

**Algunas notas sobre las primeras invenciones de Felisberto Hernández:
los “libros sin tapa”**

**Some notes about the first inventions of Felisberto Hernández:
the “books without cover”**

Pía Pasetti¹

UNMdP - Celehis

No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro
Felisberto Hernández, *Por los tiempos de Clemente Colling*

Las más sutiles relaciones de las cosas, la danza sin ojos de los más antiguos elementos;
el fuego y el humo inaprehensible; la alta cúpula de nube y el mensaje del azar en una
simple hierba; todo lo maravilloso y oscuro del mundo estaba en ti.
Carta de Paulina Medeiros a Felisberto Hernández

Resumen

Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) comienza a publicar, en Uruguay, en la década del '20, cuando en América Latina dos tendencias se disputaban el predominio de un espacio: el regionalismo y las vanguardias. La literatura propuesta por Felisberto en las primeras décadas del siglo XX, alejada de la narrativa regionalista y sin mayores nexos con la vanguardia porteña argentina, queda al margen tanto de una como de otra. En las líneas siguientes, trazaremos un breve recorrido por el contexto de producción y recepción de los textos más tempranos de Felisberto –los denominados “libros sin tapa”–; luego nos referiremos a los aspectos más salientes de esa zona de su proyecto; y finalmente, reflexionaremos sobre el impacto de esta poética en las generaciones posteriores de escritores, en Uruguay.

Palabras clave: Uruguay; Primera mitad del siglo XX; Felisberto Hernández; Raros; “Libros sin tapa”

Abstract

Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) began to publish, in Uruguay, in the 1920s, when in Latin America, two tendencies disputed the predominance of a space: regionalism and the avant-garde. The literature proposed by Felisberto in the first decades of the twentieth century, far from the regionalist narrative and without major ties with the argentinian avant-garde, remains on the margins of both. In the following

¹ Doctora en Letras (UNMdP). Es investigadora del Celehis (UNMdP) y docente del Departamento de Letras (Facultad de Humanidades, UNMdP). En su tesis doctoral, defendida en diciembre de 2019, estudió parte de la narrativa de Mario Levrero y Cristina Peri Rossi. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y publicado en diversas revistas especializadas. Mail de contacto: mpiapasetti@hotmail.com

lines, we will trace a brief tour of the context of production and reception of Felisberto's earliest texts –the so-called “books without cover”–; then we will refer to the most salient aspects of that area of your project; and finally, we will reflect on the impact of this poetics on later generations of writers in Uruguay.

Keywords: Uruguay; First half of the 20th century; Felisberto Hernández; Rares; “Books without cover”

La literatura de Felisberto Hernández (Montevideo, 1902-1964) ha sido caracterizada, de modo recurrente, como inclasificable, singular, extraña (Giraldi, 1975; Ludmer, 1982; Prieto, 2002).² Uno de los primeros en señalar ello es Ángel Rama, en el prólogo de la antología *Aquí. Cien años de raros*, publicada en 1966, e integrada por textos de Felisberto Hernández, Isidoro Lucien Duccasse, Armonía Somers, Marossa di Giorgio y Tomás de Mattos, entre otros. En dicho prólogo, el crítico plantea que las producciones de Felisberto –junto con las del resto de los autores y autoras de la antología– ofrecen el envés de las dominantes realistas y racionalistas de las letras uruguayas, constituyen raras y “riesgosas invenciones literarias” (Rama, 1972: 542) que recorren la narrativa de Uruguay, de modo subterráneo.³ Entre ellos, la figura de Felisberto constituye una figura medular.

En las líneas siguientes, trazaremos un breve recorrido por el contexto de producción y recepción de los textos más tempranos de Felisberto –los denominados

² Al respecto, Ítalo Calvino lo describe como “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” (1974: 6).

³ De acuerdo con Blas Rivadeneira (2013), la noción de “raros”, erigida por Rama como arma de combate cultural para posicionar una nueva sensibilidad creativa, perduró en Uruguay, lo que se observa, por ejemplo, en las antologías *Diez relatos y un epílogo* (1979), con epílogo de una de las “raras”, Armonía Sommers —reúne textos de Miguel Ángel Campodónico, Carlos Pellegrino, Enrique Estrázulas, Héctor Galmés, Milton Fornado, Rubén Loza Aguerrebere, Teresa Porzecanski, Tarik Carson, Tomas de Mattos y Mario Levrero— o *Extraños y Extranjeros* (1991), con prólogo de Carina Blixen —reúne textos de Alfredo Alzugarat, Mauricio Bergstein, Andrea Blanqué, Rosana Carrete, Rafael Courtoisie, Vera Chizzola, Juan E. Fernández, Richard Garín, Juan Introini, Lauro Marauda, Aldo Mazzuchelli, Ricardo Prieto, Ana Solari, Fabián Tellechea, Guillermo Uría y Julio Varela—. Estas antologías son destacadas por la crítica (Achugar, Blixen, Olivera) como hitos para entender la perdurabilidad de los raros y su crítica (Rivadeneira, 2013: 33-34).

“libros sin tapa”–; luego nos referiremos a los aspectos más salientes de esa zona de su proyecto; y finalmente, reflexionaremos sobre el impacto de esta poética en las generaciones posteriores de escritores, en Uruguay.

I.

Felisberto Hernández comienza a publicar en la década del '20. Durante esos años, se desempeña principalmente como músico; primero, como pianista en salas de cine mudo y luego como concertista, por lo que son habituales las giras por diversas provincias de Uruguay y de Argentina. En consecuencia, los textos publicados en ese momento aparecen en los puntos más dispares de Uruguay, siempre como cuadernillos o breves libros que, incluso, llegan a incorporar hojas de propaganda comercial con el objeto de financiar la publicación (Rama, 1968).

El primer título publicado es *Fulano de tal*, en 1925. En América Latina, en la década del 20, dos tendencias se disputaban el predominio de un espacio: el regionalismo y las vanguardias. En Uruguay, tal como lo explica Rocío Antúnez en *Felisberto Hernández: el discurso inundado* (1985), la literatura regionalista tomaría los nombres de nativismo o criollismo y era producida por los grandes narradores contemporáneos a Felisberto. Con respecto a las vanguardias, no existían grupos vanguardistas sistematizados; el subsidio gubernamental a las artes hizo que la creación de espacios alternativos y voces disidentes fuera innecesaria (Bilbija,2001). En este sentido, Rubén Cotelo se explaya al respecto, cuando afirma que la vanguardia obtuvo resultados bien modestos en Uruguay; solo se puede hablar del futurismo marinettiano de Parra del Riego, del negrismo de Pereda Valdés y de la vertiente humorística del ultraísmo porteño de Alfredo Mario Ferreiro. La literatura propuesta por Felisberto en

las primeras décadas del siglo XX, alejada de la narrativa regionalista y sin mayores nexos con la vanguardia porteña argentina, queda al margen tanto de una como de otra.

Esta dificultad para clasificar su obra podría considerarse como una de las causas de su escaso reconocimiento crítico, situación que se agrava por la vida migratoria como concertista de piano llevada a cabo por el autor, durante aquellos años. En las décadas del 20 y del 30, solo unos pocos lo conocen, hecho que se refleja en el comentario del filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, publicado en *El ideal*, en 1929: “tal vez no haya en el mundo diez personas a las que [Felisberto] le resulte interesante y yo me considero una de las diez”.

La indiferencia generalizada hacia su narrativa comienza lentamente a revertirse, a nivel nacional, hacia la década del 40. Ya en 1942 se publica *Por los tiempos de Clemente Colling* y, al año siguiente, *El caballo perdido*. El primero es financiado por amigos, al igual que los anteriores, pero pronto trasciende este círculo y obtiene el reconocimiento oficial cuando se le otorga el premio del Ministerio de Instrucción Pública.⁴ Sin embargo, el papel más importante en lo que refiere a esta transformación lo desempeña Jules Supervielle, quien actúa como el verdadero impulsor de la obra de Felisberto. Se conocen en 1942, cuando Hernández le envía *Por los tiempos de Clemente Colling*, y Supervielle agradece el envío con una carta que es incluida luego en las últimas páginas de *El caballo perdido*. Entre otras cosas, Supervielle afirma que Hernández encuentra la originalidad sin tener que buscarla, por una tendencia espontánea hacia lo profundo (Giraldi, 1975). El influjo de Supervielle sobre Hernández es realmente importante, hasta el punto de motivar una reorientación en su producción literaria. Él es quien, en 1943, mediante sus contactos, logra que el relato “Las dos historias” –que luego formaría parte de *Nadie encendía las lámparas*– se publique en la

⁴ Premios, empleos públicos, ediciones a cargo del Estado eran algunas de las formas con las cuales las “Atenas del Plata” apoyaban a sus escritores (Antúnez, 1985).

revista *Sur*, por lo que atraviesa las fronteras nacionales, por primera vez. Este cambio en el reconocimiento de su obra es percibido por el mismo Felisberto, quien se explaya al respecto en una carta de 1943, dirigida a su amigo Lorenzo Destoc: “Bueno, si a Vaz Ferreira y a Torres no le hacían caso –en lo que respecta a mí– porque eran de aquí, ahora a Supervielle le harán; máxime porque además de ser lo que es, está de moda (...) Y porque aún antes de esto, mucha gente que ni me saludaba y que no entendía nada de lo que escribía antes, se ha dado vuelta como por arte de magia” (Giraldi, 1975: 124).⁵

En los años siguientes, Hernández continúa publicando cuentos y fragmentos de *Tierras de la memoria* en revistas y periódicos de ambos lados del Plata, tipo de difusión que le facilita el contacto con un público más amplio que el del libro. Entre 1946 y 1948, permanece en París con una beca, tramitada por Supervielle, y ello le permite obtener, a través de Susana Soca, Roger Caillois y Jules Supervielle, la traducción y publicación de “El balcón” y “El acomodador” en revistas francesas. Asimismo, Supervielle lo presenta en el Pen Club de París y en La Sorbona.⁶

Una de las mayores satisfacciones de Felisberto durante esta estancia en París es la publicación, gracias a la intervención de Oliverio Gironde y Roger Caillois, de *Nadie encendía las lámparas*, en Editorial Sudamericana. A partir de este momento, la obra del autor cobra una mayor popularidad, y constituye un quiebre en su narrativa, ya que la mayoría de los elementos desplegados en dicho libro –que ya habían sido esbozados en sus primeros textos– serán mantenidos y exacerbados en sus creaciones posteriores.

⁵ Con “Torres” se refiere al artista Joaquín Torres García, fundador del constructivismo pictórico en el Uruguay.

⁶ En respuesta a la carta de presentación de Supervielle en la Sorbona, Hernández, sorprendido por tal reconocimiento, contesta: “No consigo tener plena conciencia de este acontecimiento y de ser presentado en la Sorbona por Jules Supervielle. Cuando habla de mis cuentos, pienso que hay en todo esto una gran confusión, y que un día se descubrirá un error inesperado. Como gran poeta que es, ha inventado un personaje, al que ha puesto mi nombre y algunos hechos míos” (Giraldi, 1975: 123).

A pesar de ello, la obra de Felisberto continúa siendo cuestionada y ubicada en un espacio marginal dentro del campo literario y cultural uruguayo. Emir Rodríguez Monegal, figura tutelar para la crítica uruguaya, contribuye notablemente para que así sea. El 15 de agosto de 1947, en la sección “Revista de Revistas” del diario *Marcha*, el crítico publica un artículo titulado “Nota sobre Felisberto Hernández”, en el que aborda tres textos del autor: *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y “Las dos historias”. En él, entre otras cuestiones, los critica por un exceso de ambigüedades en la exposición lógica y la imprecisión en la sintaxis, por incorrecciones y coloquialismos. Paradójicamente, aquello que Rodríguez Monegal valora negativamente es lo que Felisberto considera su manera más rica de expresión, algo que también percibe Julio Prieto, cuando afirma que “Felisberto promueve el cultivo deliberado de una mala escritura: despliega en sus textos, en aras del efecto de espontaneidad que reclaman sus planteamientos estéticos, un estudio de desaliño gramatical, un estilo ligeramente negligente” (334).⁷

Un año más tarde, Rodríguez Monegal publica en la revista *Clinamen* una reseña de “Mi primer concierto” –incluido en *Nadie encendía las lámparas*– y escribe:

⁷ Una anécdota vinculada con esto tiene que ver con la publicación de “Las dos historias” en la revista argentina *Sur*. Guillermo de Torre realizó algunas modificaciones en el texto, entre ellas, el reemplazo de la palabra “pastitos” por “hierbas”. Al respecto, Hernández, en una carta dirigida a su amigo Lorenzo Destoc reflexiona: “He rabiado mucho por las modificaciones que se permitió hacer quien la corrigió” (Giraldi, 1975: 125). Al mismo tiempo, Alazraki en “Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández” afirma que “los que han criticado la llaneza de su lenguaje como defecto olvidan que esta, como las demás premisas de su postura literaria, fue una elección y no una carencia” (1982, 53). La búsqueda consciente de su estilo se puede corroborar en una de las cartas dirigidas a su amiga Paulina Medeiros: “Yo tengo como un proceso de amistad con las palabras: primero me hago amigo directo de ellas; y después me quedo muy contento cuando se me aparecen juntas, dos que nunca habían estado juntas, que habían simpatizado o se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí... Pero hay palabras que nunca podrán ser amigas mías: las que no me parecen naturales o las que no entran en el misterio de la simpatía” (Medeiros: 10).

Debí haber empezado por decir que hay un niño detrás de este relator. Ese niño está ahí, fijado irremediabilmente en su infancia, encadenado a sus recuerdos por la voluntad de Hernández, y forzado a repetir –abandonada toda inocencia– sus agudezas, sus precocidades de antaño. Porque ese niño no maduró más. No maduró para la vida ni para el pensamiento, no maduró ni para el arte ni para lo sexual. No maduró para el habla. Es cierto que es precoz y puede tocar con sus palabras (después que los ojos vieron o la mano palpó), la forma instantánea de las cosas. (Alguien afirmará que esto es poesía). Pero no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas; no puede regular la fluencia de la palabra. Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos) por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones.

En ese contexto, Rodríguez Monegal constituye una figura rectora dentro del campo de la crítica uruguaya, por lo que este juicio no pasa desapercibido.

Felisberto regresa de París y publica *Las hortensias* (1949), relatos y fragmentos de textos en proceso en publicaciones periódicas, y su último libro, *La casa inundada* (1960). En estos años, en Uruguay, las ediciones comerciales sustituyen a las tradicionales, financiadas por el autor o los medios oficiales. Entre 1954 y 1962, se fundan Asir, Alfa, Banda oriental y Arca, destinadas especialmente a la edición de autores nacionales y, en 1960, se crea una nueva forma de intermediación que ha ido celebrándose anualmente desde entonces, la “Feria del libro uruguayo”, en donde se agota la primera edición de *La casa inundada* (Antúnez, 1985).

Estos cambios en la recepción de su obra se hacen aún más claros alrededor de la muerte de Felisberto, en 1964. En 1965, la Cátedra de Literatura Uruguaya de la Facultad de Humanidades y Ciencias dedica un curso completo al estudio del autor, mientras que, por iniciativa de Ángel Rama, en colaboración con Norah Girdali de Dei Cas y José Pedro Díaz, Arca toma a su cargo la publicación de las obras completas, en

1967. Por otra parte, los trabajos realizados en 1973 por el equipo de Centro de Investigación de la Universidad de Poitiers, coordinado por Alain Sicard, presentados y discutidos en el Coloquio realizado en 1974, inician un camino formal y fecundo en lo que respecta a la investigación de la narrativa de Hernández.

II.

Sus primeras producciones fueron publicadas en ediciones artesanales, de poco tiraje y distribución reducida, a expensas de los fondos del autor y su círculo íntimo. Dado que, en ese momento, Felisberto viaja de modo permanente, a causa de su trabajo como concertista, sus textos más tempranos son publicados en diversos lugares: *Fulano de tal* (1925), en Montevideo; *Libro sin tapas* (1929), en Rocha; *La cara de Ana* (1930), en Mercedes y *La envenenada* (1931), en Florida. En sentido estricto, no constituyen libros, sino breves folletos: presentan pocas páginas, entre 36 y 46, y un pequeño formato: el primero, *Fulano de Tal*, mide 8 x 11 cm, y los demás, 12.8 x 17.5 cm (Díaz, 1991). Así, la precariedad y la brevedad son sus notas salientes.

Aunque Felisberto no formó parte de ningún grupo vanguardista, las producciones de este momento se acercan, a partir de las estrategias y operatorias utilizadas, a las producidas por las vanguardias. No pretenden obedecer a fórmulas establecidas, son atisbos, esbozos, apuntes y, en especial, búsquedas, todas ellas signadas por la originalidad, el humor y la extravagancia. En este sentido, Ángel Rama —en la revista *Capítulo Oriental* N°29 dedicada al autor— afirma que “su tamaño, como para llevar en el bolsillo del chaleco, su aire burlón que esconde bajo la liviandad un rechazo de categorías aceptadas, la emparenta con los primeros escritos del lúdico ultraísmo rioplatense” (1968: 45). Los textos que integran estos títulos comparten su carácter fragmentario, lo que se exhibe en la disposición gráfica, puesto que todos ellos

están compuestos por breves apartados, encabezados por números romanos. Al respecto, Norah Giradi (1975) plantea que la primera zona de la obra de Felisberto tiene la condición de ser fragmentaria, y caracteriza estos textos como “trozos que se desgajan de otros mayores” (45).

En estos textos, son recurrentes las reflexiones sobre el lenguaje, como se observa, por ejemplo, en “Elsa”, de *La envenenada*:

Yo no quiero decir cómo es ella. Si digo que es rubia se imaginarán una mujer rubia, pero no será ella. Ocurrirá con el nombre: si digo que se llama Elsa se imaginarán cómo es el nombre Elsa; pero el nombre Elsa de ella es otro nombre Elsa. Ni siquiera podrían imaginarse cómo es una peinilla que ella se olvidó en mi casa; aunque yo dijera que tiene 26 dientes, el color, más aún, aunque hubieran visto otra igual, no podrían imaginarse cómo es precisamente, la peinilla que ella se olvidó en mi casa (Hernández, 2007b: 88).

En el pasaje seleccionado, se exhiben las dificultades para representar el referente mediante las palabras. La falta, el hueco existente entre significante y significado, entre signo y cosa, se hace ostensible: la significación solo puede ser asumida como tentativa.

La escritura de Felisberto —fragmentaria, digresiva y deliberadamente discontinua— exhibe una pulsión que lo empuja contra los propios límites del lenguaje, lo que produce un constante movimiento que consiste en intentar asir aquello que resulta inasible y lo emparenta, de acuerdo con Gustavo Lespada (2002) —especialista en la literatura de Felisberto— con la pulsión mallarmeana hacia el texto no escrito e imposible. En el “Prólogo de un libro que nunca pude empezar” (1925), de *Fulano de tal*, esto se evidencia de modo claro, en tanto se propone “decir lo que sabe que no podrá decir” (Hernández, 2007b: 15), lo cual conforma una paradoja que anticipa el fracaso de su propuesta.

En estos textos tempranos, además, se exhibe un distanciamiento de los paradigmas racionales:

Como yo observo poco mi razón, cuando la observo –estas observaciones suelen ser separadas por largos períodos– ella se me aparece como una estrella que trae cola, es decir como un cometa, y me es tan desconocida ella como su cola: no sé si tocará mi planeta y lo asfixiará con gases que tengo a bien suponer, o en qué forma lo destrozará (Hernández, 2007b: 97).

En este pasaje correspondiente a *Filosofía del gángster* la razón aparece con autonomía propia. Si bien el pronombre posesivo en primera persona “mi” da cuenta de una relación de posesión entre el sujeto y la razón, al poder ser observada, se la ubica en un lugar de exterioridad. Esto se refuerza al describirla como “desconocida” y ubicarla fuera de “su planeta”, noción que opera como metáfora del sujeto. Sin embargo, no solo se distancia y la sitúa fuera de sí, sino hasta la caracteriza de modo negativo y amenazante: la razón puede asfixiarlo o destrozarlo. Esta idea es retomada luego en la “Explicación falsa de mis cuentos” (1955), publicada en la revista *La Licorne*, en Montevideo. En dicha “explicación”–que lejos de configurarse como una explicación en sentido estricto se acerca más a la categoría de un relato ficcional–, Felisberto plantea una concepción de la escritura que tiende a no estar regida por la racionalidad o conciencia. Afirma que sus cuentos “no tienen estructuras lógicas” (Hernández, 2007a: 175) y que no conoce “sus leyes, aunque profundamente las tengan y la conciencia no las alcance” (176). Es decir, admite un orden en sus textos, pero un orden regido por una lógica distinta de la racional. Las líneas finales de la explicación apoyan ello: “Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia” (176). Este es el único momento en el que el autor

considera algo como seguro o, por lo menos, como “lo más seguro de todo”. Por primera vez en el texto, se aleja de la indeterminación y vaguedad para proponer lo contrario y, precisamente, aquello que percibe como cierto, seguro y certero es no conocer la manera en la que hace sus cuentos, lo cual demuestra la imposibilidad de explicar racionalmente la génesis literaria y el desarrollo de su creación. Al mismo tiempo, la proposición configura una paradoja que termina por quebrar no solo la transparencia y claridad inherentes a una explicación o exposición, sino su mismo status.

En sintonía con ello, en otro de sus textos más tempranos, “Juan Méndez o el almacén de ideas o diarios de pocos días” (1929), afirma: “A veces, cuando hago una afirmación, o termino o redondeo un concepto, siento instintivamente el error como si el avión encontrara en su marcha un pozo de aire” (Hernández, 2007b: 106). Se advierte una tendencia a alejarse de las categorías fijas y cristalizadas que, en los textos posteriores, se exagera. Dicha tendencia se observa, también, en la insistente presencia en su escritura de la metonimia, operación que provoca un incesante desvío del sentido, un no llegar a ningún lugar predeterminado. De este modo, el desplazamiento provocado por la metonimia conforma un proceso continuo lleno de contigüidades, prolongable indefinidamente y con límites siempre desplazables, que atenta contra la solidificación de sentidos.

Lo dicho se advierte, también, en un apartado denominado “El taxi”, de *Filosofía del gánster*. En él, se construye una reflexión en torno a la metáfora: el narrador “se sube” y se desplaza en una “metáfora de alquiler” que funciona como un taxi y en ese recorrido reflexiona sobre los alcances y las limitaciones de este tropo poético. Si bien reconoce que “andando en metáfora” “contiene mejor muchas sombras”, puede llegar a comprender lo antes desconocido, inmediatamente cuestiona

ese poder: “con respecto a comprender, no sé bien qué sentido tiene comprender; con respecto a sentido, no sé bien qué es sentido; con respecto a saber, no sé qué es saber” (Hernández, 2007b: 100). De esta manera, la comprensión, el sentido o el saber, capacidades valoradas positivamente por una lógica racional, en esta lógica otra no operan, no resultan valiosas.

Al mismo tiempo, la metáfora es caracterizada como “un vehículo burgués, cómodo, confortable” pero que, sin embargo, “si le digo que quiero ir a lo incognoscible sabe dónde llevarme: al manicomio” (99). Según esta perspectiva, la figura solo resulta efectiva para transitar los lugares comunes, ya previamente construidos, y es estéril para dar cuenta de esa zona que constituye el nódulo de producción semántica en la obra de Hernández: lo desconocido y misterioso. El poder de la metáfora aparece como reduccionista, ya que hace que “el misterio de las sombras se transforme demasiado bruscamente en el misterio de lo fugaz”, por lo que, reflexiona, esta figura “tendría que pensar y sentir con otro ritmo y con otra cualidad de pensamiento” (101). Todas estas cuestiones hacen que tome la decisión de bajarse de la metáfora-taxi, antes de que sus ideas queden “encerradas”. Es por eso que elige ir “a pie” y, redobla la apuesta, sugiriendo que “puedo robar un vehículo con chapa de prueba” (101). Esta elección de ir a pie y, sobre todo, la de robar, ubica al narrador-escritor en un lugar de marginalidad, fuera de la norma, y exhibe su voluntad de transitar aquellos caminos-bordes que se encuentran fuera de lo oficial, que no pueden contenerse (o explicarse) ni mediante una figura retórica ni mediante el lenguaje. Leemos este texto como un metarrelato que condensa las nociones medulares del proyecto estético e ideológico de Felisberto, caracterizado por un interés por los aspectos laterales de la realidad.

La imagen de escritor asociada a la delincuencia vuelve a aparecer en “Dedicatoria”, también de *Filosofía del gángster*:

Estimado colega: sí, sí, me refiero a ti, lector, que te miro por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras. Tú pretenderás hacer lo mismo y aparentaremos el inocente juego de “la piedra libre”, si al movernos entre las letras, escondemos las armas. Y ¡guarda con el que tropiece primero! ¡Si vieras con qué sonrisa cargué esta madrugada mi Parker! (Hernández, 2007b: 98).

En estas líneas, Felisberto concibe al texto como cuerpo orgánico, como un espacio conflictivo donde se debaten lector y escritor. El escritor aparece como un “delincuente” –conclusión a la que se arriba al vislumbrar todo un campo semántico relacionado con lo delictivo–, como “un hacedor de trampas textuales” (Prieto, 2002). El acto de leer se transforma en un desafío, un juego, en el que resuena la concepción de lectura de Barthes, planteada como “un juego realizado a partir de ciertas reglas” (1994: 38). Según esta perspectiva, el lector abandona su lugar de consumidor para configurarse como un productor del texto. De esta forma, atribuye al proceso de la lectura y, más precisamente, al lector, la realización de las virtualidades de un texto.

En diálogo con ello, en la “Explicación falsa de mis cuentos” antes aludida, compara sus cuentos con plantas, y admite no saber cómo hacerlos germinar ni cuidar de ellos: “sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos” (Hernández, 2007a: 175). El texto aparece incompleto, y se le otorga al lector un lugar activo. La lectura, así, como lo explica Barthes en *El susurro del lenguaje*, resulta ser “una verdadera producción (...) de trabajo: el producto (consumido) se convierte en producción, en promesa, en deseo de producción, y la cadena de los deseos comienza a desencadenarse, hasta que cada lectura vale por la escritura que engendra, y así hasta el infinito” (1994: 47). El lector “ya no decodifica, sino que sobre-codifica; ya no descifra, sino que produce, amontona lenguajes, se deja

atravesar por ellos, infinita e incansablemente: él es esa travesía” (49). El artefacto se convierte en objeto estético a partir de la relación entre un sujeto-receptor del arte y el objeto artístico material; el punto de vista crea el objeto estético. Sin embargo, solo un delimitado sector de los receptores, caracterizado por un adjetivo indefinido y vago, actuará como Rey Midas. Solo ciertos ojos, sinécdoque de los lectores, podrán otorgarles valor poético a los cuentos.

Una de sus primeras creaciones, *Libro sin tapas* (1929) presenta un epígrafe que reza: “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él” (Hernández, 2007b:16). Se plantea una democratización del ejercicio de la escritura –“libro abierto y libre”– y se propone una idea de texto como fuente inagotable e infinita, eternamente escribible. Este alejamiento de la idea de texto como objeto cerrado y agotado puede vincularse con las ideas del filósofo uruguayo, Carlos Vaz Ferreira, quien, entre otras cuestiones, concibe la escritura como un gesto productivo, más que como producto acabado.⁸ La formación filosófica de Felisberto fue autocultivada y no sistematizada, pero profunda, y de clara inclinación vazferreiriana (Giraldi, 1975).

Frente a aquellos paradigmas que ratifican la posibilidad de representación del lenguaje –la ilusión referencial–, el proyecto estético-ideológico de Felisberto, particularmente en sus primeros años, asume la producción de sentidos como tentativa e imposibilidad. Exhibe, en sus textos, “el espacio-escena de la pérdida” (Jitrik, 2000) que conlleva la práctica escritural y demuestra que la significación producida será, entonces, siempre tentativa.

⁸ Vaz Ferreyra se inscribe en la denominada “filosofía de la vida”, formada por el intuicionismo de Bergson y el pragmatismo de James, entre otros (Giraldi, 1975). A principios de la década del 20, Felisberto participa de las veladas artísticas que Vaz Ferreira organiza en su quinta, tanto como espectador como pianista. El *Libro sin tapas* está dedicado a él.

III.

Así como el sujeto narrador de *El caballo perdido*, uno de los textos más célebres de Felisberto, se describe como “un vagón desenganchado de la vida” (Hernández, 2007a: 30), podemos pensar su obra, sobre todo en los inicios, como “desenganchada” del campo literario y cultural uruguayo, a causa de su carácter excepcional. Sin embargo, a pesar de contar con escasos lectores, sus textos suscitan, de modo recurrente, el interés de otros escritores, sobre todo de aquellos vinculados con la nueva novela latinoamericana. Carlos Fuentes, en *La nueva novela hispanoamericana*, le adjudica el lugar de fundador de la modernidad literaria latinoamericana junto a Horacio Quiroga, Macedonio Fernández y Roberto Arlt, mientras que Julio Cortázar, en múltiples oportunidades, manifiesta su admiración por él.⁹

La obra de Felisberto ha sido como una suerte de faro para gran parte de escritores y escritoras uruguayas posteriores. En este sentido, Hugo Verani se refiere a él y a Juan Carlos Onetti como los “fundadores de la nueva narrativa uruguaya” (1992), mientras que Fernando Aínsa plantea que en la confluencia de ambas poéticas, en las que “marginalidad y fantasía pueden explicarse recíprocamente”, surge la visión sesgada del mundo, la percepción particular, “ángulo de coincidencia entre sensibilidad estética y filosofía existencial, vivencia del absurdo más que teorización angustiada

⁹ Asimismo, Cortázar percibe en la obra de Felisberto una serie de elementos en común con su propio proyecto. Esto se exhibe, particularmente, en “Carta en mano propia”, texto en el que Julio Cortázar se dirige a Felisberto Hernández, y demuestra esta admiración y la filiación que reconoce en el escritor uruguayo: “Felisberto, tú sabes (no escribiré “tú sabías”; a los dos nos gustó siempre transgredir los tiempos verbales, justa manera de poner en crisis ese otro tiempo que nos hostiga con calendarios y relojes), tú sabes que los prólogos a las ediciones de obras completas o antológicas visten casi siempre el traje negro y la corbata de las disertaciones magistrales, y eso nos gusta poquísimo a los que preferimos leer cuentos o contar historias” (1994: 355); “Siempre sentí y siempre dije que en Lezama y en vos (...) estaban los eleatas de nuestro tiempo, los presocráticos que nada aceptan de las categorías lógicas porque la realidad no tiene nada de lógica, Felisberto, nadie lo supo mejor que vos a la hora de “Menos Julia” y de La casa inundada” (363).

sobre el sin sentido” (138), a partir de la cual se proyecta y elabora la poética de una serie de escritores que comienzan a producir en la década del sesenta, en Uruguay.

Esto se observa en las propuestas de la “generación de 1969”, integrada por Mercedes Rein, Jorge Onetti, Mario Levrero, entre otros. Si bien no lo abordaremos en este trabajo, la obra de Mario Levrero (Montevideo, 1940-2004), en particular, dialoga en múltiples zonas con el proyecto estético-ideológico de Felisberto.¹⁰ Cabe señalar que Levrero –también calificado, reiteradamente, por la crítica como “un raro”– constituye, a su vez, una referencia fundamental para las generaciones nuevas de escritores de Uruguay. Así, parafraseando a Rama, las “raras y riesgosas invenciones literarias” continúan recorriendo la narrativa uruguaya, a través de proyectos que, aunque disímiles, se oponen a la creencia de que todo puede describirse y explicarse, para focalizarse, en cambio, en “un orden más secreto y menos comunicable” (Cortázar, 1994), en aquello que Felisberto llamó “lo otro”.

Bibliografía

Aínsa, Fernando (2002). *Del canon a la periferia. Encuentros y trasgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Antúnez, Rocío (1985). *Felisberto Hernández: el discurso inundado*. México: Katún S.A.

Barthes, Roland (1994) [1984]. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Bilbija, Ksenija (2001). *Cuerpos textuales. Metáforas del génesis narrativo en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Berkeley: Centro de estudios literarios Cornejo Polar.

Cotelo, Rubén (1968). “Los contemporáneos”. En *Capítulo Oriental N° 22*, Montevideo: Centro Editor de América Latina, octubre 1968.

Cortázar, Julio (1994). “Felisberto Hernández: carta en mano propia” en *Obra crítica/3*. Madrid: Alfaguara.

Cortázar, Julio (1975). “Prólogo”. En Hernández, Felisberto (1975). *La casa inundada y otros cuentos*. Barcelona: Lumen, 5-9.

¹⁰ Cabe señalar que la relación entre Mario Levrero y Felisberto Hernández también ha sido advertida por Verani (1992), Rivera (1996) y Aínsa (2002), entre otros.

Díaz, José Pedro (1991). *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca.

Fuentes, Carlos (1974). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Mórtiz.

Giraldi, Norah (1975). *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Hernández, Felisberto (2007a). *Obras completas Vol.1*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Hernández, Felisberto (2007b). *Obras completas Vol.2*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Lespada, Gustavo (2014). *Carencia y Literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires. Corregidor.

Lespada, Gustavo (2002). "Felisberto Hernández: estética del intersticio y lo preliminar". En *Esa promiscua escritura*. Córdoba: Editorial Alción. 155-175.

Ludmer, Josefina (1982). "La tragedia cómica". En Rama, Ángel, "Felisberto Hernández" en *Escritura*, Caracas, N° 13-14, enero-febrero 1982, 111-118.

Medeiros, Paulina (1974). *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.

Pasetti, Pía (2012). "Felisberto Hernández, una poética de la indeterminación y el fragmentarismo". En: De Llano, Aymará (Ed.) (2012). *Moradas Narrativas. Latinoamérica en el siglo XX*. Mar del Plata: Editorial Martín.

Prieto, J. (2002). *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de La Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Rama, Ángel (1982). "Su manera original de enfrentar al mundo". En Rama, Ángel (ed.) "Felisberto Hernández". En *Escritura*, Caracas, N° 13-14, enero-febrero 1982, pp. 243-258.

Rama, Ángel (1972). "El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya". En *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Editorial Arca.

Rama, Ángel (1968). "Felisberto Hernández" en *Capítulo Oriental N° 29*, Montevideo: Centro Editor de América Latina. 447-466.

Rama, Ángel (1966). *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca.

Rama, Ángel (1964). "Burlón poeta de la materia". En *Marcha* Año XXV, N° 1.190, Montevideo, 30.

Rivera, Jorge (1996). "Felisberto Hernández: una escritura de vanguardia". En Raviolo, H. y

Rocca, P. *Historia de la literatura contemporánea. Tomo I: La narrativa de medio siglo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Rodríguez Monegal, Emir (1947). "Nota sobre Felisberto Hernández". En *Marcha*, Montevideo, 15/08/1947.

Rodríguez Monegal, Emir (1948). "Nadie encendía las lámparas". En *Clinamen N°5*, Montevideo, mayo-junio 1948.

Vaz Ferreira, Carlos (1929). "A través del temperamento de un gran músico: Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira". En *El ideal*, Montevideo, 14 de febrero de 1929.

Verani, Hugo (1992). "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario". En *Revista iberoamericana*. Vol. LVIII, Nro. 160-161. Universidad de Pittsburgh. 777-805.