potenciados en las representaciones de la mujer. En estos primeros textos de Felisberto Hernández, desde “El vestido blanco”, “La casa de Irene”, “Drama o comedia en un acto y varios cuadros”, “La envenenada”, “Ester”, “Elsa”, “Mi primera maestra” “Amelia” y en especial “La cara de Ana”, se puede advertir la complejidad de significaciones. Las imágenes femeninas aparecen incompletas e incomprensibles para la mirada de la voz narrativa o del personaje masculino. La fragmentación de los cuerpos es un procedimiento que aparece generalizado, sin embargo en relación a la mujer adquiere un tono de misterio y erotismo que se desplaza generalmente hacia los objetos u objetiva el mismo cuerpo fragmentado. La descripción de la muerta en “La envenenada” es imposible de representar, las partes de cuerpo aparecen disociadas de la unidad y fuera de toda comprensión, el brazo se compara, primero con un pararrayo y luego con un mástil:

*“(...) los pies estaban cruzados, y había en ellos la tranquilidad de la persona que se ha acostado a dormir la siesta y el cuerpo disfruta de la frescura del césped y de la placidez del sueño; pero sin embargo, el cuerpo de la envenenada estaba arqueado, tenía por puntos de apoyo un talón y los hombros, y todo el busto*

demasiado echado hacia adelante; la cabeza estaba doblada y su posición hacía pensar en lo mismo de los pies, pero la cara estaba muy descompuesta y los músculos en tensión; un brazo lo tenía para arriba, rodeaba la cabeza como un marco y la posición era tan tranquila como la cabeza y los pies; pero el puño estaba muy apretado. Lo más terrible, (...) estaba en el otro brazo, en el que no le servía de marco a la cabeza: estaba muy separado del cuerpo, y desde el codo hasta el puño había quedado parado como un pararrayo; el puño no estaba cerrado del todo, y de entre los dedos que estaban crispados y juntos, salía un pañuelito que flameaba con la brisa.” (Hernández, 2007, p.72-73).

La mirada de los narradores-personajes de Hernández, es una mirada centrífuga que se irradia desde el interior del sujeto al objeto exterior, muy similar a la de la estética expresionista que crea una nueva objetividad, una forma de ver el ser de los objetos pero con una gran carga de subjetividad. El lenguaje se manifiesta de modo ingenuo, infantil, irracional y, a pesar de estar en ocasiones cargado de cierta angustia, el humor, como se ha dicho antes, es el elemento que produce la ruptura y la dislocación.

En “La cara de Ana”, Felisberto Hernández trabaja la “simultaneidad extraña”:

- un destino parecido y distinto
- lo impreciso y con propósito
- con movimiento caprichoso y con comentario
- las cosas quietas pero en movimientos
- las cosas tan humanas
- los hechos tristes y los hechos alegres
- Ana: ni traviesa ni sacudida
- Risa y llanto
- Silencio raro y silencio violado

Hernández, a través de una yuxtaposición, con elementos propios del lenguaje musical estructura el texto para la voz del narrador-personaje-niño-joven:

“Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras; me parecía que cada una me pegara en un sentido como si fueran notas; yo las sentía todas juntas como un acorde y que a medida que pasaba el tiempo unas quedaban tenidas y otras se movían. En esto yo no sentía comentario, y el destino de los demás con sus comentarios y sentimientos, era una cosa más para mi destino especial: todas las cosas me venían simultáneamente a los sentidos y estos formaban entre ellos un ritmo; este ritmo te daba la sensación de un destino, y yo seguía quieto, y sin el comentario de lo físico ni de lo humano.” (Hernández, 2007, p.55).

La figura de la mujer en “La cara de Ana” se muestra con una extrañeza diferente al de las otras figuras femeninas, Ana es lo irracional, la que había estado en el manicomio, la que “*con su risa miraba a la Tierra dar vueltas*”, Ana es la locura y “*es tan linda*”. Este relato está cargado de una profunda angustia y ternura que transmite el narrador-joven que contempla la figura que a su vez lo contempla a él, lo mira fijo. Oscuridad y luces juegan un papel muy importante en este cuento y continua como un procedimiento propio de Hernández, dando un toque siniestro a las representaciones. El siguiente párrafo muestra la percepción de la “simultaneidad rara” que percibe el narrador-personaje:

“Después empecé a sentir todas las cosas que había en la pieza y la sonrisa de Ana con la simultaneidad rara: había cuatro cosas que formaban un acorde, dos figuras paradas: el perchero y Ana, y dos acostadas: mi hermano y yo. El perchero parecía meditabundo y no tenía nada que ver con nosotros a pesar de estar allí; Ana con su locura fija me miraba a mí y no se sabía si pensaría algo; mi hermano dormía y el misterio de su sueño no

tenía nada que ver con nosotros tres; y yo sentía mi destino con la simultaneidad rara” (Hernández, 2007, p.58).

La mujer en la narrativa de Felisberto Hernández es lo incomprensible, lejano, lo imposible de representar, como lo muestra este fragmento de “Elsa”:

“Yo no quiero decir cómo es ella. Si digo que es rubia se imaginarán una mujer rubia, pero no será ella. Ocurrirá como con el nombre: si digo que se llama Elsa, se imaginarán cómo es el nombre Elsa; pero el nombre de Elsa de ella es otro nombre Elsa.” (Hernández, 2007, p.88).

*“(...) el vacío de las cosas”*

Este es un pequeño recorrido por algunos de los procedimientos de los primeros textos de Felisberto Hernández, pero este recorrido no puede dejar de lado un cuento como “El vapor” que pertenece al libro *La cara de Ana* (1930). Este texto posee un procedimiento de dislocación subjetiva que tematiza alrededor del tema de la angustia a la cual el narrador la personifica, la clasifica, y singulariza:

“Entonces tuve una angustia parecida a la de los niños mimados cuando han vuelto de pasear y les sacan el traje nuevo. Me reí de esa ridiculez y traté de reaccionar, pero entonces caí en otra angustia mucho más vieja, más cruel y que por primera vez vi que era de una crueldad ridícula. Al principio de esta última angustia pensé que podía reaccionar como en la anterior: ya era fuerte podía resistir todo y hasta podía realizar el poema de lo absurdo” (Hernández, 2007, p.65).

El placer de la impersonalidad, la distracción, el cuerpo que se sale por los ojos, son imágenes que delinear sombras en la identidad del personaje. El placer está en colocar la identidad afuera, una especie de huída del yo, imposible porque la angustia vuelve. Hernández recurre a las comparaciones pero con un giro muy original:

“Pero de pronto la angustia me volvió a atacar y la sentí más precisa que nunca en su cruel ridiculez. La sentí como si dos avechuchos se me hubieran parado uno en cada hombro y se me hubieran encariñado. Cuando la angustia se me quiebra, ellos sacudían las alas y se volvían quedar tan inmóviles como me quedaba yo en mi distracción. Ellos habían encontrado en mí el que les convenía para ir donde yo hubiera querido ir solo. Habían descubierto el placer y se me colaban, llegaban hasta donde iba mi imaginación y no me dejaban ir al placer libre de mi impersonalidad.” (Hernández, 2007, p.65-66).

La representación de los avechuchos en los hombros, pasa de una comparación a tomar vida propia, quedan cristalizados como elementos figurativos para dar cuenta de esa “impresión rara”, “desagradable” y “cruelmente ridícula” que caracteriza a la angustia del personaje. El clima de extrañeza se construye sobre estas disociaciones, sobre el silencio y el vacío de las cosas; finalmente la imagen de los dos espejos produce la última ruptura que da como resultado este sujeto-personaje fragmentado:

“De pronto tuve ganas de pasearme por cubierta, pero cuando pasé por dos espejos que formaban un ángulo recto al encontrarse en dos paredes, miré al rincón y me llamó la atención que me viera la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad.” (Hernández, 2007, p.68).

## Conclusión

La escritura de Hernández tiene una riqueza de procedimientos imposibles de abarcar en un análisis como este. Principalmente la intención se mantuvo en hacer un recorte escueto de los textos de los primeros años que daban cuenta de las complejas relaciones entre lenguaje y subjetividad en la escritura. Por ese motivo se tomaron piezas de los libros *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930), *La envenenada* (1931) y *Cuentos y fragmentos publicados* (1939). La relación de la escritura de Hernández con las estéticas vanguardistas es marcada como también lo es el distanciamiento que el escritor manifiesta en el juego irónico con los procedimientos que en ese momento ya estaban ocupando un lugar común. Resulta interesante observar cierta progresión en la utilización de recursos que tomarán mayor vuelo en escritos posteriores. Quizás en estos primeros relatos pueda verse el germen de lo que viene. Lo metaficcional, que aparece principalmente en “La envenenada”, “Hace dos días” o “Filosofía de un gángster”, tiene una nueva aparición en el libro *Nadie encendía las lámparas*, de 1946, por ejemplo en el relato del mismo nombre que inicia el libro y en “Las dos historias” que lo concluye. La construcción de una subjetividad representada desde la dislocación, desde el juego de claroscuros de identidad (García, 2002), es decir, desde todos los recursos que hacen a la fragmentación del sujeto, ya aparecen en estos relatos de la primera época. Hernández desarrolla una estética de la extrañeza muy propia; se ha hablado de él como un escritor de elite, pero teniendo en cuenta a Walter Benjamín se podría decir que fue un revolucionario porque modificó la percepción del lector desde la función organizadora de su obra, transformando su campo literario y no reproduciendo el modelo burgués (Benjamín, 1999).

La obra de Felisberto Hernández invita a la lectura desde el placer, ese placer que sus narradores-personajes buscan dentro de un “psiqueo” oscuro donde es necesario estirarse como un elástico o convertirse en muñeca de cera. La posibilidad es habitar el universo hernanderiano para disfrutar de esa escritura laberíntica, dislocada, extraña, simple y compleja, donde la angustia lidia con la ternura.

## Bibliografía

BENJAMIN, Walter (1999), *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecha*, Madrid, Taurus.

BÜRGER, Peter (1987) *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Ediciones Península.

CALVINO Italo, "Felisberto Hernández, un escritor distinto" en [www.literatura.us/hernandez/index.html](http://www.literatura.us/hernandez/index.html).

CIFRE WIBROW, Patricia (2006) "Metaficción y posmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos, en *Revista Anthropos, Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, N° 208, Barcelona, Anthropos.

\_\_\_\_\_ (1997), Sobre algunas diferencias entre modernos y posmodernos. En *Revista de filología alemana* N° 5, Servicio de publicaciones UCM, Madrid.

GARCÍA, Guillermo (2002) *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Dirección URL: [.http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/felisber.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/felisber.html).

HERNÁNDEZ, Feliberto (2007), *Obras Completas, Volumen I*, México, Siglo XXI editores.

POZUELO YVANCOS, José M. (2004), "Modernidad y Posmodernidad", en *Ventanas de la Ficción, Narrativa Hispánica siglos XX y XXI*, Barcelona, Ediciones Península.

VAZ FERREIRA, Carlos (1938) *Fermentario*, Centro Cultural de España, Montevideo. [www.cce.org.uy](http://www.cce.org.uy).

**Para citar este artículo**

Mehlberg, Analía (12-10-2009). PRIMERAS INVENCIONES, DE FELISBERTO HERNÁNDEZ: UNA LECTURA.

HOLOGRAMÁTICA - Facultad de Ciencias Sociales UNLZ, Número 11, V3, pp.19-41

ISSN 1668-5024

URL del Documento : <http://www.cienciarred.com.ar/ra/doc.php?n=1176>