



En la playa (¿Rocha?), entregado a locuras de estreno.
Con su amigo Luis Fayol (centro) a quien dedicó "Acunamiento", el primer texto de *Libro sin tapas* (1929), la hermana de este y Alfredo Cáceres. (Colección JPD, BNU)

Beginnings de Felisberto Hernández: Los primeros libros bajo otra perspectiva

Laura Corona Martínez*

Université Paris 8

«¿Usted entiende, Doctor, esas cosas que escribe Felisberto?»

(Pregunta del escritor Yamandú Rodríguez al Doctor Cáceres, amigo de Felisberto Hernández)¹



Las llamadas «primeras invenciones» de Felisberto Hernández —es decir, todos los textos que el autor compuso desde su primer libro, *Fulano de tal* (1925), hasta 1942, fecha de la publicación de su primera *nouvelle* memorialista, *Por los tiempos de Clemente Colling*— han sido objeto de una apreciación esquivada: poco valorados en general, fueron casi siempre percibidos como curiosidades o extravagancias, o bien como textos esbozados «a medias». No obstante, han servido muchas veces, aunque en forma parcial, para comprender otros momentos de la obra: ya en 1930 Felisberto describía, en *La cara de Ana* —un texto ineludible para todos los críticos—, su propia modalidad de construcción narrativa; pero esta, si la observamos *desde* sus primeros escritos, no parece sino la prolongación y el

* Doctora en Estudios Hispánicos (2014) por la Universidad de París 8 con una tesis sobre Felisberto Hernández, bajo la dirección de Julio Premat. Egresada de la Licenciatura Letras de la Universidad de Buenos Aires (2002), colaboró brevemente en el marco de la cátedra de Teoría Literaria II, a cargo de Ana María Zubieta. Ejerció como docente de español y de literatura latinoamericana en las universidades de Lyon 2, Lille 3 y Lille 2 (Francia) y en Mount Holyoke College (Estados Unidos). Desde 2003 reside en Francia, donde integra la Red de investigadores de LIRICO (Literaturas del Río de la Plata contemporáneas). Sobre Felisberto Hernández ha publicado: «La imagen del sujeto y el pensamiento en las *Primeras invenciones de Felisberto Hernández*» (2008) y «La narración digresiva: las imágenes en Felisberto Hernández. Una revisión de los procedimientos» (2010), en la revista *Cahiers de LIRICO/Cuadernos de LIRICO* (N.º 4 y 5).

1. “...así se franqueaba [el escritor Yamandú Rodríguez] con el Doctor Cáceres” (citado en Díaz, 1982: 11).

comentario ficcionalizado de ciertos relatos como «La casa de Irene» o «El vestido blanco», que aparecen en su publicación anterior, *Libro sin tapas* (1929). Esos relatos podrían fácilmente ser considerados «amorfos», suerte de sorprendentes fragmentos «sobre nada», que trabajan formas de descomposición y recomposición de observaciones inusuales extremadamente fragmentarias.² Las cuatro primeras publicaciones, *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931), así como otros textos dispersos, editados o no, de la misma época, contienen en verdad una diversificada experimentación literaria y una consistente reflexión e interrogación sobre los medios artísticos del escritor, pero parecen muy eficaces en el arte de camuflarlas bajo la apariencia insustancial y desaliñada tanto de los textos singulares como de los conjuntos que, en cada caso, aparecen a primera vista como unidades poco articuladas.

A nuestro entender, sin embargo, vencer la predisposición a excluir de manera indirecta o sesgada la producción de esta etapa resulta imprescindible, no solo para generar lecturas renovadas de Felisberto, sino también para integrar, en los hechos, la premisa de que su obra constituye una unidad coherente. Tal apreciación es muchas veces sostenida más en los enunciados que en los *corpus* propuestos y las interpretaciones, volcados en forma preponderante a los cuentos y a los textos de la memoria.³

Por el contrario, esos primeros libros, «libros sin tapas» de apariencia descosida y errática, constituyen para nosotros un verdadero «hacer» de la conciencia artística de Felisberto; de ahí que representen un *beginning* o entrada en escritura, tal como lo entendió Edward Saïd (1975): «En ellos vemos crecer una “constelación de significados” que no son desestimables sino esenciales para comprender el posicionamiento estético de Felisberto a lo largo de toda su producción; se trata de formas de escritura que contienen una actitud “diferencial”, propia de esta obra; de ciertos elementos que la distinguen y que están allí presentes».⁴

2. Esas tipologías narrativas seguirán declinándose de diversas maneras en otros textos de las publicaciones inmediatamente posteriores, como “Amalia” (*La cara de Ana*) y “Ester” (*La envenenada*), pero también en “El vapor” y “El convento” (*La cara de Ana*) como formas más extensas y desarrolladas; del mismo modo, otro tipo textual significativo, el texto atomizado e “insustancial” pero de sesgo humorístico, aparece en “Historia de un cigarrillo” y “La barba metafísica” (*Libro sin tapas*), así como en “La suma” (*La cara de Ana*).

3. Por supuesto que varias excepciones pueden citarse para esta “regla”, pero tal postura dista de ser la más usual. Más adelante abordaremos en detalle este problema.

4. Así lo expresa Saïd en la introducción a su ensayo *Beginnings. Intention and Method* (1975), al señalar la importancia de ciertos elementos que, articulando un conjunto de significados, pueden aparecer como inicio de una obra y expresar su singularidad (“a field or constellation of significance”). Asimismo Saïd propone la idea de la diferenciación como característica de ese “iniciar” discurso, con actos de sentido que se expresan en diversos planos de la creación: “Beginning is making or producing difference” [...] “beginning is

Precisamente, la incomodidad o la resistencia a la lectura manifestadas a menudo frente a las llamadas «primeras invenciones» nos parece más bien un *síntoma* de la audacia que impulsa las elecciones estéticas de Felisberto; como bien lo supo el filósofo Vaz Ferreira, destinatario de una de estas obras, el sentirse próximo al primer pequeño libro de Felisberto era ya participar de una extrañeza: no se contarían en el mundo quizás ni diez personas a quienes esos escritos pudieran parecer interesantes.⁵ Comprender entonces la apuesta de sentido que, en zigzag, construyen estos textos, es contribuir a comprender cómo la creación de Felisberto se sitúa desde el comienzo tendiendo a empujar los bordes de lo «legible», lo comprensible o aceptable en arte y en literatura, y cómo —tal como sucede con toda obra artística poderosa— fuerza a repensar esos límites y los expande.

En este sentido, al margen de una posible lectura de varios ejes de construcción que se delinean en los primeros libros más allá de su superficial imagen de miscelánea caótica o de juguetes textuales y de puros «fragmentos» de escritura, nos limitaremos aquí a discutir el desconcierto que suscita cierto peculiar *vanguardismo* felisbertiano de los dos primeros libros, la singularidad que exhiben como entrada en escritura, muy por encima de la imagen heredada de su desestimable apariencia. Cabe recordar que al referirse a estos primeros escritos no ha dejado de subrayarse la mala calidad de las ediciones y el material casi exageradamente exiguo que los compone —su brevedad es llamativa.⁶ Pero las malas ediciones no son excepcionales en la carrera de un escritor, y un texto no se deslegitima forzosamente por ser pequeño o pobre: cabe pensar que si esa imagen ha tendido a fijarse, quizás se haya impuesto por un sentido más profundo. La cuestión no se cifra en el aspecto de esas obras; lo que está en juego en ellas son las perplejidades que sus contenidos despiertan, ya que lo que hay que asumir es, en definitiva, la *enunciación*. Por este motivo, es capital repensar qué elementos definidos caracterizan esos libros.



not only a kind of action, it is also a frame of mind, a kind of work, an attitude, a consciousness” (Saïd, 1997: 15-16, xxiii, xxxi, subrayados en el original). En este sentido, los “comienzos” se cifrarían en todo lo que señala la aparición de una conciencia intelectual o artística individual.

5. “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante [Fulano de tal] y yo me considero una de las diez” (citado en Giraldi de Dei Cas, 1975: 47).

6. José Pedro Díaz ofrece una descripción detallada de estas obras de Felisberto: “... su primer pequeñísimo libro: Fulano de tal. Este es el primero de una serie de cuatro [...] entre 1925 y 1931. [La primera época de creación] no está representada por cuatro libros propiamente dichos, sino por cuatro breves folletos, porque se trata de publicaciones de un corto número de páginas — entre 36 y 46 —, de pequeño formato —el primero, Fulano de Tal, es pequeñísimo: 8 y 11 cms.; los demás 12.8 x 17.5— y ninguno de ellos tiene tapas” (Díaz, 1982: 7).

1.1. Una literatura indigente y desencuadernada: De cómo nombrar los inicios⁷

Fulano de tal y *Libro sin tapas*, las primeras publicaciones de Felisberto Hernández de la década del veinte, anuncian desde sus títulos una literatura *des-autorizada, des-encuadernada*.⁸ Este último término, tomado del estudio de Julio Prieto (2002), nos permite sugerir, con ese adjetivo tan rápidamente «apropiado», algo casi literal: el segundo libro de Felisberto lleva por nombre propio algo que designa más bien a una plaqueta; se exhibe semidesnudo, abierto, precario: expuesto a una falta *como libro*. Esos atributos —lo *desautorizado*, lo *desencuadernado*— ayudan sin embargo a revelar otras cualidades de la literatura hernandiana, que se extienden y dan sentido a la totalidad de su obra, pero que se encuentran *fuertemente ancladas a la forma particular de estos comienzos*; atributos, entonces, mayores y distintivos para nosotros, que será necesario examinar y redefinir, por cuanto la primera etapa de la escritura de Hernández no siempre ha gozado del favor de la crítica.

Fulano de tal (la primera publicación, de 1925) y *Libro sin tapas* (1929) aluden así a dos *espacios literarios* por antonomasia, el del autor y el del texto publicado, señalando una literatura vacía de asertivas fundaciones, marginal respecto de una pretendida «voluntad de poder» que estuviera implicada por definición en la voz literaria y su irrupción inaugural. Como mínimo, estos títulos manifiestan reticencia frente a ese gesto primero que presupone o asume la especial calidad de un sujeto y del producto intelectual que viene a ofrecer. Si bien es cierto que el título «Fulano de tal» podría referir simplemente al protagonista de una ficción, no lo hace, y el hecho de que se halle en el *primer libro* de un escritor desconocido parece impregnar al propio emisor de esa intensa connotación de anonimato; por analogía con el personaje, héroe interno de la literatura, se contamina aquel que debe ser, en efecto, especialmente *nombrado*. En un momento liminar, la idea de des-nombrar, de no individualizar al sujeto y distinguirlo, tiende a disolver la importancia de las identidades, lo que



7. El texto que sigue es una versión parcialmente adaptada del primer capítulo de mi tesis doctoral *Felisberto Hernández: De l'avant-garde excentrique à la fiction farfelue. Le choix de la dérision et du burlesque* (Felisberto Hernández: De la vanguardia excéntrica a la ficción estrafalaria. Irrisión y burlesco), dirigida por Julio Premat y defendida en la Universidad de París 8 en 2014.

8. Es evidente que recuperamos aquí dos estudios a los que debemos muchas de las ideas que se discuten en este artículo: el de Reinaldo Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock* (2000), y el de Julio Prieto, *Desencuadernados. Vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández* (2002).

se extiende sobre esa nominación particular, la del autor debutante.⁹ En cuanto a las asociaciones que, por su parte, puede despertar el título de la segunda publicación de Felisberto, *Libro sin tapas*, Gustavo Lespada ofrece una buena síntesis:

[...] además de aludir a la carencia, sugiere una lectura abierta y libre desde el epígrafe de la primera edición, en que indica que «se puede escribir antes y después de él». Carece de la portada que es como la corbata o los lustrosos zapatos del libro, anunciando como impresentable la prolijidad canónica, con la precariedad del apunte: texto de entre-casa. Pero también sin los límites que materializan las tapas, libre del marco y de los protocolos literarios (Lespada, 2004: s.p.).

Desde estas perspectivas de aparición, la de un «fulano de tal» y la de un «libro sin tapas», la cualidad afirmativa que se supone inherente a un gesto creador —y, como dijimos, todavía más, a ese *primer* gesto creador, demiúrgico, como lo quieren a veces los ideólogos y teóricos de la literatura—, está aquí ciertamente ausente, se retrotrae a una negatividad y se afirma como una sustracción. Felisberto comienza escribiendo desde la izquierda del cero, desde el número negativo. Sus títulos ponen un signo de «menos» delante de las nociones de autor y de libro. Por otro lado, las —literalmente— *malas ediciones*, tiradas minúsculas y sitios de publicación desprovistos de prestigio cultural, son las coordenadas de este entrar, hacerse sitio —o no— en la literatura. Es importante, por ende, pensar, ante cualquier posible duda razonable sobre el posicionamiento de Felisberto como artista e intelectual, que los títulos de los libros de los años veinte *sirven de prueba y de contrato de esta voluntad sustractiva*, y que superan con su evidencia más tangible cualquier inclinación a juzgarlos la pura obra de alguna contingencia material, de la repetida leyenda de su pobreza y otros etcéteras. No pretendemos con ello desmentir la existencia de limitaciones concretas en la realidad del contexto de publicación de esos libros, ni que, por otro lado, la experiencia de la precariedad económica no haya tenido alguna forma de intervención o influencia en las elecciones artísticas de Felisberto; sin embargo, no adherimos a un tipo de estudio que fije en lo biográfico la explicación de las tendencias escriturarias y, aunque lo material pueda dejar su huella en lo simbólico, las herramientas de prueba de estos procesos son dudosas. Lo que interesa aquí es estudiar el gesto y la apuesta estética de Felisberto tal como los postulan sus «entradas en la escritura»¹⁰; en ese sentido, la



9. A este respecto, ver también Monteleone, 2010: 7-30.

10. El concepto de “entrada en la escritura” no es sino otra declinación de la idea de Saïd del “beginning”, introducida anteriormente.



Felisberto y Venus González Olasa, dueño de la barba metafísica. En tiempos de giras musicales y libros sin tapas. (Colección FH, Biblioteca Nacional)

elección de los títulos propone indigencia y carencias *desde el mundo simbólico de la autoridad literaria*. Esos títulos producen y *subrayan* un tipo de inscripción y de circulación; se leen en el reverso —o, cuando menos, no demasiado cerca— de la pretendida potencia de lo fundacional, en el sello de ese ingreso singular en la historia literaria, y hasta cierto punto más allá de las limitaciones concretas que hubiera sufrido su autor.¹¹

Se dirá entonces que Felisberto es, con toda evidencia, un vanguardista de los años veinte, simplemente un hombre de su tiempo, y que su tendencia marginal y «negativa» frente a la convención es fácilmente explicable en virtud de ello. Sin duda, estos libros exhiben gestos que hoy identificamos fácilmente como propios de las vanguardias históricas: fragmentarismo extremo, énfasis en las estructuras de montaje, destructividad frente a los géneros, ataque a los consagrados y a las instituciones consagradas.¹² No es simple coincidencia, entonces, esta conducta desaliñada y descentradora: es la época de la guerrilla contra la autoridad artística, de una utopía destructiva que aspira a motorizar un arte nuevo desde la irreverencia, la demolición y el sarcasmo. Esto es, en efecto, relativamente cierto. Se dirá entonces que la marginalidad y la negatividad son aserciones también, especialmente en ese contexto. Sin embargo, *¿qué tipo de vanguardismo* se delinea en estos textos de Felisberto Hernández y, en particular y para comenzar, en esta etapa que, para muchos, constituye la más obvia intersección de su escritura con lo que se suele llamar el «espíritu de la época»?

Evidentemente aquí debemos reconocer dos problemas que nos salen al cruce: por un lado, la necesidad de *pluralizar* el concepto de vanguardia, asumiendo que existen «posiciones y prácticas de vanguardia que distan de ser unificadas» (Léonard-Roques y Valtat, 2003: 7), es decir, que no hay o hubo vanguardia sino *vanguardias*; pero también, por otro, recuperar ese grado de consenso que permite englobar un conjunto de movimientos bajo un mismo concepto, y así poder establecer, *en una segunda instancia*, aquellos



11. Con respecto a los recursos concretos al alcance de Felisberto en la coyuntura de publicación, Enriqueta Morillas nos ofrece un sucinto panorama: “Lo que fue posible merced a la buena voluntad de unos cuantos amigos, se concretó en ediciones sumamente modestas, de tiraje reducido, realizadas en papel de mala calidad y plagadas de erratas” (Morillas, 1982: 259). Cabe agregar que incluso la preeminencia de la carrera de Felisberto como músico durante esa época, hecho que se señala muchas veces para relativizar la importancia de la producción de los años veinte y treinta, no justifica para nosotros colocar en segundo plano la realidad efectiva de la publicación de esos textos, así como la necesidad de definir qué se juega, específicamente, en ellos.

12. En este sentido, los trabajos que resuenan aquí como referencias teóricas básicas son los clásicos de Renato Poggioli (*Teoría del arte de vanguardia*, 1962) y de Peter Bürger (*Teoría de la vanguardia*, 1974).

distingos que pluralizan el fenómeno.¹³ Sean cuales fueren los sentidos atribuidos al término «vanguardia», cabe preguntarse especialmente de qué manera Felisberto Hernández ha sido un vanguardista y, sobre todo, qué tipo de vanguardia se dibuja en sus primeras composiciones. Y antes de retroceder sobre una rápida respuesta, y para evitar que esta sea, precisamente, demasiado rápida y desajustada, será mejor dejar hablar a sus textos.¹⁴ ¿Cuáles son las novedades (o la falta de ellas), que aportan los dos primeros libros de Felisberto, respecto de un modelo vanguardista previsible, al menos visto retrospectivamente? Y en todo caso, ¿qué ha pasado con toda su literatura inicial, incluyendo y expandiendo el concepto para recuperar el conjunto de las llamadas «primeras invenciones», tal como lo hemos heredado de la crítica precedente, que tendió a englobar las publicaciones anteriores a *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) en un único período de escritura?¹⁵

Va de suyo afirmar que cualquier juicio veloz sobre el «Felisberto vanguardista» (supongamos en especial aquel de *Fulano de tal* y *Libro sin tapas*) podría, desde esta perspectiva, subsumirlo a lo homogéneo de un conjunto generalizado y generalizador, tanto en las prácticas estéticas como en las conductas y tomas de posición, escatimando así a sus apuestas literarias la posibilidad de justificar si exhiben, en cambio, alguna diferencia significativa. A la vez, ese problema se ha reflejado también en su directo contrario: Felisberto no ha sido tan perfectamente situable en la vanguardia, por su lateralidad o su falta de pertenencia directa a un grupo que fuera centro de actividades de este tipo.¹⁶ Sabemos que esa ausencia de

13. Véronique Léonard-Roques y Jean-Christophe Valtat, en el texto introductorio a las actas del congreso celebrado en 2002 en la Universidad Blaise Pascal (Francia) en torno a este tema, subrayan la diversidad existente dentro del espíritu global de la vanguardia, señalando la “multiplicidad de sus modalidades de aparición” tanto como la presencia de “posiciones y prácticas vanguardistas que distan de ser unificadas” (Léonard-Roques y Valtat, 2003: 7; traducción nuestra).

14. En parte, como veremos más adelante, la respuesta más exacta ha sido dada ya por Julio Prieto, al acercar ciertas prácticas y cierta concepción general que Felisberto da al hecho literario a las respuestas estéticas muy personales de un contemporáneo suyo, guía y faro de vanguardistas rioplatenses: Macedonio Fernández.

15. A partir de los años sesenta se ha tendido a reproducir esta categoría sin reexaminar sus connotaciones y presupuestos. Creemos necesario hacerlo porque su uso, en los hechos, tiende a empujar a los “bordes” de la obra de Felisberto la constelación de textos que no encuadra bien en las formas más “regulares” de su escritura; es decir, todo lo que no se adapta completamente a la *nouvelle* de la memoria o a la forma de los cuentos más celebrados (aquellos de *Nadie encendía las lámparas* y los relatos más extensos, como “El cocodrilo”, “Lucrecia”, “Mur”...).

16. Sin duda ya ha sido dejada de lado la imagen de un Felisberto “indemne” de una cultura estética *aggiornada*, y si bien sus contactos con las posiciones artísticas rupturistas de principios del siglo XX parecen provenir en gran medida de sus conocimientos en el campo de la música (el arte que practicaba de manera preponderante en esa época y que fue el de su

filiación lo deja, aunque se encuentre, en espíritu, *dentro*, simultáneamente *fuera* del fenómeno, en tanto este, desde sus raíces, asume una lógica de conjunto como su matriz intrínseca. Tal carácter distanciado, que dibuja la figura de Felisberto como relativamente solitaria y periférica, instalada en una línea estética que fue mayormente solo la suya (a pesar de haber mantenido un cierto diálogo —evidente en algunos rasgos, pero a la vez esquivo¹⁷— con sus pares rioplatenses en general), representa un parcial desfase respecto de nuestro modo de concebir la vanguardia misma. Paradójicamente, Felisberto parecería expresar una suerte de pulsión vanguardista esencial, *genérica*, que podríamos llamar «de grado cero», puesto que los mecanismos centrales de su creación, fundantes de su textualidad, como el «extrañamiento» en la ficción, la fragmentación de la mirada y el descentramiento como claves de la subjetividad, constituyen, tal como señala Josefina Ludmer, una puesta-en-texto muy acabada del principio de la *ostranenie* (Ludmer, 1982: 112), definición de lo literario para el formalismo ruso, el acompañante teórico de las vanguardias históricas.

La etiqueta difusa de las *invenciones*, con la que se ha tendido a denominar los primeros años de creación, contribuye así a relegar al primer Felisberto a una especie de pre-obra, de balbuceo, que deslegitima y estigmatiza la actitud antilibresca y antiliteraria que se halla detrás de su experiencia con un extremo fragmentarismo y dispersión, y de su gusto deliberado por la «mala» factura y de imposición de sentido. Del mismo modo, el intento de reconocimiento del interés o del valor de esta etapa suele ser en muchos autores contradictorio, pues a menudo se emplean expresiones cercanas a la descalificación, como en este ejemplo del crítico Horacio Xaubet:

[...] no toda la obra de Felisberto recurre a la memoria y los cuentos de su última época, aquellos que podemos considerar provenientes de la imaginación pura, como «El cocodrilo», e incluso algunos de los divagues —uso esta palabra con cautela y con respeto— de la primera época, tienen mucho interés (Xaubet, 1998:104).

En forma general, podemos afirmar que casi siempre se ha hablado de la primera época desde un patrón de inadecuación e incomodidad. Pareciera haber algo en ella que se necesita cuestionar, cuando no corregir; existe, evidentemente, una resistencia a aceptarla *tal cual es*. En algunos abordajes bastante recientes, esta actitud ha cambiado —aunque todavía

formación), de las artes plásticas (a través de sus contactos con Torres García o Amalia Nieto) y de la filosofía (dada su amistad con Vaz Ferreira), se encuentra ya superada también la idea de un Felisberto “naif” en el plano de las lecturas y de las prácticas propiamente literarias.

17. Para el examen de las relaciones directas e indirectas de FH con personajes de la vanguardia y su conocimiento de las producciones artísticas de la época, véase Prieto (2002: 11-46 y 259-292).

disto de ocupar el lugar de un nuevo consenso—, gracias a las sugerencias de autores como Enriqueta Morillas (quien muy tempranamente se ocupó de estos textos), y más tarde de Jean-Philippe Barnabé, Reinaldo Laddaga, Julio Prieto y Emil Volek, quienes han aportado claves sustanciales para comprender el sentido del proyecto felisbertiano de los primeros libros, y su ligazón fundamental con el resto de la obra.¹⁸

Por eso, debemos partir del efecto de dificultad y de rechazo para comprender qué es lo intratable de este momento de la producción hernandiana. No hay punto de partida de la escritura —valga repetir esta obviedad general— sin ese vanguardismo que se afirma en los primeros libros, y por eso no es posible disociar legítimamente esta «etapa» —si acaso fuera tal cosa— de lo que le sigue. Tomar el partido de la continuidad del proyecto estético hernandiano, en este caso, explicará más fenómenos, generalizables a toda la obra, que seguir una concepción indirectamente progresiva, que escoge preferencias entre diversos momentos escriturarios y los eleva indirectamente a la manifestación de una madurez, de un logro superior, que pueden ser discutibles.¹⁹

Pero ante todo, evitar estudiar los textos iniciales en su singularidad, de pleno derecho (no como borradores, tanteos, plaquetas, *juvenilia*, etcétera) desecha la posibilidad de observar sus claves, e ignora la importancia y el sentido de la actitud primera, *primaria* tal vez, de la pulsión de escritura que allí se cifra. Pensamos especialmente en todo lo que se liga allí con lo *mal escrito*²⁰, con la desposesión, indigencia o auto-desprestigio, con la



18. Cabe citar también especialmente los nombres de Rocío Antúnez y Noemí Ulla (ver Bibliografía para las referencias completas).

19. Como ejemplo de la ambigüedad o ambivalencia que no cesa de imponerse sobre el tema, baste este pasaje de un texto de Gustavo Lespada: “En una tesis reciente se descarta la consideración de tres etapas en la obra de Felisberto, por considerarla ‘arbitraria e insatisfactoria’, sosteniendo que la idea de ‘evolución’ que esta división sugiere ‘disto de ser evidente’ [se trata aquí de una cita del estudio de Julio Prieto que referimos con anterioridad]. Aunque estoy de acuerdo en poner bajo sospecha toda forma de clasificación, creo que esta distinción en tres periodos ha sido plenamente justificada por Ángel Rama y surge de las propiedades intrínsecas de los textos en cuestión [...] creo que existe una marcada progresión respecto de aquellos primeros textos compilados por la Editorial Arca como ‘Primeras Invencciones’. Lo que sí comparto con este trabajo es el interés por esa producción iniciática del escritor en la que pueden rastrearse muchos de los rasgos distintivos de su prosa” (Lespada, 2004: s.p.; subrayados nuestros).

20. Para una definición de lo que puede entenderse como “mala escritura”, ver la propuesta de seis criterios tipificadores que ofrece Julio Prieto: “1) textos que proponen un discurso de ‘escribir mal’, ya sea utilizando este término o apelando a un campo metafórico de negatividad equivalente: pobreza, desaliño, impropiedad, hambre, subdesarrollo; 2) textos que manejan la lengua con agramaticalidad o usan un límite translingüístico; 3) hacer productiva la carencia: despojamiento de recursos, una pobreza retórica; 4) textos que proponen escarnio e irrisión de la altura poética y de la institución literaria; 5) textos que se caracterizan por su irregularidad y heterogeneidad, textos que practican el cruce abrupto

erosión de ciertos valores literarios venerables, la visible tendencia a presentar algo voluntariamente absurdo, inútil o insignificante. Desestimar un período de escritura o un conjunto de textos por algún tipo de «insuficiencia» puede, de este modo, solo indicar que se le reclama al texto algo que él no quiere —evidentemente— dar ni probar. Lo *insignificante* y *sin valor* demanda, quizás, la escucha significativa de una posible apuesta al *desvalor*.

1.2. La evidencia tangible del texto: irrisión, negatividad y risa

Por estas razones es necesario volver a los títulos, regresar al principio, aunque parezca, en forma superficial, un gesto contradictoriamente conservador. Retomamos así sin quererlo una convención que da importancia al nombrar, pero más bien para poner de relieve la pertinencia de las *marcas simbólicas de los inicios* como formas de puesta en marcha de una modalidad y de un sentido, tal como lo entiende Edward Saïd:

Visto retrospectivamente, un comienzo puede considerarse como el punto desde el cual, en una obra dada, un autor se separa de todas las demás obras; un comienzo inmediatamente establece relaciones con obras ya existentes, relaciones de continuidad o antagonismo, o una mezcla de ambas. [...] Estos comienzos cumplen la tarea de diferenciar el material al empezar: son principios de diferenciación que hacen posibles las mismas historias, estructuras, saberes que intencionan (Saïd, 1997: 3, 51; traducción y destacados nuestros).

Resulta útil entonces *reconocer la evidencia*: lo que tantas veces no se ha querido ver es la naturaleza misma de lo que está frente a los ojos. Los títulos de los dos primeros libros nos dan una pista esencial porque, como veremos enseguida, lo que encontraremos *en* ellos continúa la misma línea: los textos reclaman para sí esa insuficiencia, esa puerilidad, en el extravío de las pequeñas formas que casi no quieren decir nada, que se niegan todo lo posible a *decir algo*. Aquí no es la definición del «vanguardismo» *tout court* de Felisberto lo que nos interesa, sino afrontar consecuentemente el programa de escritura tal como se presenta y definirlo, y si es necesario para ser fieles a él, separarnos de la herencia general de las lecturas canónicas. Hay en estos textos un trabajo *en contra* del sentido y es allí donde se cifra el núcleo de su actitud, lo que inspira probablemente perplejidad o malestar.

Para extraer las evidencias necesarias para zanjar el problema de esta definición inicial, debemos retornar muy explícitamente a los primeros libros del autor y poner de relieve el particular proyecto que se cifra allí, o al

de discursos y géneros, textos que cultivan el tajo textual y el descarrilamiento discursivo; 6) deliberación en el fracaso: modelo vanguardista de no encajar” (Prieto, 2008: s.p.).

menos lo que parecen ser sus premisas. Empezaremos diciendo que lo más notable del primer libro —puesto aparte ya lo llamativo del título— es que resulta verdaderamente ínfimo, la materialización de la «plaque» nominal que será la segunda publicación de Felisberto: un libro virtualmente carente de tapa, sin necesidad de encuadernación, por cuanto se trata de un texto casi inexistente por su mínima extensión. Esta publicación casi invisible, ilegible, por la poca materia disponible para leer, consta de unos pocos textos fragmentarios, inconexos y completamente variados en su tipología: por un lado, un «Prólogo» que provee erráticos lineamientos indirectamente programáticos, sacados de los papeles de un hombre al que se ha considerado «loco»; por otro, cuatro textos difícilmente clasificables, más bien burlones y paródicos, titulados «Cosas para leer en el tranvía», «Juegos de inteligentes», «Teoría simplista de las almas gordas» y «De sable en mano». Aparece a continuación un «Diario» (en la misma línea humorística de los anteriores) y, para finalizar, cierra el conjunto el «Prólogo de un libro que nunca pude empezar», anuncio contradictorio en varios sentidos, como es evidente tanto por la paradoja que implica escribir sobre lo que no se puede escribir, como por la ubicación del tipo textual que, mientras clausura físicamente, en contradicción con su propia lógica, reabre la escritura a un futuro imposible o imposibilitado...²¹ La brevedad extrema de cada fragmento de *Fulano de tal* (en apenas lo que serían seis páginas se encuentran casi todas las miniaturas textuales recién enumeradas) ayuda a componer la forma general de miscelánea que se repetirá más fuertemente en el segundo libro, donde encontraremos una experimentación radicalmente *polimorfa*. Allí aparecen algunos textos más extensos, como otro «Prólogo», que no es sino un texto narrativo dividido en varias secciones (la historia de un hombre muerto, juzgado y condenado por un tribunal de dioses perezosos), su final con un «Epílogo» (donde los mismos dioses deciden adoptar el sistema de la reencarnación por razones prácticas); el relato «Acunamiento», ejemplo de fantaciencia satírica que contiene, a su vez, varias partes también con respectivos «Prólogo» y «Epílogo»; «La piedra filosofal», monólogo especulativo ridículo de una piedra parlante, y «Genealogía» (cosmogonía geométrica que semeja la trasposición verbal del cine *dada* de Hans Richter, al tiempo que parece su propia parodia).²² Completan el volumen «Historia de un cigarrillo» (relato de una *neurosis obsesiva* «cómica», centrada en un cigarrillo defectuoso²³), «El

21. Como el lector podrá percibir fácilmente, existen ciertas coincidencias o “aires de familia” entre la escritura de Felisberto Hernández y de Macedonio Fernández. Si bien ya han sido tratadas por varios autores, las abordaremos luego en este mismo trabajo.

22. Para comprender esta referencia, probablemente al lector le resultará más asequible el modelo del cine de animación de Norman McLaren, aunque bastante más tardío.

23. Tomamos aquí las sugerencias de Julio Prieto, quien sostiene que Felisberto hace un

vestido blanco» y «La casa de Irene» (dos narraciones porosas, evanescentes, fundadas en la percepción de objetos y relaciones, que contienen ya potencialmente toda la escritura posterior y más celebrada de Felisberto)²⁴, «La barba metafísica» (texto que casi podríamos llamar *amorfo*, categoría que le queda muy bien a las ficciones hernandianas en general) y «Drama o comedia en un acto y varios cuadros» (fragmento dialogado como una escena teatral, un poco al estilo irónico-conversacional de Oscar Wilde).

Desde esta enumeración, pueden atenderse como rasgos de interés la forma breve, múltiple y variadísima; como puede ser sugerido por los títulos de los fragmentos, y por las escasas páginas de la primera obra, nada organiza una unidad, un centro; más bien hay una promesa quebrada, voluntariamente absurda de presentar un libro casi inexistente y un conjunto inconexo y quizás incongruente.

La tendencia a la multiplicidad dispersa se repite, como vemos, en el caso de la segunda obra, *Libro sin tapas*. Debemos señalar que ambos textos ponen en primer plano una —al menos en apariencia— superficial falta de composición como «libros», por ese carácter de acopio desordenado y de gran disgregación que parece sustentarlos. Como impresión general —y así ha resistido mayormente en la crítica, por mucho tiempo—, no parece poder encuadrarse esa variedad muy clara o inmediatamente bajo un eje o un proyecto. Veremos, sin embargo, que para nosotros subyace y crece aquí lo que creemos los fragmentos de un deshilachado manifiesto, instalado precisamente en la deliberada falta de estructura y de sentido *globales, en la juntura de formas breves, brevísimas y heteróclitas* y en otras características singulares que, solo para adelantarnos un poco a lo que sigue, diremos que corresponden especialmente a cierta puesta en cuestión y crisis de todo lo que significa el *plano temático* de la literatura.²⁵

En relación con ello, los textos del primer libro exhiben en especial la forma de ocurrencias vagas, «insustanciales» —diríamos—, en una tendencia variopinta de *borrador* y de escritura «al paso»; se puede decir que,

uso productivo de la noción psicoanalítica de “neurosis obsesiva”, al utilizar los mecanismos que Freud describe para esta patología como una suerte de núcleo disparador ficcional de personajes y prácticas extrañas (ver Prieto, 2002: 304-310).

24. Cabe para nosotros afirmar que en la primera y desdeñada “etapa” de escritura, Felisberto practica ya modalidades narrativas que se le atribuyen a un período muy posterior (cf. la discusión sobre esta afirmación ya citada en Lespada, 2004: s.p. nota n.º 19).

25. El tópico de la “falta de tema” será tratado por Felisberto no sin sarcasmo poco más tarde en el relato “La envenenada” (1931): allí el narrador se aplica a destrozarse simbólicamente a un “literato” carente de inspiración y torcidamente “hambriento” de pretensiones filosóficas que lo ayuden a escribir. Se trata de todo un síntoma de la problemática de Felisberto como autor, en la que parece afirmarse subjetivamente al separarse en forma irónica e incluso virulenta de la literatura de los “grandes temas”, así como de las “ideas” como fuente de una creación auténtica.

en *Fulano de tal*, los fragmentos son mínimos y más bien parecen apuntes erráticos sobre cualquier cosa, azarosas líneas escritas en un cuaderno. En general, los dos primeros libros lucen ante el lector, como su principal característica, una composición epigramática o aforística, cuyo objetivo es el ejercicio de un humor absurdo:

Teoría simplista de las almas gordas

Pienso en una nueva teoría teosófica de la reencarnación. Es necesario explicar la desproporción de los habitantes que nacen en relación con los que se mueren. Pienso que los delgados tengan el alma delgada y los gordos alma gorda. Si al morir un delgado, el alma le vuelve a nacer en el almita de un niño, un gordo hace reencarnar cuatro, cinco o más almitas a la vez.

(En «Cosas para leer en el tranvía», *Fulano de tal, OC v. 1: 12-13*)²⁶

En los dos primeros libelos se encuentra una variedad sorprendente de composiciones pequeñas, dotadas (casi sería mejor decir: «des-dotadas», desprovistas: más eficaz, para la descripción, sería la asociación negativa) de una cierta inasibilidad de la forma, cuando no reducidas al mero chiste, el listado, la enunciación provocativa:



2 de agosto

[...] Me enviaron un libro: «Tragedias de intelectuales». Se trata de un intelectual casado, que la madre política lo domina [...]

7 de agosto

[...] Además, me presentaron a X. Es idealista. Íbamos por un camino de árboles. Hacía viento. Al idealista se le voló su sombrero verde que se le confundía en el pasto. Corrió tras él, y al final lo pisó [...]

(«Diario», *Fulano de tal, OC v. 1: 13*)

Si estos libros se proponen *carentes* de algo, como sugerían sus títulos, rápidamente constatamos que están especialmente vacíos de grandes contenidos; en *Fulano de tal* y *Libro sin tapas*, la mano de Felisberto se exhibe siempre consecuente con una empresa de absoluta *trivialización*: teorías pseudofilosóficas ridículas o divagatorias, textos ínfimos y de lo ínfimo, esbozos cómicos de personajes y de ideas como máscaras o maquetas, burlados una y otra vez. Y lo más notable es que se muestra capaz de realizar todas estas operaciones desde una visible mala factura (ninguna pretensión

26. Todas las citas de los textos de Felisberto Hernández corresponden aquí a la edición mexicana de sus *Obras Completas* (1983) por la editorial Siglo XXI (3 vol.), y serán anotadas en adelante como *OC*, seguidas por el número de volumen y de página correspondientes.

retórica, metafórica, puro lenguaje coloquial, banalidad ostensible), y a través de una extravagante liviandad:

7 de septiembre

Entre los que jugaban a las bochas había uno altísimo. Había quien proponía que, como tenía piernas tan largas, debía dar solamente dos pasos antes de bochar. Yo me opuse diciendo que el hombre es la suma de lo que es. Otro dijo que una condición natural como eran las piernas largas, debía compensar la inteligencia que era otra condición natural. Otro dijo que a muchos hombres altos, había que unirles los pies a la cabeza a manera de alas.

(«Diario», Fulano de tal, *OC v. 1*: 14-15)

Sorprende entonces, en estos libros, el carácter un poco inesperado de los textos, por lo insustancial que proponen como asunto, y la escritura rápida, desprolija, como de broma inmediata. «Son pequeños fragmentos, casi curiosidades, en parte reflexiones y en parte narración de pequeños sucesos...» —señala Enriqueta Morillas como descripción de esta miscelánea (1982: 260). Lo irrisorio aparece aquí con el relieve de un valor: en tanto que apuesta lúdica y como negativa a construir sentido, a «decir algo», se desentiende de transmitir ideas o, incluso, «contra-ideas» —como lo hace tantas veces el arte de vanguardia— supuestamente relevantes; los temas banales o banalizados y la lengua común, totalmente «antilitera-ria», aseguran la desaparición de cualquier sublimidad, de lo serio y lo solemne en general; incluso aun de lo corrosivo que tiende a producir el discurso rupturista, en su ataque frontal a los precursores y a sus lenguajes e ideologemas. Algo de orden relativamente antiartístico y especialmente desaliñado tiñe la composición de estos textos: se trata, como señala la misma Morillas, de «un discurso *poco literario*, reñido con la solemnidad de las academias, atento al habla de todos los días, a veces *defectuoso*, en el que las frases parecieran haber sido escritas para ser *proferidas en voz alta*» (260). Aún más que «reñido con la solemnidad» —como bien indica Morillas— ese discurso es por sobre todo y especialmente *defectuoso*, tiene algo de torpe, de inadecuado e impresentable, y mucho de saturación oral, de palabra hablada —*pensada desde y con el habla común* (recordemos aquí la idea del texto de «entre-casa» sugerida por Lespada):

4 de septiembre

[...] En un gran salón habían hecho una pequeña repartición y allí se encerraba el que votaba. Era entre dos listas que había que elegir para poner en los sobres. A pesar de eso, algunos tardaban un ratito en salir. Eran los que tenían cara de más inteligentes. Después llegó un hombre muy extraño que me pareció el más inteligente de todos. Al rato de haber entrado y cuando todos pensábamos que saldría, se oyeron pasos reposados, acompañados de sus vueltitas de cuando en cuando. Pasó un rato más y los pasos no cesaban,

pero de pronto cesaron y se sintió caer en el piso una moneda chica, de las que tienen sol y número.

(«Diario», en Fulano de tal, *OC v. 1*: 14)

Hay que prestar atención: no es ciertamente una nueva forma de lenguaje lo que se está buscando en estos textos, y la batalla que aquí se libra en la avanzada literaria no se hace desde lo virulento y la parodia (aunque, evidentemente, se juegue parcialmente con sus aristas) sino desde lo ridículo y la incomodidad de lo supuestamente pueril o insignificante, intrascendente: ese es el material que *hace texto* en estos libros. Se trata de nimiedades: de lo que no significa nada, o de lo que no pretende significar mucho, lo que no tiene casi valor. La particular forma lingüística revela este deseo de borde menor, de falta de pretensión, y desliga muy fuertemente, desde el espacio del registro léxico y de la más directa fragua retórica de la «novedad», a Felisberto de otras aventuras vanguardistas, claramente centradas en una utopía de procedimientos o en la «palabra poética». Su lengua es rasa y desdice toda combinatoria propia de especialistas; y aunque llega a cobrar una dimensión lúdica y corporizada, tampoco la alcanza como parte de una experimentación primitivista (o «semiótica», como diría Julia Kristeva²⁷) a través del balbuceo, la invectiva o la onomatopeya, ni a través de «rarezas» culturales; se contenta con la lengua de cualquiera, de cualquier *fulano* y mayormente en su uso más común.



1.3. ¿Qué vanguardia? ¿Dónde situar las «invenciones»?

Se puede afirmar así, a partir de los ejemplos que hemos visto, que tanto la entonación coloquial como la falta de eje, la variedad y la velocidad de los textos hacen pensar en formas externas a la literatura, extrañas a su clausura o a la claridad de sus límites: parecen simplemente tratar de ser chistes, bromas ridículas. La forma banalizada y banalizante, anclada en el recurso fuertemente oral, golpea al lector en una dimensión que no parece coincidir con el registro ni con la temporalidad de la actividad lectora; lo hace con la fuerza de un juego teatral, corporal, del orden del movimiento, en textos breves y elusivos como si estuviesen, por su intensidad, en el borde de lo lingüístico: disfraces y máscaras, suerte de *performances*, convocan a una apreciación primaria, casi física e infantil, de lo «divertido». Parecen el resultado de una voluntad cuyo deseo no es escribir algo que llame a una recepción interiorizada, sino a encontrar un placer inmediato, actancial... Esas frases sueltas, anécdotas reducidas a la

27. Nos referimos a la tesis de esta autora en “Le sujet en question: le langage poétique” del volumen *La révolution du langage poétique* (1974).

mínima expresión o líneas apenas, parecieran sostener su propio espesor como equivalentes escritos de los actos o representaciones públicas irreverentes o provocadoras que practicaban los grupos artísticos de la época, para hacer estallar el concepto tradicional de obra. En este sentido, la propuesta de Felisberto en estos libros exhibe un gran parentesco con el espíritu naciente del dadá, movimiento estético finalmente condenado por muchos, quizá por constituir la expresión más pura y auténtica de la historia de las vanguardias, si recurrimos a la idea constitutiva, fundante, de una actitud crítica radical frente a la institución misma del arte.²⁸ En su extremismo, el dadá supondría un carácter negativo, no constructivo e incluso, para algunos, autodestructivo, como lo dejaba entrever el “edificante” «*lachez tout*» de Breton: *lachez dada*. Para seguir creando y actuando o interviniendo socialmente había que abandonar la falta de ley de dadá... Quizás la falta de ley tiranizaba las mentes hacia el vacío...²⁹ *Dada* sería entonces la expresión máxima de algunos de los rasgos particulares que sintetizó Renato Poggioli para definir a las vanguardias: *nihilismo, infantilismo, agonismo, hedonismo...* «Ismos» que, por otra parte, se dejan a veces aplicar con fruición a la literatura hernandiana, y en general no solo a la de sus inicios y «bordes» más desprestigiados. Un poco de este prejuicio a favor de «algo más constructivo» debe estar presente en el desinterés casi mayúsculo que han tendido a suscitar los primeros textos de Felisberto, cuyo efecto final es desligarlos del resto de su obra y mirarlos como curiosidades, escritos pueriles y textos a medias. Sin embargo, el error consiste en no comprender que su apuesta se centra en ese exacto espacio, que su gesto trata precisamente de *eso*: reivindicar que la finalidad de estos libros consiste en *ser o irradiar* ridículamente la curiosidad, la inmadurez y el texto a medias. Medio escritos, medio inacabados, sin deseo de presentarse y sacar carné de escritura seria y madura, así se escriben voluntariamente los primeros textos de Felisberto, y quizá, bajo esta misma luz, en formas muchas veces redefinidas, todos los textos hernandianos.

Fragmentos caprichosos, empecinados en dar la espalda a la adhesión del lector, afirman que el humor no puede *ni debe* ser inteligente, que para eso no está el humor, y anuncian una literatura que se desinteresa especialmente de la *inteligencia* como valor. Aquí, la irreverencia del

28. “Dadá es una palabra, un signo de adhesión, una anti-etiqueta, voluntariamente irrisoria” [...] un “eslógan”, una “provocación” (“Dada est un mot, un signe de ralliement, un anti-label, volontairement dérisoire” [...] un “slogan” [...] une “provocation”, en Dachy, 2005: 13; traducción nuestra). “Dadá no significa ‘nada’ [...] “El más aceptable de los sistemas es no tener por principio ninguno” [...] “...Dadá [...] no creía en ninguna fuerza o voluntad constructiva”, [era] “nihilista, contra los ‘ismos”” (Giordano *et al.*, 1986: 8).

29. Ver Nadeau, 1964, en particular Cap. 3: 26-35.

proyecto se traduce en la producción de una cierta liviandad de miras, en la *performance* inmediata del texto. Libros vacíos de grandes contenidos, por no decir: vacíos de contenido (precisamente, aquí el contenido acorralado es *la idea del contenido, la idea misma del sentido*). Se trata de un discurso heteróclito y siempre un tanto desfasado, desorientador, que hace difícil el hallazgo de un centro: discurso sin tema. Texto in-significante.³⁰

Por otra parte, en este grupo de fragmentos, solo puede encontrarse como «eje» un espíritu satírico aplicado directamente a retazos de alusiones sobre discursos culturales, discursos todos ellos del *sentido y de su transmisión* (ya sean estos filosóficos, religiosos, ideológicos o estéticos), única actitud puesta de relieve, contenido astillado que en los primeros libros podría considerarse *como tal* (si se lee entre y por encima de lo fragmentario). Y aún así, el único «tema» posible de esos libros definirá cómo *no aportar al conocimiento, a la inteligencia y al prestigio*: en suma, se escribirá como otra modulación de lejanía respecto de la historia intelectual en la que podría querer inscribirse, y en la que deliberadamente no lo hace.³¹ Aquí, entonces, como señala Jorge Panesi —uno de los pocos autores que ha abordado, aunque en forma parcial y no siempre con entusiasmo, estos primeros textos de Felisberto—, «la literatura se presenta como juego y risa» (1993, 59):

De repente dos hombres tienen públicamente una lucha intelectual. Después que sus cerebros les dan la medida, se consideran ofendidos, se batan a sable y la acción se les despiende de la inteligencia con un fuerte apretón de manos. Triunfa la casualidad en forma de porcentaje de valor combinado con el mayor número de lecciones de sable. Entonces cambian de problema estético: el problema de la inteligencia se cambia por un problema coreográfico, aunque en los demás casos el problema coreográfico y el de la inteligencia sean complementarios.

(«De sable en mano», Fulano de tal, *OC v. 1*: 13)

En especial, toda forma de inconclusividad y de falta de significación convoca a textos que parecen al borde de su inexistencia y desaparición, del sinsentido, y hacen preguntar al lector lisa y llanamente, por qué aparecen en lo que llamamos un «libro»:

30. Resulta de ayuda cotejar las definiciones que los diccionarios dan de los términos que usamos, para tener en cuenta su cabal significación. Por ejemplo, irrisorio: “que mueve a risa y burla; insignificante por pequeño” (RAE). Intrascendente: “opuesto a trascendente”, es decir, contrario a lo “sublime, superior, que se eleva por encima del nivel medio” (María Moliner).

31. Uno de los temas que se perfila en estos libros es la crítica a los “intelectuales”, pero supera los límites de este trabajo abordarlo en forma consecuente.

13 de agosto.

[...] Los programas tenían la foto de una actriz que un jurado yanqui había considerado la joven de facciones más perfectas y por lo tanto, la más bella del mundo...

(En «Diario», *Fulano de tal*, OC v. 1: 14)

Efectivamente, frente a la fortaleza que puede asumir a veces el texto vanguardista (en el cual el *contrasistema* puede adquirir el armazón propio de un sistema; la negación, apoyada en su voluntad polémica, suele afirmar algo nuevo), estos primeros textos hernandianos se ven bastante evasivos y raquíticos, no llegan a consolidarse, dibujan a medias. Parece que quisieran asumir una debilidad de la palabra, su reducción a algo improvisado. Estos textos ya poseen un grado de incompletitud o disolución muy notables. De este modo, la erosión de formas que promete el proyecto rupturista se realiza aquí muy radicalmente. El crítico Emil Volek define a la perfección el programa que comporta la primera publicación de Felisberto:

No se puede subestimar el primer «libro» (apenas un folletito), *Fulano de tal*, 1925, que reúne unos cuantos textos heterogéneos, brevísimos... *Fulano de tal* no es simplemente una primicia intrascendente; es programáticamente un libro intrascendente (Volek, 1998: 164).

Como se percibe en algunos ejemplos, la fuerza paródica que puede concentrarse en esa clase de fragmentos no parece ser lo suficientemente consistente —por lo atomizada, microscópica y rebelde— como para justificar el «cuerpo» de estos libros o, más bien, entonces, de tales «pseudolibros». Precisamente, lo *impresentable* y *antiliterario* consistiría en ese salto del cuaderno de entrecasa a la literatura, del juego al texto, del apunte al libro, de lo insignificante... al montaje de la no-significación.

Emil Volek establece asimismo una fórmula que pone de relieve el juego instaurado por Felisberto en su primer libro, que se proyecta —se sugiere allí— más allá de él:

[...] La mistificación es parte de este proyecto: como si el autor nos dijera, carga a su cuenta si ustedes toman esto como literatura. Esta ambigüedad radical en cuanto a su status literario es una de las características más inquietantes de la «obra» felisbertiana (Volek, 1998: 164).

En efecto, también Reinaldo Laddaga, quien estudia con acierto ciertas características afines en Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock, menciona esta característica «incómoda» y *límite* de la concepción de lo literario en los tres autores, y ofrece una descripción detallada de la dinámica que los anima, muy útil para nosotros:

Es [...] común a los tres una obsesión por componer situaciones de lenguaje en que discursos más o menos consistentes declinan en la intrascendencia o, peor, en el balbuceo, arrebatos poéticos que se desvían hacia el ruido, iniciativas de relato o de poema que se distraen en desarrollos erráticos —instancias no de un lenguaje que nace, de una «materia en gestación» o una «arcilla significativa», sino de un lenguaje que se pierde. Y es común a los tres el deseo obstinado de construir fragmentos de contornos imprecisos, edificaciones larvianas de discurso que se resisten a ser identificadas no sólo como inscribiéndose en los géneros canónicos, sino, más gravemente, como inscribiéndose en la literatura en general, encastres o amontonamientos que resultan, en su precaria aparición, piezas curiosas, destinadas a inducir una incertidumbre en los lectores que quieran determinar su estatuto, y que se resisten, incluso, a dar una respuesta evidente a la cuestión de si merecen ser leídas —piezas que juegan con la posibilidad de no ser, en cuanto discursos, nada en especial, discursos al borde de ser nada (Laddaga, 2000: 27, subrayados nuestros).

En los primeros libros, la evidente *falta de forma* y de justificación «literaria» de los fragmentos (no se entiende muy bien a qué apuntarían, qué querrían decir), convive con una batería de designaciones genéricas convencionales («prólogo», «diario», «epílogo», «genealogía», «drama o comedia...») de parcelamientos (muchos cortes numerados, por ejemplo) y de distribuciones textuales que anuncian un sentido organizador. Sorprende así lo paradójico de la cohabitación de lo fragmentario y errático del contenido (especialmente falto de «objetivo» o meta visible), con un dispositivo de enfáticas marcas paratextuales. Un exceso de nominaciones aparece en los subtítulos (diarios, prólogos, ficciones que semejan parábolas o fábulas, los actos de una pieza teatral), prometiendo aportar textos asequibles —por lo aparentemente convencionales— y pretendiendo instaurar un orden en esa materia tan visiblemente heterogénea y refractaria a los signos y señales del género. Sin embargo, tal clasificación se revela absurda: los formatos que se presuponen muy netos, decepcionan o tuercen su sentido orientador, y las etiquetas solo contribuyen a pulverizar textos ya minúsculos, aumentando así la dispersión y la confusión. En cuanto a la traición de las expectativas impuestas por los nombres, el prólogo no prologa (pues no es evidente qué explica en cuanto a lo que sigue, ni siquiera qué relación guarda con el resto del libro) o bien funciona, por el contrario, como epílogo, ya que aparece, *al final* de todo el libro, un nuevo «prólogo» sin ninguna relación con el inicial. Por su parte, el diario no construye ninguna subjetividad y está incompleto, lleno de lagunas temporales; el drama, se dice, quizás sea *comedia* (por el uso de «o» entre los dos términos: «drama o comedia») y este no resulta, finalmente, más que el esbozo de una pieza verdadera, una especie de juego mínimo sobre la posibilidad teatral. Y esto solo para dar algunos ejemplos.

Hay una falta de cierre y anudamiento ostensibles en los textos mismos, que se contradice también con la separación numérica en partes que

vendría a encuadrar el sentido: en suma, se trata de *falsos esquemas* presentados al lector a través de mecanismos superficialmente invocados y luego burlados. Semejantes dispositivos acentúan la indefinición, la vaguedad y la falta de clausura que los textos presentan internamente, por fuera de la forma señalizada. El objeto de este juego parece fundarse en el deseo —a todas luces, *opuesto* al afán taxonómico y demarcador de bordes, comienzos y finales— *de corroer las modalidades esperables de la convención literaria*. Si lo más sólido parece encontrarse así en las marcas aparentemente divisorias, para-textuales (ya que no sucede en las textuales), paradójicamente estas fuerzan o forcejean agresivamente esas otras herencias (no solamente las del autor y de la obra) para fracturar expectativas y derribar pautas consolidadas:

«Prólogo de un libro que nunca pude empezar»

Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuánto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse. Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir más que un poco de cómo es ella. Yo emprendí esta tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las casualidades maravillosas de la naturaleza. (Al doctor Carlos Vaz Ferreira) (“Fulano de tal”, *OC v. 1*, 15)

Evidentemente, tanto en los títulos de los libros como en las prácticas sugeridas por esta manipulación de las convenciones literarias hay una fuerte coincidencia con el espíritu de ciertas «manías» macedonianas, y la pista que estos gestos ofrecen nos ayudará, siguiendo la tendencia asociativa del estudio de Julio Prieto, a encontrar alguna forma de definir o de filiar la especificidad *vanguardista* de Felisberto. Como señaló Ángel Rama (Morillas, 1982: 91), existe un fuerte parentesco entre el Felisberto de los años veinte y el martinfierrismo, y ya en sus títulos pueden resonar otros títulos, como uno fundamental de Oliverio Girondo (visiblemente, entre las «Cosas para leer en el tranvía», de *Fulano de tal*, y los *Veinte poemas...*). Especialmente con respecto a Macedonio Fernández, cabe tener en cuenta cierta insistencia en una escritura que «tiene más de “gesto productivo” que de producto acabado», tal como afirma Roberto Echavarren.³² El

32. Así retoma la idea la escritora Noemí Ulla: “Esas lecturas críticas (Bergson, James), siempre bajo la tutela del filósofo Carlos Vaz Ferreira, condujeron a nuestro escritor a un sistema argumentativo que se trasladó con mayor énfasis a sus primeros libros, guiados por la singularidad del texto ‘escribiéndose’, modalidad que lo vincula decisivamente con Macedonio Fernández y, en consecuencia, como lo ha observado Roberto Echavarren, esta escritura tiene más de ‘gesto productivo’ que de producto acabado” (Ulla, 1997: 51; cf. Echavarren, 1981: 11).

prólogo que cierra pero abre, la proyección sobre un próximo libro que no existe, la imposibilidad de escribir sobre algo que se quiere escribir más que sobre ninguna otra cosa, hacen eco con la experiencia macedoniana de la escritura sin realizar ni completar y con la postulación ficcionalizada de las formas y moldes literarios y la crítica a su bagaje de «ilusiones» e «ilusionismos».

Precisamente, seguir la asociación entre Macedonio Fernández y Felisberto Hernández resulta útil para el problema que nos ocupa: en gran parte, la respuesta sobre la especificidad de la práctica vanguardista de Felisberto puede responderse si se mira, como en un espejo, la posición de Macedonio. Por un lado, ambos comparten la ubicación solitaria e individualista frente al espíritu de cuerpo o de grupo de los contemporáneos; la posición extravagante (aunque este uso es nuestro: Prieto dice *ex-céntrica*) y periférica, fuera de ese centro donde se emite el discurso; por otro, muestran un aspecto *límite* de la literatura (al borde de no ser escrita, de ser un espacio de oralidad y un mito, en Macedonio; inscrita en el plano de la desprolijidad y de la escasez, en la recusación de la cita y la alusión a la Cultura, en Felisberto³³). También, por todos estos motivos, se encuentran juntos en virtud de su falta de «voluntad de estar en la Historia»: voluntad de poder, que hace, en cambio, de los vanguardistas —diríamos ahora, «centrales»— destructores del pasado al mismo tiempo que inventores de orígenes, flamantes fundadores deseosos y a conciencia.³⁴ Patrones comunes que los dos autores rioplatenses contestan desde una cierta modestia, desde una falta de estridencia, adeptos de una libertad *minorizada*, que hace de ellos grandes ausentes para un nuevo discurso originario, *poetas débiles* si se nos permitiera inventar una expresión que torciera en forma deliberada la definiciones de Harold Bloom sobre la psicología creativa de

33. Pensamos aquí en el sentido que Jean Dubuffet (1946, 1968, 1973) ha dado al término, para señalar la actitud artística que desconoce o rehúye de lo “educado” como aquello formateado por la aceptabilidad de una instrucción específica o de la evaluación positiva por los cuerpos o “colegios” que instituyen el gusto en la sociedad. En el caso de Felisberto, se trata de un deseo de construir una imagen de espontaneidad en la escritura, ocultando o borrando fuentes o “influencias”.

34. “Apoyadas [las vanguardias] en su voluntad de entrar en la Historia, [sus] grupos oscilan entre ruptura y fundación, elogio del progreso y aspiraciones primitivistas, negaciones y rehabilitaciones, [desde] una perspectiva de invención de orígenes. Destrucción salvaje o refundación: cada uno sabe bien que éstas no cobran sentido más que en el contexto de la modernidad, de la cual las vanguardias pretenden ser la expresión más radical” (“Soutenues par leur volonté d’être dans l’Histoire [...] les groupes [...] oscillent entre rupture et fondation, éloge du progrès et aspirations primitivistes, négations et rehabilitations [...] une perspective d’invention des origines [...] Destruction sauvage ou refondation: chacun sait bien que celles-ci ne prennent sens que dans le contexte de la modernité, dont les avant-gardes se veulent l’expression la plus radicale” (Léonard-Roques y Valtat, 2003: 8-9, 12, traducción nuestra).

la modernidad. Esa misma fuerza «fundacional» que un Felisberto o un Macedonio, con toda evidencia, sortean o evitan *adrede*, los coloca, por contraste, por fuera del gesto que ha hecho de la vanguardia un mito de la cultura contemporánea, «espectro» semejante al de Marx («que no deja de obsesionar a la cultura»³⁵) y en el cual estos autores menores escogen un espacio lateral, abierto, una suerte de «entre» que sea productivamente distinto.

1.4. Juegos y juguetes: tras una vanguardia no-situable

Si las denominaciones juegan un papel constitutivo y revelador en los comienzos, cabe observar cómo el estatuto literario equívoco de los textos de Felisberto se presenta en sus juegos intrascendentes no sin cierta exaltación: los textos reivindican para sí la desviación o la carencia, se concentran en asumirlas en forma deliberada. El deseo de situar a la vanguardia, quizá siempre paradójico en un sentido último (la vanguardia debería ser lo no situable por antonomasia, lo inédito que se rehace constantemente), abre paso aquí a una forma específica, «banal» y negativa, que llega a hacer estallar toda idea de relevancia. En esos dos grandes vacíos anunciados en las nominaciones iniciales, el autor y el libro, se exhibe una elección: el texto desplaza el interés hacia aquello que, desde una perspectiva convencional, pareciera ser el resultado de unas niñerías. ¿Se trata entonces de un exceso vanguardista —en el sentido de una forma negativa y radical de literatura— o de una limitación creativa? ¿De una rareza valiosa o de un gesto bastardo?

A través de juicios impregnados de una idea de déficit, de un *difícil* o indefinible vanguardismo, los primeros textos de Hernández parecen archivar bajo expediente. Su forma incomoda al lector. Vanguardismo *raro*: los primeros libros parecen no poder escapar de una mirada que los encuentra insatisfactorios. Por ejemplo, afirma Jorge Panesi al referirse a ellos:

El valor supremo —tal vez un valor vanguardista— con que se juzga la literatura, y el propio valor con el que se pretende acceder a ella es la novedad. [...] La máquina es el modelo dominante en estos textos tempranos; ayuda a montar el jugueteo irónico con las ideas abstractas y para salir ileso de la

35. “Como lo señala Wolfgang Asholt, las vanguardias, partiendo de una crítica de los mitos, se desarrollan de acuerdo con una aceptación progresiva y una revalorización del mito frente al logos y la razón, antes de volverse míticas ellas mismas —históricamente hablando— de una manera equívoca: en cierta forma ‘pasadas de moda’, son sin embargo como ‘espectros’ que no dejan de acosar a la cultura” (“Comme le rappelle Wolfgang Asholt, parties d’une critique des mythes, les avant-gardes se sont développées selon une acceptation progressive et une révalorisation du mythe face au logos et à la raison, avant de devenir elles-mêmes historiquement mythiques d’une manière équivoque: comme révolues, mais néanmoins comme ‘spectres’ ne cessant de hanter la culture”: *ibid.*, 10, trad. nuestra)

confrontación con ellas. Máquina cómica de triturar trascendencias e idealidades, la literatura, en la vanidad de su jugueteo, es el espejo desencantador que desmonta otras maquinarias discursivas (Panesi, 1993: 56).

«Divagues» (Xaubet), «curiosidades» (Morillas) o «máquinas» (Panesi), la polifonía de etiquetas que caracteriza las primeras composiciones de Felisberto exhibe la sorpresa ante el gesto heterodoxo. En esos rótulos se intuye, sin embargo, la apuesta innovadora en capacidades lúdicas, anti-solemnes e irreverentes que estos libros proponen. Sin embargo, todas las clasificaciones, y la denominación mayor de «invenciones» (de las que estas son finalmente el eco), resultan muy inespecíficas, casi extranjeras, si las contraponemos a conceptos muy definidos dentro del propio campo artístico, tales como «texto», «poema», «cuento», etc. En ese sentido, pareciera sugerirse que la naturaleza de estas composiciones es muy inespecíficamente literaria. Inventos y máquinas, más que piezas de arte, parecen decirnos: fragmentos que poseen el aire de objetos antitextuales, a-textuales.

La inquietud frente a algo poco literario se agazapa en estas categorías, a través de dos extremos: la sombra de lo objetual (máquina, dispositivo) o de una materia insustancial y evanescente (curiosidad, divague). Renacen, soterradamente, las viejas necesidades de forma y contenido. Mientras la fuerza de la invención, de lo moderno por excelencia está en los inventos, pareciera aquí que, por ese mismo síntoma, la literatura renegara de sí misma. En el límite de esta repulsa más o menos directa, ¿se postula que la literatura tendría que aludir necesariamente a su propia historia y a sus genealogías, y sus objetos remitir aunque sea escasamente a sus propios objetos, sin violentarlos en exceso, si queremos seguir reconociéndola como tal? ¿Cuáles son los límites de lo literario? El temperamento particularmente revulsivo de las resonancias dadaístas y semifuturistas de Felisberto —aquellas expresiones más cercanas a los escritos de esta época³⁶— redundan en los aspectos más discutidos de esta etapa. Pero no se puede culpar a una obra por ser aquello que, en realidad, *quiere ser*. Y un rechazo de este tipo proyecta sobre las lecturas el defecto de una cierta incongruencia, ya que lo que se fustiga es el espíritu de base sin poder reconocerlo.³⁷

36. Jorge Panesi anota con acierto que, aunque ciertos usos acercan a Felisberto al futurismo (los motivos maquinicos y la idea de la velocidad en muchos de los primeros textos), el espíritu de su escritura se encuentra en las antípodas de toda noción idealizada de progreso. Asimismo, algunos de sus escritos podrían señalar un posicionamiento muy crítico respecto del ultraísmo. Si bien Panesi subraya que no es el objeto de su ensayo abordar las relaciones de Felisberto con la vanguardia, no deja de interesarnos aquí que las califique como “problemáticas” (Panesi, 1993: 55).

37. En definitiva, ¿no resulta incongruente expulsar un material por “heterodoxo” e inasimilable si pensamos en un escritor que se caracteriza por su heterodoxia respecto de los modos artísticos tradicionales?

Así, y a contrapelo de la condena, recordemos sin embargo que el orden de la invención (para recuperar esta etiqueta, pero con otro sentido) es el del ingenio, de lo nuevo, lo sorprendente y lo curioso: de aquello que puede cambiar el curso de las cosas. Sus parientes cercanos o sus caminos: lo imprevisto, lo inútil, la máquina poética, el *assemblage* de lo inesperado, y muchas prácticas dirigidas por el azar y el capricho. La inventiva, poder originario de la invención, sería uno de los nombres de la cualidad creadora en sí misma: la capacidad de producir lo diferente, lo no existente, la realidad trasmutada; debería ser el motor para encontrar, según la demanda vanguardista, una nueva forma. En efecto, la vanguardia se propone como una *inventiva nueva*, en tanto reformulación integral de la capacidad creativa, reescrita directamente desde su impulso o sus raíces («...una nueva inventiva y una relación directa entre el artista y su arte —en oposición a aquella que hasta ese momento había sido impuesta por las presiones sociales—», decía Marc Dachy para referirse al *dada*³⁸). Así pues, en realidad, la inventiva podría ser colocada en el centro de toda la renovación estética del siglo XX, ocupada menos en obras que en mecanismos nuevos para producir obras, principios generadores y aperturas que son los que, finalmente, posibilitan la novedad de las obras.

En el arte de Felisberto, según Enriqueta Morillas, un carácter lúdico se ejercita en la recombinatoria de la realidad, a través del acto de revolver en el caos y de recomodarlo todo en una nueva composición de elementos y partes; el objeto artístico es así nuestro mismo mundo pero «desarticulado, sometido al tratamiento de quien “disfruta” —como se dice en un manuscrito de *Tierras de la memoria*— “al desenvolver y desarrollar juguetes de maravillosos resortes”» (Morillas, 1982: 260).³⁹

Cabe aceptar entonces, sin embargo sin disgusto ni condena, que en los primeros libros hay algo del orden del objeto o del dispositivo, en tanto los textos se establecen como ejercicios de una libertad para manipular, despedazar, rearmar, recuperar y copiar, burlándose de otros materiales. Piezas de extrañeza o incomodidad, máquinas, curiosidades o «divagues» —para repetir algo recurrente y que ronda las observaciones de los críticos—, mejor podrían verse bajo la categoría del *juguete*: objeto ya un poco espontáneo y de múltiples usos libres que nos ayuda a identificar la importancia de lo alegre y de lo improvisado.

38. “...à une culture héritée et irrecevable se substitue une inventivité nouvelle, une relation directe de l’artiste à son art et non plus à l’ ‘art’ tel que la contrainte sociale l’a jusqu’alors imposé” (Dachy, 2005: 14).

39. La cita de Felisberto Hernández corresponde al “Pre-original de *Tierras de la memoria*” por la edición de las *Obras completas*, T. VI, p. 99, Montevideo, Arca, 1974.

Si se ha insistido mucho en la ficción de posición de *niño* en Felisberto, como forma de justificar su voz autorial y sus elecciones estéticas, aquí también hay uno que quiere ejercer una manipulación «juguetona», inventar prácticas asistemáticas a contrapelo de las ideas recibidas. El *juguete*, objeto construido por el acto mismo de jugar, placer o destrucción traviesa, es el que ayuda a crear, imitar, cambiar de forma, divertirse, especialmente con lo más trivial, lo más impensadamente artístico. El juguete ofrece la idea de que cualquier cosa puede ser manipulada, nada puede ser intocable y mantener su sentido, porque todo puede cambiar de sentido o sufrir, por el uso, un cambio de sentido (una escoba es un caballo...): cualquier objeto puede ser recreado, bajo otra forma, si se juega con él; pasa así a formar parte de otra configuración, de otro universo. El juguete reúne al arte con la vida —elogiado programa—; es aquello traído al mundo para ejercicio de la imaginación.⁴⁰

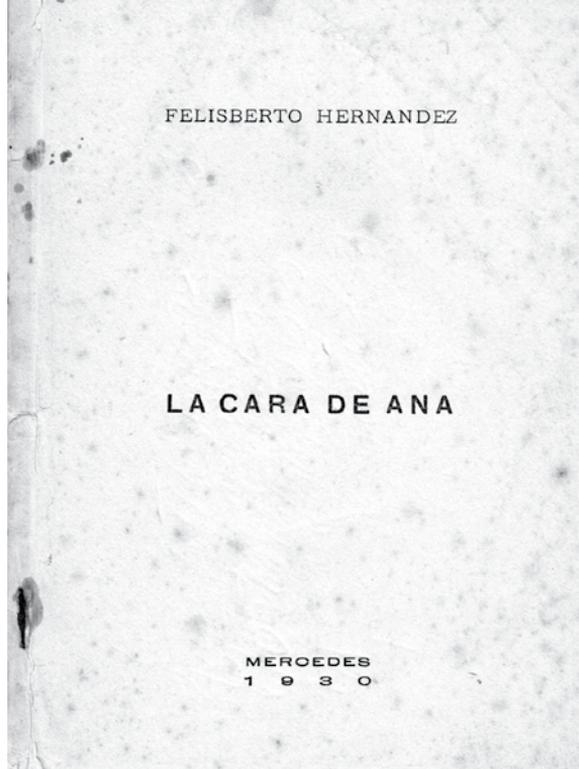
Así, un juguete siempre aparece primeramente en su carácter objetual, en tanto volverse «juguete» es quedar librado a una voluntad exterior, devenir objeto de otro. Para el sujeto, en cambio, *juguetear* es entretenerse con algo, sin un propósito determinado. Manipulación caprichosa, falta de conclusión y quizás de objetivo, el jugar trae también consigo la posibilidad de tratar algo importante como una *cosa*, liquidando en ese acto su importancia. Además, el carácter objetual sugiere un distanciamiento respecto de cierta idea de sublimidad artística, especialmente para aquellos que pretenden que existen ámbitos de lo puramente intelectual o espiritual: arte entonces como artefacto y como artificio, y arte como artesanía, producto de una actividad siempre física.

Todas estas actitudes resultan claves para comprender cómo Felisberto interpreta el fenómeno artístico. El tema de «jugar» y «entretenerse» es fundamental en esta parte de la producción de Felisberto. De los primeros libros, si un principio podremos extraer es que el arte está relacionado corporalmente con el juego, y que este, primordialmente, tiene por función quitarle la máscara a lo serio. Se aleja así desde el comienzo de la literatura que se considera «honda», construida para ser prestigiosa y para transmitir solemnemente «ideas».

1.5. ¿Por qué *beginnings*?

En este largo período creativo de los años veinte y treinta de Felisberto hay una tendencia marcada a la descomposición discursiva a una atomización de formas que tiende a escamotear toda intencionalidad visible.

40. Cf. asimismo nuestro artículo sobre los procedimientos de Felisberto y el uso de la comparación como contigüidad de elementos —incluso abstractos— referida siempre a algo cotidiano o “común” (en el sentido de ordinario, trivial). Ver Corona M., 2010: s.p.



Portada de *La cara de Ana*, publicado en Mercedes en 1930. (Colección JPD, BNU).

A menudo se puede hallar un extremismo en ellos, un límite que se toca o que se quiebra, una creación de miniaturas de sesgo experimental que señala incluso un conjunto de interrogantes sobre el arte. La banalidad, el carácter irrisorio e irreverente de los libros, el trazo grueso de una factura voluntariamente desprolija, descuidada, la erraticidad y la dificultad de situar los pequeños textos que los componen en cualquier género (e incluso de aceptarlos como literatura) constituyen, por el contrario, a nuestro entender, una apuesta fundamental de Felisberto. Es en este sentido que aquí los leemos, como un verdadero *beginning* o entrada plena en la escritura, encontrando las señales de una exploración artística y de una actitud singular que va distinguiendo la obra.⁴¹

La apariencia dudosamente «literaria» de los primeros libros de Felisberto, semejantes a una colección azarosa de chistes, anotaciones, fragmentos de diarios, micronarraciones, no es el único aspecto llamativo en

41. En la reedición reciente de los primeros libros de Felisberto (*Los libros sin tapas*), las propuestas de Jorge Monteleone parecerían, en un primer momento o al menos en apariencia, ir en sentido contrario a las nuestras. Por una parte, Monteleone señala que Felisberto hace el gesto, en estos textos, de “no comenzar” su obra, de expresar una suerte de dilación o indeterminación en la escritura. Movimiento paradójico pues, al mismo tiempo, la idea de errancia y de digresión, ¿no constituye precisamente el modelo de “conciencia creativa” de Felisberto en el sentido que le da Saïd y por ello, resulta una marca de “comienzo”? La impresión de la obra abierta o expuesta a una falta de marco o contornos precisos permite también evocar las formas narrativas predilectas del autor uruguayo, y Monteleone considera, finalmente, que estas publicaciones constituyen también un “programa” (cf. Monteleone, 2010: 7-31).

la producción de este período. Por encima de tal inconstancia aparecen elementos reiterados cuyo análisis aporta coherencia o sostén a los ejes inventivos ya abordados aquí: relación incómoda con la herencia intelectual bien valorada, destrucción paródica de modelos narrativos tradicionales, exaltación de la escritura espontánea a través del diario o el cuaderno...

Sobrepasa los límites de este trabajo tratar en detalle esos elementos repetidos que «hacen sentido» en los libros de la primera época de Felisberto, pero ellos proveen las pistas que permiten tratarlos como un conjunto mucho más articulado de lo que sugieren a primera vista. El programa para leer de nuevo las «primeras invenciones» consiste entonces en tomar «en serio» lo que parece poco serio, inconsecuente, indefnido, desmadejado, y reconsiderar los textos «sin tapas» como tales, de pleno derecho.



FELISBERTO HERNANDEZ

LIBRO SIN TAPAS

Este libro es sin tapas
porque es abierto y libre:
se puede escribir [antes
y después de él.

- BARNABÉ, Jean-Philippe, *Felisberto Hernández: une poétique de l'inachèvement*, Thèse Nouveau Doctorat [tesis doctoral], París: La Sorbonne Nouvelle, 1997, 473 pp.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory on Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973.
- , *The Western Canon: The Books and the School of Ages*, New York: Harcourt Brace, 1994.
- BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-garde* [1974], Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- CORONA MARTÍNEZ, Laura, “La narración digresiva: Las imágenes en Felisberto Hernández. Una revisión de los procedimientos”, en LITVAN, V. y URIARTE, J. (eds.), *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 5 | 2010, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 31 agosto 2015. URL: <http://lirico.revues.org/405>
- DACHY, Marc, *Dada. La révolte de l'art*, París: Gallimard, 2005.
- DÍAZ, José Pedro, “Más allá de la memoria”, *Revista Escritura - VII*, 13-14: Caracas, enero-diciembre, 1982, pp. 5-30.
- DUBUFFET, Jean, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, París: Gallimard, 1946.
- , *Asphyxiante culture* [1968], París: Minuit, 1986.
- , *L'homme du commun à l'ouvrage*, París: Gallimard, 1973.
- ECHAVARREN, Roberto, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- GIORDANO, Carlos A., LLAGOSTERA, María Raquel, MASTRONARDI, Carlos, y ULLA, Noemí, *La vanguardia de 1922 (1)*, Colección Capítulo: Cuadernos de Literatura argentina, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980/86.
- GIRALDI DE DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández: Del creador al hombre*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, *Obras completas*, México: Siglo XXI, 1983 (3 vol.). Edición de María Luisa Puga. *Volumen I: Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, París: Éditions du Seuil, 1974.
- LADDAGA, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- LÉONARD-ROQUES, Véronique y VALTAT, Jean-Christophe (comp.), *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand (Francia): Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.
- LESPADA, Gustavo, “Felisberto o el uso del no-saber. Sobre el vanguardismo de las *Primeras Invenciones* de Felisberto Hernández (1925-1931)”, *Everba*, primavera 2004 (publicación electrónica, sin página: http://everba.eter.org/spring04/felisberto_gustavo.html, disponible en línea).
- LUDMER, Josefina, “La tragedia cómica”, *Revista Escritura VII*, 13-14: Caracas, enero-diciembre, 1982, pp. 111-118.
- MONTELEONE, Jorge, “Felisberto Hernández: La dilación del comienzo”, Prólogo a *Felisberto Hernández: Los libros sin tapas*, Buenos Aires: Cuenco

- de Plata, 2010 [Contiene: *Fulano de tal, Libro sin tapas, La cara de Ana, La envenenada* y otras publicaciones tempranas; incluye edición facsimilar de *Fulano de tal*], pp. 7-31.
- MORILLAS, Enriqueta, “Las primeras invenciones de Felisberto Hernández”, *Revista Escritura - VII, 13-14*: Caracas, enero-diciembre, 1982, pp. 259-279.
- , “Felisberto y su arte narrativo”, en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997, Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, N.º 19, 1998, pp. 85-96.
- NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, París: Seuil, 1964.
- PANESI, Jorge, *Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde* [1962], Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- PRIETO, Julio, *Desencuadrados. Vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- , *Las “malas” escrituras. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*: <http://www.malescribir.de/>, consultado el 27/08/2008.
- ULLA, Noemí, “Un imaginario singular en el tejido intertextual rioplatense”, en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997, Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, N.º 19, 1998, pp. 43-51.
- SAÏD, Edward, *Beginnings. Intention and Method* [1975], Londres: Granta Books, 1997.
- VOLEK, Emil, “Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández”, en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, N.º 19, 1998, pp. 159-169.
- XAUBET, Horacio, “La escritura al margen/al margen de la escritura”, en *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, N.º 19, 1998, pp. 97-105.