

Felisberto Hernández y sus libros sin tapa: concepciones sobre escritura, lectura, autor y lector

María Pía Pasetti

Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen

Las referencias metatextuales presentes a lo largo de la obra de Felisberto Hernández (1902-1964) permiten reconstruir sus concepciones sobre las prácticas de la escritura y lectura y sobre las categorías de autor y lector. Esto puede observarse tanto en su narrativa, como en el único texto en donde expone su estética, denominado Explicación falsa de mis cuentos. Su posicionamiento se distanciará radicalmente y hasta invertirá las concepciones lógicas tradicionales, proponiendo otros paradigmas más cercanos a la irracionalidad y atravesados por una lógica propia.

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

A lo largo de su narrativa como en el único texto en donde expone su estética, se advierten las concepciones de Felisberto Hernández sobre las categorías de autor, lector y sobre las prácticas de la escritura y lectura. Su posicionamiento se distanciará radicalmente y hasta invertirá las concepciones tradicionales. El único documento en donde Felisberto Hernández intenta *explicar* su estética fue publicado por primera vez en la revista *La Licorne*, en Montevideo (1955), y se denominó “Explicación falsa de mis cuentos”. En el presente trabajo analizaremos la Explicación... en diálogo con determinados pasajes extraídos de algunos de sus relatos.¹

En lo que respecta a la “Explicación falsa de mis cuentos”, ya el mismo título resulta más que significativo. La palabra “explicación” indica en una de sus acepciones, “declaración o exposición de cualquier materia, doctrina o texto con palabras claras o ejemplos” (DRAE, 2010). Si se contempla hasta aquí, bien podría verse como un texto cercano a la poética, en donde se reúne un conjunto de principios o de reglas, explícitas o no, que se presentan en los cuentos del autor. Sin embargo, esto queda anulado o vacío de significación al observar el adjetivo que modifica la palabra, *falsa*, deslegitimando de esta forma todo lo que seguirá. La estrategia de Hernández, entonces, será utilizar un molde valorado por la tradición, el arte poética, para vaciarlo de su significación tradicional y otorgarle una nueva función, un nuevo sentido. Ya en el inicio afirma que sus cuentos:

no son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa (Hernández, 2007a: 175).

En primer lugar, el empleo de la negación para delimitar el modo en que realiza sus cuentos, lejos de lograr una mayor claridad, genera el efecto contrario. Al mismo tiempo, la negación se basa en impresiones personales y subjetivas, en términos de simpatía, antipatía y preferencia, lo que aleja al texto de una exposición regida por la objetividad. Mientras que califica como antipáticos los cuentos naturales, sin intervención de la razón, también le resulta extremadamente antipático que estuviesen dominados por ella, distanciándose explícitamente de la idea de escritura como acto puramente racional. Junto a esto debe observarse la presencia de los verbos ser y

1 Los relatos que utilizamos para dar muestra de las referencias metatextuales son *Filosofía de gángster*, *Libro sin tapas*, *Por los tiempos de Clemente Colling* y *La envenenada*.

preferir, conjugados en el tiempo condicional del modo indicativo. Una de las funciones de este tiempo es expresar probabilidad, es decir, ubica las acciones en el campo de lo posible, pero no de lo fáctico, entendiendo esto último como opuesto a imaginario. Lo mismo sucede con otro tiempo que, junto al presente y condicional, conforman los tiempos verbales que aparecen en el texto: el futuro imperfecto, que también expresa, en una de sus funciones, posibilidad y potencialidad. Además de estos verbos que no señalan acciones precisas, hay otros que también se alejan de la certidumbre a partir de su significado, como el caso de “presentir”, “desear” y “creer”. Presentir significa intuir o adivinar a partir de ciertos indicios; desear es anhelar que algo acontezca; creer es tener por cierto algo que el entendimiento no alcanza o que no está comprobado o demostrado (DRAE, 2010). Así, al analizar las significaciones de estos verbos puede verse cómo se ubican en el campo de lo imaginario y de lo probable para alejarse del campo de lo factual.

De esta manera, Hernández 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” (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 tradicional. Las líneas finales de la explicación apoyan lo anteriormente desarrollado: “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”. El adjetivo “seguro”, en algunas de sus acepciones significa “cierto, indubitable y en cierta manera infalible”, “no sospechoso”, “seguridad, certeza, confianza” (DRAE, 2010), teniendo todas ellas por denominador común la precisión. Por primera vez en el texto se aleja de la indeterminación y vaguedad para proponer lo contrario y, precisamente, aquello que percibirá 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. Al mismo tiempo esa proposición configura una paradoja que termina por quebrar no solo la transparencia y claridad inherentes a una explicación o exposición, sino su mismo estatus.

Este tipo de conceptualización demuestra un distanciamiento de las categorías lógicas tradicionales, en este caso, de la figura de autor clásico. Según Roland Barthes, el Autor clásico se configura como la única autoridad que controla el significado y ocupa el centro de la obra. Pues bien, Hernández se distancia de esta concepción de autor como Padre y dios de sus cuentos, construyendo una figura opuesta, tanto al admitir “no saber” la manera en que los realiza como al acuñarles una vida propia, una autonomía con respecto a su voluntad. Así se sustituye el *propietario* por el mismo lenguaje; como bien lo explica Barthes:

es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista– ese punto en el cual solo el lenguaje actúa, *performs*, y no yo” (1994: 77).

Esto puede observarse también en la siguiente cita presente en la Explicación...: “...también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda” (Hernández, 2007a: 176). El sujeto tácito de esta proposición es la tercera persona plural que debe ser repuesta por *los cuentos*. Los textos ya dejan de entenderse como objetos pasivos, concebidos según la voluntad del autor-padre, para concebirse como entidades autónomas, dotadas de cualidades animadas. También la conciencia es caracterizada por rasgos animados, como lo capacidad de “recomendar”, lo cual trastoca las estrictas categorías de lo animado e inanimado –estrategia que se presenta a lo largo de toda su obra– y desmantela estructuras conceptuales e ideológicas. En el fragmento seleccionado el autor estaría estableciendo un enfrentamiento independiente de su voluntad entre los cuentos y la conciencia, más precisamente, entre los cuentos y los “extranjeros” que la conciencia les recomienda. El significado de extranjero indica “que es o viene de país de

otra soberanía” (DRAE, 2010) por lo que, en este caso, aquello que proviene de la conciencia pertenecerá a un espacio ajeno al de los cuentos, manifestando una vez más un distanciamiento de la racionalidad para proponer otros paradigmas más cercanos a la irracionalidad y atravesados por una lógica propia. Anteriormente ya había reflexionado sobre esto en *Filosofía de gángster* (1939):

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 primer lugar, una vez más *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 adjetivarla 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, lo que demuestra el radical distanciamiento y hasta la inversión del pensamiento tradicional positivista.

Este distanciamiento de las categorías lógicas tradicionales también puede observarse en la siguiente cita correspondiente al cuento “Elsa” (1931):

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 peñilla 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 peñilla que ella se olvidó en mi casa. (Hernández, 2007b: 88)

El pasaje seleccionado demuestra las dificultades de representar el referente mediante las palabras o, dicho de otro modo, deja de manifiesto los límites del discurso representativo. De esto se desprende una concepción del lenguaje que se encontrará lejos de entenderse como el vehículo transparente entre *las palabras* y *las cosas* para, en cambio, cuestionar su poder de representación. Al mismo tiempo se aleja radicalmente de lo propuesto por el realismo, específicamente de la creencia de que la literatura es una copia dura y simple de otra existencia situada en un campo extratextual. Así podemos decir que el posicionamiento que toma con respecto al lenguaje se acerca más a las propuestas vanguardistas, puntualmente en la desconfianza manifestada con respecto a la transparencia en la relación entre el referente y el discurso.

La problemática en relación a la capacidad de representación del lenguaje y sus límites también se aborda en uno de sus relatos más tempranos, *Filosofía de gángster* (1939). Allí, en un apartado denominado “El taxi”, construye una reflexión en torno a la metáfora, por lo que podríamos decir que este texto constituye precisamente una meta-metáfora. El narrador “se sube” y se desplaza en una “metáfora de alquiler” que funciona como un taxi y en ese recorrido reflexiona sobre la función de esta figura poética. Si bien reconoce que “andando en metáfora” “contiene mejor muchas sombras”, es decir, 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 que 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 ni resultan utilitarias. 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). Es decir que, según esta perspectiva, la figura solo resulta efectiva para transitar los lugares comunes,

ya previamente contruidos, y es estéril para dar cuenta de esa zona que será atravesará toda la producción de Hernández –lo desconocido y misterioso– y que lleva a que el narrador exclame “¡Si yo inventara un vehículo!” (99). Aquí, 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 normativa, y cristaliza su deseo por 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. Creemos que lo presentado en este metarelativo bien puede vincularse con el proyecto estético de Felisberto, caracterizado por un interés en los aspectos laterales de la realidad.

Volviendo a la Explicación... *falsa de mis cuentos* –que lejos de configurarse como una explicación en sentido estricto se acerca más a la categoría de un relato ficcional– allí compara a sus cuentos con plantas, admitiendo no saber cómo hacerlos germinar ni cuidar de ellos: “solo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos” (Hernández, 2007a: 175). Aquí puede observarse una determinada concepción de la recepción estética que, entre otras cosas, contempla al texto como “una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (Eco: 73), como una *obra abierta*, donde se coloca al receptor como el centro activo de una red de relaciones inagotables. El texto aparece *incompleto* lo que le otorga al lector el lugar de productor del texto. La lectura, así como lo explica Roland 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, amon-tona lenguajes, se deja atravesar por ellos, infinita e incansablemente: él es esa travesía” (49). El *artefacto* se convertirá en *objeto estético* a partir de la relación entre un sujeto-receptor del arte y el objeto artístico material (Mukarovsky, 1977: 121), resignificando así la fórmula de Saussure: según esta perspectiva el punto de vista estético creará 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 otorgarle valor poético a los cuentos.

En *Filosofía del gángster* esta concepción de la recepción estética y del lector se manifiesta claramente, ya que se dirige explícitamente al receptor:

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)²

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

2 Esta relación entre autor y lector metaforizada precisamente en el juego de “la piedra libre” podemos relacionarla con la concepción de lectura presentada por Barthes en *El susurro del lenguaje*: “La más subjetiva de las lecturas que podamos imaginar nunca es otra cosa sino un juego realizado a partir de ciertas reglas. (...) Abrir el texto, exponer el sistema de su lectura, no solamente es pedir que se lo interprete libremente y mostrar que es posible; antes que nada, y de manera mucho más radical, es conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan solo una verdad lúdica” (Barthes, 1994: 38).

a la que se arriba al vislumbrar todo un campo semántico relacionado con lo delictivo) y como “un hacedor de trampas textuales” (Prieto). Al mismo tiempo el acto de leer se transforma en un desafío, un juego, donde nuevamente 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, a la subjetividad del lector, la realización de las virtualidades de un texto.

Ya desde sus comienzos, Hernández postula esta visión sobre las categorías de texto, autor, lector y las prácticas de la escritura y lectura. Una de sus primeras creaciones, en 1929, fue denominada *Libro sin tapas* y su epígrafe rezaba: “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él” (Hernández, 2007b:16). Consideramos que en estas líneas se encuentra condensado todo lo desarrollado anteriormente. Aquí manifiesta un distanciamiento radical de las concepciones tradicionales de autor a partir de la *democratización* del ejercicio de la escritura –“libro abierto y libre”– y explicita su posición con respecto al texto al entenderlo como una fuente inagotable e infinita, eternamente *escribible*, alejándose de la idea de texto como un objeto cerrado y agotado.³

A partir de lo desarrollado observamos cómo las concepciones de Felisberto Hernández sobre autor, lector, y las prácticas de la escritura y lectura cuestionan y se distancian de las lógicas tradicionales, configurando una lógica propia.

Bibliografía

- Barthes, Roland. 1976. *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 1986. *S/Z*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 1994. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires, Paidós.
- Diccionario de la Real Academia versión online: <http://buscon.rae.es/draeI/>
- 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.
- , 2007b. *Obras completas*, vol. 2. Buenos Aires, Siglo XXI.
- , 2007c. *Obras completas*, vol. 3. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lespada, Gustavo. 2001. “Felisberto Hernández, una estética de lo inacabado”, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* N° 23, enero-junio: 141-158. <http://www.escritos.buap.mx/escr23/glespada.pdf>
- Mukarovsky, Jan. 1977. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, J. Llovet.
- Prieto, Julio. 2002. *Desencuadrados: vanguardias excéntricas en el Río de La Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario, Beatriz Viterbo.

CV

MARÍA PÍA PASETTI (1985). LICENCIADA EN LETRAS E INVESTIGADORA EN LA UNMDP. HA PARTICIPADO EN DIVERSOS CONGRESOS COMO EXPOSITORA Y HA PUBLICADO ARTÍCULOS EN DISTINTAS REVISTAS INTERNACIONALES ESPECIALIZADAS COMO NARRATIVAS Y PACARINA DEL SUR, ENTRE OTRAS. DESDE EL AÑO 2005 ES COLABORADORA EN EL SUPLEMENTO CULTURAL DEL DIARIO LA CAPITAL DE LA CIUDAD Y EN LA ORGANIZACIÓN DEL CONGRESO INTERNACIONAL DE LITERATURA CELEHIS EN MAR DEL PLATA.

3 Este distanciamiento puede haberse germinado a partir de la influencia de un gran pensador uruguayo que se considera clave para la formación del autor, el Dr. Carlos Vaz Ferreira. El filósofo en su obra *Fermentario*, donde precisamente reivindica los estados fermentales del pensamiento, contempla que el producto elaborado o final no siempre será “lo que sirva o valga más”, concibiendo la escritura como un gesto productivo más que como producto acabado. A propósito, Giraldi afirma que, desde el punto de vista filosófico “toda la obra de Hernández puede ser asimilada con los puntales fundamentales de la llamada filosofía de la vida en la cual se inscribe el pensamiento de Vaz Ferreira” (43).