

“Felisberto Hernández y la impersonalidad en el lenguaje”

Silvia Susana Marijuan
Universidad de Buenos Aires
silwus@hotmail.com
Scott Allan Ferree
Universidad de Londres
Goldsmiths College
scott.ferree@gmail.com

Resumen

Este trabajo se propone analizar, en la primera producción de Felisberto Hernández (1925, 1929, 1930, 1931), cómo la impersonalidad, en tanto temática, encuentra su correlato en el uso recurrente del “se intransitizador” (Di Tullio 2007). Este procedimiento, que bordea por momentos la agramaticalidad, busca dar cuenta de la pérdida del dominio del yo frente a las fuerzas externas e internas que provoca un estado de *indeferencia/ción*. De esta manera, la identidad del narrador se difumina; los miembros – y hasta los gestos – del cuerpo se fragmentan y se autonomizan (Pezzoni 1982). Como corolario, la imprecisión en el decir, las inseguridades y la vacuidad en las que cae el narrador se corresponden con la figura del escritor concebido como una “máquina moderna del pensamiento” (“La envenenada” 1931: 74). En ese devenir “máquina”, la cabeza del artista es como un “aparato que percibiera todo pero no explicara nada” (“El vapor” 1930: 66). Si todo se vuelve percepción simultánea, la lógica cede paso al trastorno de las coordenadas espacio-temporales, lo cual nos lleva al terreno de lo onírico (Barrenechea 1982). Y es precisamente en ese entramado de tensiones provenientes de lo desconocido dentro del cual queda absorbido el sí-mismo y donde se produce la obra artística.

Palabras clave: Felisberto Hernández - discurso de vanguardia – impersonalidad – modernidad
- se intransitizador

Introducción

En cuanto a la relación entre los primeros escritos de Felisberto Hernández con la vanguardia, hay quienes afirman que ésta funcionó como un ambiente propicio- aunque no determinante- en su producción literaria (Díaz 2000). Con relación a esto, otros autores sostienen que, al no poderse verificar en su etapa temprana la influencia del dadaísmo, ultraísmo o surrealismo, su estética debe explicarse en términos de una

“búsqueda propia, en diálogo con las vanguardias latinoamericanas y a la vez, *marginal* a ellas, en tanto pertenecían a un escritor con limitadas lecturas y *periférico* de los pocos grupos locales animados por cualesquiera escuelas renovadoras” (Rocca 2000: 25, las itálicas son nuestras). Marginalidad, ajenidad y periferia son las marcas constantes que caracterizan el modo en que es percibida la obra de Felisberto Hernández. Por lo tanto, si bien en los intersticios de ese diálogo, del cual habla Rocca, algunos autores como Barrenechea (1983) acercan al joven Felisberto al surrealismo, sus *Primeras invenciones* son impermeables a cualquier intento de asimilarlas a un “-ismo” en particular. Por el contrario, en el análisis de esa búsqueda personal, nos queda como último recurso indagar en los aspectos materiales que dan cuenta de la particularidad de su escritura.

Como hipótesis de trabajo sostenemos que el uso que Felisberto Hernández hace de la forma pronominal *se*, específicamente del llamado “*se intransitizador*” (Di Tullio 2007), responde a lo que – en palabras de los narradores de “La envenenada” y “El vapor” – podríamos definir como una concepción del artista en tanto “máquina moderna del pensamiento” (“La envenenada: 74-75) cuya cabeza es como “un *aparato* que percibiera todo pero no explicara nada” (“El vapor”: 66, las itálicas son nuestras). Los lexemas “máquina” y “aparato” dan cuenta de la *impersonalidad* traducida como pérdida del dominio del yo sobre las fuerzas externas (modernidad) e internas (el propio cuerpo y el pensamiento). Es por esta razón que el escritor se encuentra “invadido” por sombras (“El taxi”: 100); no sabe qué es la ilusión, ni “qué sentido tiene comprender”, ni “*qué es sentido*”, ni “qué es saber”, ni qué es ignorar (las itálicas son nuestras). En esas tensiones provenientes de lo desconocido, de la ausencia de sentido y del quiebre de toda lógica – dentro de las cuales queda absorbido el sí-mismo – se produce la obra.

Uso del *se* como marcador de la impersonalidad

Al comienzo del cuento “El vapor” (1930) el narrador protagonista es un actor que está a punto de tomar un barco que lo lleve de regreso a su ciudad. Algo “raro” le sucede mientras espera en el muelle: por un lado, “cae” sucesivamente en dos tipos de “angustia”, que coinciden en su “crueldad” y “ridiculez”; y, por otro, cuando “queda

distraído” ,“cae” en la “impersonalidad” – concebida como un “placer”. Vale remarcar que la impersonalidad concebida como placer nos remite a las relaciones que establece Georges Bataille (1992: 32) entre muerte y erotismo ya que "lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constitutivas". Esto se relaciona con la equiparación que hace el narrador entre la angustia y el sentimiento que experimenta “un niño mimado” cuando le sacan el traje nuevo después de volver de pasear. A la superficialidad del traje con la que el yo se exhibe, se contrapone la liviandad del aire en la cual parecería desintegrarse el cuerpo del narrador protagonista. Allí leemos: “parecía que todo el cuerpo *se me* hubiera salido por los ojos y *se me* hubiera vuelto como un aire muy liviano que estaba por encima de todas las cosas” (“El vapor”:65).

Observemos que lo que se presenta como temática dentro de la historia, la *impersonalidad*, halla su correlato en el plano sintáctico, el uso del pronombre *se* por medio del cual el cuerpo— que, en un principio, funcionaría en lugar de paciente en: “X vuelve el cuerpo como aire liviano”—asciende a la posición de sujeto; como consecuencia, el cuerpo del narrador “se sale”, “se vuelve”. De esta manera, no sólo el cuerpo en tanto sujeto oracional cobra independencia del yo (pasa de ser dominado a dominar la acción) sino que, además, la causa aparece borrada, no sabemos qué o quién es el responsable de este proceso involuntario (justamente esto se relaciona con lo desconocido); en este efecto de “espontaneidad”, por otra parte, el “me” que apunta al narrador (dativo ético) se percibe como el afectado, como el que sufre accidentalmente e involuntariamente las consecuencias del evento. Por lo tanto, el protagonista es “llevado” por fuerzas que no puede controlar, lo cual se ve reforzado por la elección del verbo “caer” y la manera en que ocurre la caída “sin darse cuenta”. A este tipo de “se” rastreable a lo largo de gran parte de *Primeras invenciones*, y al cual ya hemos hecho referencia en la introducción, Di Tullio (2007) lo denomina “se intransitizador”.

Entonces, el *se* intransitizador se relaciona con la figura de un narrador “impreciso”, que carece de “seguridades” y no puede terminar de “decir”, cuando no es él mismo el protagonista, como ocurre en la mayoría de las narraciones de esta primera etapa, sus protagonistas despiertan la imagen de un cuerpo escindido, rodeado por

objetos que cobran autonomía (refuerza la idea de pérdida de dominio, esta vez del dominio de los objetos externos).

La animación o autonomía de los objetos

La autonomía de los objetos aparece en más de una oportunidad en *Primeras invenciones* (Barrenechea 1982). En "La casa de Irene" el narrador dice de la joven que "en su misma *espontaneidad*, está el misterio blanco" ("La casa de Irene":39, las itálicas son nuestras), dicha espontaneidad se traduce como la atribución de "personalidad" a los objetos de la casa; allí leemos: "me parecía que el piano [...] *se me* prestaba muy amablemente" ("La casa de Irene": 40, las itálicas son nuestras). Es el piano que se presta "solo", nuevamente, hay un borramiento del sujeto que presta. Por otra parte, el narrador, también se ve influenciado por el misterio blanco (modernidad) ya que comenta "uno se encontraba *envuelto* en él y no le importaba nada más".

Otro punto que nos interesaría agregar con respecto a la función que cumple el se intransitizador asociado a la impersonalidad y a la autonomía de los entes inanimados es el uso de verbos que no pertenecen al grupo de los de cambio de estado (físico o psicológico), esto puede verse en *Fulano de tal*: "la acción *se les despid*e de la inteligencia con un fuerte apretón de manos" ("Cosas para leer en el tranvía":13, las itálicas son nuestras), en este caso, la pérdida de la capacidad de acción (que se despid e de la inteligencia, de la razón) apunta a la pérdida de dominio de la voluntad en el plano performativo.

La fragmentación del cuerpo

Vimos cómo en el ejemplo de "El vapor" el narrador siente como si el cuerpo se le saliera por los ojos. Hacia el final del mismo cuento, el protagonista se mira en dos espejos que forman un ángulo recto y ve "la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad" (la imagen roza aquí la fragmentación cubista). Éstos no son los únicos casos en que las partes del cuerpo se disocian y se independizan de la voluntad. En "El vestido blanco" leemos: "La *cabeza* también *se me* quedó quieta *igual que las cosas* que había en el ropero, y que un vestido blanco de Marisa que *parecía Marisa sin cabeza, ni*

brazos, ni piernas" ("El vestido blanco": 33, las itálicas son nuestras)". Aquí la cabeza es equiparable a "las cosas" y Marisa, a un vestido que se asemeja a un cuerpo desmembrado. Nos encontramos nuevamente con esa capacidad de autonomía que tienen los objetos de la casa de Irene; pero, en esta ocasión, referida al cuerpo o a sus miembros. Este procedimiento también se observa en el cuento "La envenenada"; cuando el literato en búsqueda de asunto ve el cuerpo de la mujer muerta, el narrador, esta vez en tercera persona, presenta la cara del protagonista como si fuera ajena a él: "los ojos *se le* habían quedado muy abiertos y fijos. De pronto se dio cuenta que los pies *se le* movieron y *le llevaron* para otro lado" ("La envenenada": 74, las itálicas son nuestras). No es el literato el que mueve los pies, sino los pies los que lo llevan. En esta misma historia, el "espectáculo" de la envenenada nos presenta del mismo modo una imagen corporal dislocada:

"el cuerpo de la envenenada estaba arqueado , tenía por punto de apoyo un talón y los hombros, y todo el busto demasiado echado hacia adelante; la cabeza estaba doblada y su posición hacía pensar lo mismo de los pies, pero la cara estaba muy descompuesta y los músculos en tensión, un brazo lo tenía para arriba, rodeaba la cabeza como un marco, pero el puño estaba muy apretado [...] el otro brazo *estaba muy separado del cuerpo*, y desde el codo hasta el puño no estaba cerrado del todo, y de entre los dedos [...] salía un pañuelito que flameaba con la brisa" ("La envenenada": 73, las itálicas son nuestras).

El gesto, por su parte, también se va a presentar como disociado. Pensemos en la sonrisa de Ana en "La cara de Ana": "la sonrisa también *se le* quedó fija; a su insistente sonrisa de loca *se le* agregaban sombras que la luz de vela le hacían en la cara" ("La cara de Ana": 58, las itálicas son nuestras). En todos estos ejemplos la ausencia de un yo monolítico que gobierne el cuerpo, la cabeza, los ojos, el gesto, provoca un giro perceptual del orden de lo inesperable.

La distracción y la indiferencia

Otras de las referencias recurrentes en *Primeras invenciones* que podemos asociar a la impersonalidad son la falta de importancia (desinterés) y la distracción de

los protagonistas. Volvamos a "El vapor". Mientras el narrador atraviesa el río dice con respecto al vacío del gran comedor del barco:

"yo en mi *impersonalidad*, sentí por primera vez la suntuosidad y lo importante que era el vacío de las cosas: [...] nos daba un pequeño e *importante mundo* que engañaba un poco y que nos *distría* y nos *salvaba* y nos garantizaba otro poco de lo que ocurriera *en el otro mundo de afuera*" "tuve deseos de tocar el piano [...] sin *importárseme* nada de los demás ni las frases ni los matices [...] mientras *desfilaba* todo lo demás" ("El vapor": 67-68, las itálicas son nuestras)

Es de destacar el quiebre sintáctico del "importárseme", que podríamos interpretar como una indiferencia espontánea ante el mundo objetual. La impersonalidad, entendida aquí como el vacío de la cosas, se presenta como "salvadora", "importante" y "suntuosa" (un nuevo giño hacia el placer). Así, la importancia es narrada desde una mirada dentro-fuera: cuando no "se le importa" nada del afuera es cuando descubre por primera vez el grado de importancia del mundo interior, un mundo interior que, paradójicamente, es sentido impersonalmente. El verbo "desfilar", por otra parte, remite a la monotonía en movimiento frente al cual el yo se distrae. Y es precisamente en el momento de la distracción cuando el narrador puede "abandonarse" al deseo de tocar el piano (placer de crear). Esto mismo ocurre con el literato de "La envenenada" cuyo comentario era el silencio que "le permitía dejar el *pensamiento libre* cual una *cosa libre*" ("La envenenada":71, las itálicas son nuestras).

En la experiencia de la modernidad el silencio del vacío del yo hace que las fuerzas internas en libertad cobren el estatus de una entidad ingobernable, condición de posibilidad para que los pensamientos se prendan hambrientos a los detalles, se detengan y le vuelvan a atacar.

Bibliografía

Barrenechea, Ana María (1978). "Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández". *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Surduy*, Caracas, Monte Avila.

Bataille, Georges (1992). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.

Díaz, José Pedro (1981). Introducción a las *Obras Completas de Felisberto Hernández*, Montevideo, Arca-Calicanto.

----- (1991). *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario*, Montevideo, Arca.

----- (2000). *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo, Editorial Planeta.

Di Tullio, Ángela (2007). *Manual de gramática del español*, Buenos Aires, La isla de la luna.

Hernández, Felisberto (1983). *Obras Completas: Vol. 1: Primeras Inventiones*, México, Siglo Veintiuno Editores.

Lespada, Gustavo (2002). *Esa promiscua escritura*. Córdoba, Editorial Alción.

Pezzoni, Enrique (1986). "Felisberto Hernández: Parábola del desquite". *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana.

Rocca, Pablo (2000). "El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)". *Fragmentos* 19, 7-28