

Felisberto Hernández y su lucha con el lenguaje: *Fulano de tal* a la luz de la ontología orientada a objetos(OOO)

FELISBERTO HERNÁNDEZ AND HIS STRUGGLE WITH LANGUAGE: *FULANO DE TAL*
BY FELISBERTO HERNÁNDEZ IN THE LIGHT OF OBJECT-ORIENTED ONTOLOGY (OOO)

Juan Pablo Cuartas*

Resumen: El escritor uruguayo Felisberto Hernández publicó sus primeros textos en la década de los años veinte del siglo pasado. Desde ese momento, comenzó una producción literaria signada por una difícil relación con su instrumento, el lenguaje. En este trabajo abordamos dos caminos teóricos del autor a la hora de dar un balance entre la función y los poderes del lenguaje y la escritura para expresar cierta realidad. Una es la influencia filosófica de su compatriota Carlos Vaz Ferreira, que reflexionó sobre los medios cognoscitivos para abordar lo real y lo percibido; la otra consiste en una lectura comparativa de los recientes desarrollos de la ontología orientada a los objetos (OOO), del filósofo estadounidense Graham Harman. El objetivo es dar cuenta de la singularidad del pensamiento y la literatura de Hernández y de la actualidad de una propuesta que dialoga con los más recientes proyectos filosóficos.

Palabras clave: literatura uruguaya; lenguaje; objeto; estética

Abstract: The Uruguayan writer Felisberto Hernández published his first texts in the 1920s (20th century). From that moment on, he began a literary production marked by a difficult relationship with his instrument, language. The following work addresses two theoretical paths of the writer when it comes to giving an assessment of the function and powers of language and writing to express a certain reality. One is the philosophical influence of his compatriot Carlos Vaz Ferreira, who reflected on the cognitive means to approach the real and the perceived; the other is a comparative reading with the recent developments of the Object-Oriented Ontology (OOO) of the North American philosopher Graham Harman. The objective is to account for the singularity of Hernández's thought and literature and the relevance of a proposal that dialogues with the most recent philosophical projects.

Keywords: Uruguayan literature; language; object; aesthetics

* Universidad Nacional de La Plata,
Argentina
Correo-e: jcuartas
@fahce.unlp.edu.ar
0000-0003-0727-3776
Recibido: 20 de noviembre de 2024
Aprobado: 21 de enero de 2025



En 2025 se cumplen cien años de *Fulano de tal*, primera publicación del escritor uruguayo Felisberto Hernández. El filósofo Carlos Vaz Ferreira, figura tutelar del autor, la recibió con un extraño elogio, acaso una mutua ponderación de crítico y criticado: “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las cuales les resulte interesante y yo me considero una de las diez” (Carlos Vaz Ferreira, en Brando, 2017: 33). Los textos que conforman el minúsculo volumen (medía 8 x 11 cm) se distinguen por un tenor filosófico de mayor concentración en relación con el resto de su obra, en detrimento de núcleos temáticos o narrativos. En 1975, Juan Carlos Onetti afirmó: “Lo sentí tan descentrado, tan sinceramente inseguro con sus pequeños libros que había publicado. Me dijo que le faltaban temas, que no podía inventarlos o perseguirlos” (Juan Carlos Onetti, en Bajter, 2016: 185). Las vanguardias históricas habían dejado su huella: el ejemplar contiene “Cosas para leer en el tranvía”, que recuerda al Gironde del mítico 1922, y “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”, que remite rápidamente a los prosistas de vanguardia, en particular a Macedonio Fernández. La relación de este temprano y dubitativo escritor con las vanguardias sigue siendo “imprecisa” (Brando, 2017: 33). No obstante, no pueden negarse la experimentación y ciertas búsquedas formales, sobre todo en sus primeros textos. *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930) y *La envenenada* (1931) conforman una etapa de exploración y sondeo que José Pedro Díaz (2015) reúne y bautiza con el nombre de la segunda publicación: los *libros sin tapas*. La primera página de cada obra funciona a manera de tapa. Así, el epígrafe del volumen se localiza en la tapa o primera página, según se quiera entender, y reza: “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él”.

Nos proponemos repasar, con elementos hasta ahora no empleados, cierta paradoja relativamente oculta: la idea de que una escritura en flujo, o de un pensamiento lo menos obstruido posible por el corsé discursivo, se presenta mediante un *objeto*, en este caso, un pequeño volumen sin tapas o cubiertas.¹ Tal gesto va más allá de las vanguardias porque, lejos de ser un *objet trouvé*, el objeto-libro resuena en sus narraciones mismas, donde se sigue dando una investigación propiamente felisbertiana sobre lo real de las cosas.

Un primer hilo para entender esta cuestión es la relación del escritor con Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), a quien dedicó *Fulano de tal*.² Este filósofo uruguayo privilegió la naturalidad del pensamiento, la espontaneidad de los discursos y lo inacabado de las formas, partiendo de una realidad cotidiana y no de una conceptual. Tanto en *Lógica viva* (1910) como en *Fermentario* (1938), indica que toda consideración sobre el lenguaje debe hacerse en virtud del desarrollo del argumento y no del resultado de un proceso racional, ya que cualquier discurso terminado impone un punto de vista estático y unilateral de la realidad.³ Una de sus preocupaciones sustanciales fue enseñar a ‘pensar bien’, lo que, en cierta medida, “quiere decir desconfiar de los sistemas y las síntesis y analizar las «confusiones»

- 1 Recuerda al gesto de Foucault, décadas más tarde, en su lección inaugural en el Collège de France en 1970. El intelectual comienza su discurso con el anhelo de que su decir no tenga comienzo, sino que sea continuación de otra voz previa: “Me habría bastado entonces con encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios” (Foucault, 1996: 11). Jorge Monteleone (2010) piensa que los *libros sin tapas* presentan un programa literario donde dicha ausencia reproduce un gesto de anonimato de parte de Hernández, al punto de convertirse en una voz apenas perceptible, con un discurso sin autor identificable.
- 2 Para conocer la atmósfera intelectual en la que se movió Hernández, véase Díaz (2004); para acercarse a la relación del escritor con Vaz Ferreira, véase Larre Borges (1983).
- 3 Felisberto Hernández se rodeó de diferentes figuras tutelares no literarias: Waclaw Radecki (psicólogo), Carlos Vaz Ferreira (filósofo), Joaquín Torres García (pintor), Alfredo Cáceres (psiquiatra), que no constreñían el ‘territorio’ a crear, sino que lo abrían (Blixen, 2011).

que se generan en la relación entre pensamiento y lenguaje” (Blixen, 2015: 295). Esta cuestión es la que nos importa: los puntos de convergencia entre la filosofía de Vaz Ferreira y la obra de Hernández son numerosos, pero los más vigorosos se vinculan con la noción de movilidad, asumida como una categoría intrínseca al pensamiento y la palabra que hace posible presentar al texto como una escritura sobre la marcha, que se piensa a sí misma mientras se hace y cuyo sentido radica en este proceso⁴ (Blixen, 2011; Osorno Maldonado, 2011). Esto es crucial, sobre todo, para un Hernández pianista, pues en la música como medio el problema de la palabra y su transmisión no existen. Cabe recordar que una de las etapas intermedias del uruguayo entre el ejercicio de la música y dedicarse a la literatura fue la taquigrafía. Si bien tenía un propósito remunerativo, la práctica de escribir a gran velocidad la palabra hablada, casi alcanzando su propia velocidad de expresión, puede leerse en el sentido de buscar una lengua que no desvirtuara la agilidad del pensamiento o la continuidad del devenir. En una carta a Amalia Nieto, su esposa, le dice: “¿Tú sabes que una de las ideas que tuve al aprender taquigrafía, era hacer la experiencia de ir tomando todo lo que se pensaba?” (Felisberto Hernández, en Díaz, 2015: 53).

En Felisberto Hernández, la movilidad que llega de la “filosofía de la vida” de Bergson, vía Vaz Ferreira, se cruza con su “crisis de decisión” en cuanto a convertirse en escritor (Díaz, 2015: 59). No solo le faltan los temas, sino la certeza de tener las habilidades necesarias para desarrollarlos. El autor es coherente a varios niveles: el hecho de que palabra y pensamiento van bien juntos, problema ajeno a su práctica musical,

aparece en el campo de la literatura, donde quisiera devenir escritor o pasar de pianista a literato sin sobresaltos. Esto toma la forma de una indagación literaria en tanto estructura de racionalidad,⁵ una presentación de las cosas, situaciones y hechos por parte de un autor que recién comienza (*Los libros sin tapas*), pero que sondea seriamente el potencial de la literatura para captar y pensar lo real sin mediaciones que lo distorsionen. En este punto entra la idea de ‘escribir lo otro’. Para Hernández, esto último debe, a su vez, ir más allá de la literatura, de la domesticación de la crítica literaria y sus categorías. El autor de *Tierras de la memoria* sostendrá, entonces, una actitud beligerante contra el conjunto de atributos que caben en el concepto de representación literaria, así como de todo el sistema de mediaciones simbólicas que implica la palabra escrita. Para esto, subrayamos, su condición de músico será decisiva: aquello que le enseña Vaz Ferreira tiene buena recepción por el desarrollo intelectual previo del “músico-artista” (Brando, 2017: 9). Hernández es muy sensible a lo que haga de lastre al mensaje que quiere transmitir. “El tacto con el público, componer con el nuevo material de la palabra hablada, con *la ilusión de tocar resortes misteriosos*” se ha convertido en su motivación, dice en una de sus cartas (Díaz, 2015: 57), declaración que, según José Pedro Díaz, anuncia su pasaje de concertista a narrador. La necesidad de convertirse en escritor es algo que, según su biógrafo, lo agobia en la medida en que supone un grado de compromiso con mediaciones y artificios intelectuales. El “antiintelectualismo felisbertiano” radica en “una posición vitalista dentro de una teoría estética que se deniega, pero que subyace en todo lo

4 El pintor Joaquín Torres García también tiene una concepción del objeto como centro de su reflexión artística. Según el crítico Raúl Antelo, mediante este Torres buscaba recuperar lo arcaico e inconsciente. Para el pintor no se trataba tanto del objeto concreto y específico, sino de la *idea* de él. Si bien Antelo no lo menciona, Hernández participa del mismo dispositivo vinculado al desorden buscado de las cosas y objetos, donde “el narrador trata de narrar una historia justamente para conocer qué historia es esa” (Antelo, 2021: 43).

5 Según Jacques Rancière, la ficción no consiste en la creación de mundos imaginarios, sino que es una “estructura de racionalidad: un modo de presentación que vuelve perceptibles e inteligibles las cosas, las situaciones o los acontecimientos; un modo de vinculación que construye formas de coexistencia, de sucesión y de encadenamiento causal entre acontecimientos, y da a esas formas los caracteres de lo posible, de lo real y de lo necesario” (2015: 12).

que se cuenta y reflexiona” (Panesi, 1993: 80). Afirma en una misiva a Amalia Nieto: “no se te ocurra que quiero hacer composición literaria; precisamente quiero hacer todo lo contrario, quiero abandonarme encima del papel, sacarme esa prevención y hasta no tener el trabajo inhibitorio de escribir o expresar” (Felisberto Hernández, en Díaz, 2015: 58). Puede apreciarse que el límite que impide aflorar al escritor es interno. No se trata solo de los mecanismos de validación usuales, sino de una resistencia teórica o filosófica que toma la forma de una crítica a la representación literaria en favor de la movilidad del pensamiento. Más adelante agrega:

sería imposible escribir todos los pensamientos que cada cosa me provoca y *precisamente*, el trabajo de síntesis bastante falso e incompleto que hay que hacer al referirse a los pensamientos que uno tiene de esa cosa, *ese es* el trabajo angustiosísimo que al principio no podía decirte (Felisberto Hernández, en Díaz, 2015: 58).

LA ONTOLOGÍA ORIENTADA A LOS OBJETOS (OOO) Y EL FANTÁSTICO MODERNO

No es ninguna novedad que en la obra del uruguayo hay un visible interés por los objetos, que suele ser adjudicado a cierta ingenuidad o perspectiva infantil (Eraso, 2008). En muchos de sus relatos (*Los libros sin tapas* constituye una condensación de esto) se favorece la detención en las cosas, más precisamente, en aquellas que la narración rodea de modo comprometido e indaga con seriedad para luego seguir adelante. Tal práctica ha recibido diferentes abordajes,⁶ ninguno tan interesante y fructífero como el que

6 Además de Eraso (2008), pueden encontrarse lecturas de los objetos felisbertianos a partir de un desbalance narrativo entre el todo y las partes (Barrenechea, 1981), de experimentaciones bajo influencia de las vanguardias históricas (Rama, 2004; Lespada, 2010), y de la peculiar relación con el mundo de las cosas que se da por la disolución de los límites entre sujeto y objeto (Larre Borges, 1983).

se hace desde el ‘fantástico moderno’ (Campra, 2008) y la concepción retórica del acceso felisbertiano a los objetos (Barrenechea, 1981; D’Argenio, 2006), que los convierte en el resultado de una desconexión *estructural* entre las partes y el todo.⁷ No se trata de la línea todoroviana de la irrupción de un orden anómalo en la realidad ni de la coexistencia de los dos órdenes en un mismo nivel de verdad con una tensión no resuelta que problematiza nuestro modelo de realidad (Barrenechea, 1972). Hablamos, más específicamente, de un fantástico moderno donde la transgresión fantástica no se realiza solo en el nivel del contenido, sino que afecta a otros planos del texto: sintáctico (organización de los contenidos) y verbal (superficie discursiva) (Campra, 2008). En el caso de Felisberto Hernández, los procedimientos considerados fantásticos se sitúan preferentemente en estos dos últimos planos, donde aquellas “infracciones del principio causal, ausencia de motivación, elipsis o distorsiones de los significantes pueden lograr el mismo efecto que los vampiros” (D’Argenio, 2006: 397). Lo anterior no tiene que ver con los hechos que se narran, sino con los modos de representarlos por medio del lenguaje.

Cabe destacar el trabajo de Gustavo Lespada, quien reduce la presencia del fantástico a la actitud estética del escritor, más cercana a una vena expresionista. Pese a que presenta ciertos elementos irracionales, su literatura no se dirige a ese género porque los rasgos que se suelen leer en esa línea se relacionan con “las actividades del observador en el mundo observado: el

7 Se presentan de este modo “segmentos aislados que nos hemos acostumbrado a percibir como un todo, es decir, [se rompen] las relaciones de dependencia de las partes con respecto a la globalidad”; además, “no hay solo una actitud ex-céntrica con respecto al modo de vivir o de percibir la vida, sino también una ruptura con las tradiciones del relatar, es decir, con las costumbres literarias” (Barrenechea, 1981: 8-9). En una línea completamente diferente, Jacques Rancière (2014) desarticula la estructura barthesiana conformada por referente, significante y significado evocado, y afirma que si hay un barómetro en el relato de Flaubert es porque, en primer lugar, se le hace presente al escritor como ribete de todo un mundo sensible que está cambiando.

narrador-personaje no describe lo que ve sino lo que siente frente a estímulos internos y externos” (Lespada, 2010: 25). Ese extrañamiento, *expansión de la realidad* cortazariana, se consigue, no obstante, a fuerza de lenguaje, de procedimientos retóricos que Lespada enumera al final de su trabajo: mecanismos de animación del objeto, cosificación del sujeto, lógicas metonímicas propias de los sueños, etc.

Desde nuestro punto de vista, esta supuesta eficacia sintáctica para generar efectos fantásticos tiene otra raíz. La pugna del escritor con su medio para dar con un equivalente cada vez más cercano a la realidad expresada, donde busca alcanzar lo que él formula como *lo otro*, aquello para lo cual las palabras no bastan, tiene una fuerte resonancia en desarrollos filosóficos actuales, más allá de las corrientes de pensamiento que le fueron contemporáneas.⁸ Aquí abrimos un segundo hilo. El cuestionamiento del pianista Hernández al nuevo medio, en conjunto con su interés por los objetos y por determinados recovecos poco llamativos de la realidad, tienen una actualidad impresionante y resuenan en las líneas centrales, aunque no programáticas, del ‘nuevo realismo’ o ‘realismo especulativo’. Este conjunto de proyectos filosóficos, luego de *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence* (2006), libro señero del filósofo francés Quentin Meillassoux,⁹ alerta sobre el hecho de que, al menos desde Descartes, la filosofía ha perdido el afuera y se ha centrado en la conciencia y el lenguaje como sitios privilegiados de reflexión, dejando a las cosas y a la realidad desatendidas. De este modo, los señalados como nuevos

realistas comparten la idea de depreciar la correlación sujeto-objeto (Meillassoux) o las filosofías del acceso (Harman), para luego dirigirse a objetivos que los separan al punto de volver endebles el mote que los puso en el mapa en primer lugar. El autor de *Après la finitude* intenta capturar un punto de referencia absoluto más allá de la jaula discursiva en que vivimos; Harman, por su parte, busca su propio *absoluto* al centrarse en el mundo poco popular de los objetos y sostener conceptos todavía menos tradicionales, como ‘esencia’ o ‘en-sí kantiano’. La ontología orientada a los objetos (OOO), sobre la cual nos detenemos, sostiene que el ser-en-sí de las cosas existe y es a la vez inaccesible. Para iluminar esta fórmula algo oscura, hay que empezar por señalar que esta corriente prioriza el lado objetivo por sobre el subjetivo, a diferencia de las filosofías de la modernidad (kantismo, dialéctica, fenomenología), más preocupadas por la ponderación e inflexiones del sujeto en relación con lo real. En este sentido, Harman conserva del kantismo la idea de que el ser-en-sí de las cosas, la forma en que en efecto estas existen más allá de nuestra captura mental o de la conciencia de ellas es, finalmente, inasequible; en otras palabras, no se puede acceder a ese núcleo íntimo del objeto. No obstante, Harman sostiene que este en-sí de hecho existe; idea que el viejo filósofo alemán abandona al final de sus trabajos. El estadounidense añade otra conclusión, dependiente de lo ya mencionado: si la relación sujeto-objeto ya no es prioritaria, se abre la posibilidad para pensar una relación objeto-objeto, donde libres de la vigilancia de la conciencia humana, las cosas se afectarían o instaurarían relaciones entre sí. De este modo, “se establece una concepción de la realidad plana, hasta democrática” (Ramírez, 2016: 21), en la cual los elementos más dispares y alejados pueden entrar en contacto e influirse.

Harman combate así dos estrategias que, en filosofía y otras disciplinas, intentan disminuir la dignidad ontológica de los objetos. Una es la

8 Se ha observado que se trata de un trabajo de experimentación con el lenguaje que lo acercaría a las vanguardias históricas (Martínez Martínez, 2007; Deligiannakis, 2020; Ruiz Delgado, 2021).

9 2007 marca el comienzo de este movimiento o perspectiva compartida: con sede en Goldsmith, Universidad de Londres, el coloquio Speculative Realism: A One Day Workshop reunió a Quentin Meillassoux, Ray Brassier, Graham Harman, Ian Hamilton Grant y Alberto Toscano.

demolición: los objetos son demasiado superficiales y se debe ir a niveles más subterráneos para ver sus componentes (átomos o procesos neuronales constitutivos de la percepción). La otra es el *sepultamiento*: en dirección contraria a la anterior, resulta necesario ir hacia arriba y licuar los objetos en estructuras mayores: la conciencia, la percepción, la ideología o el lenguaje (en el caso del fantástico moderno). El rechazo de Harman a estos movimientos deja ver su concepción del objeto con mayor claridad: se trata de una instancia plana, una realidad inagotable tanto por el todo que integra como por sus componentes; pese a lo discreto de sus límites, presenta cierto dinamismo. A modo de ejemplo, un árbol es un objeto, el propio Harman, otro; ahora bien, el filósofo colocado junto a ese árbol es un nuevo objeto que fusiona los dos anteriores. Un punto importante es que no hay relación *directa* entre los objetos en el sentido de que sus intimidades no se encuentran jamás, aunque sí sus superficies sensoriales, lo que hace de la OOO una *estética*. Las relaciones se dan en el espacio de un tercero, un otro objeto que oficia de vicario, de vínculo. Las formas no se tocan de forma directa entre sí, sino que de alguna manera se funden y descomprimen en un espacio común compartido del que todas están parcialmente ausentes.

En este sentido, Harman no duda en hablar de una estética para designar esta serie de transformaciones, donde recursos retóricos como la metáfora, por ejemplo, no vendrían desde afuera a plasmar una realidad, sino que se trataría de esa misma realidad *funcionando como una metáfora*. En la conferencia “La estética como cosmología” (2015), Harman recupera el “Ensayo de estética a modo de prólogo”, del filósofo español José Ortega y Gasset, donde se insinúa la conformación estética del mundo de las cosas. Escrito en 1914, el texto es central en la constitución del edificio teórico de Harman y formó parte del mundo intelectual de Hernández. En aquel pequeño ensayo, su autor afirma que todas las

cosas contienen una realidad interior: “Tanto como hay un yo Fulano de Tal, hay un yo-rojo, un yo-agua, y un yo-estrella. Todo, mirado desde dentro de sí mismo, es yo” (José Ortega y Gasset, en Harman, 2015: 109). Ese ‘Fulano de Tal’, homónimo del primer libro felisbertiano, significa que todos los objetos tienen un en-sí o, lo que es equivalente, que todas las entidades son igualmente objetos, en la terminología de Harman.

El ensayo del pensador español importa menos como posible antecedente compartido que como acercamiento del propio Harman a la estructura racional felisbertiana; la profunda literatura del escritor uruguayo termina iluminando la opaca filosofía del estadounidense. Sin entrar en detalle en el texto de Ortega y Gasset, y ciñéndonos a lo referido por Harman, resaltamos que el español analiza el funcionamiento de la metáfora, tropo que se aplica a cualidades *no esenciales de dos objetos*. En su ejemplo, un ciprés es una llama, y el movimiento es la cualidad que los vincula. El lenguaje, en este caso la metáfora, no ofrece la intimidad de la cosa, es imposible; *solo alude* a ella, la muestra ‘ejecutándose’, el equivalente de la cosa en-sí de Harman. ¿Por qué el lenguaje poético puede conseguir esto? Porque aprovecha la misma fisura que separa de modo absoluto la intimidad de una cosa de sus cualidades sensoriales: en el arte, en-sí y sensualidad aparecen descalibrados. Harman (2005) llama ‘encanto’ [*allure*] a la interacción alusiva común que se da en experiencias artísticas donde un objeto se fusiona vagamente con sus cualidades sensoriales de superficie (Ralón, 2016). El estadounidense ofrece el ejemplo de un potro recién nacido que torpemente se para en sus patas, pero también puede pensarse en una pintura de naturaleza muerta: en ambos casos la atención se dirige a las partes, a las superficies, como si efectivamente estuvieran separadas de sus intimidades o *misterios*, lo cual, en un segundo momento, refuerza la presencia ausente de ese núcleo intocable al que el lenguaje literario

alude de modo indirecto y muestra como ‘ejecutándose’, para retomar la terminología de Ortega y Gasset.¹⁰

De este modo, la OOO opera una suerte de discursividad donde aquellos mecanismos sintácticos que generan el fantástico moderno se dan en la propia realidad de los objetos. Sin ir más lejos, Ángel Rama señala que, en la casi completa ignorancia de los recursos vanguardistas, Hernández practicó el simultaneísmo o enumeración caótica que, luego de la Primera Guerra Mundial, “respondió al esfuerzo del artista moderno para apresar la variedad y simultaneidad de la vida contemporánea, en particular dentro de la agitación urbana, frecuentemente privada de sentido o de aparente significación” (2004: 450). En “Buenos días [Viaje a Farmi]”, se lee: “Me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio” (Hernández, 2017: 40). Como la OOO, Hernández busca traducir el misterio (la intimidad inalcanzable) de la realidad, la cual solo lo toca en cuanto a su aspecto caótico. El lenguaje y sus mecanismos sintácticos no “ofrecen”, diría Ortega y Gasset, cierto orden de realidad, sino que lo aluden tangencialmente. Como afirma el fundador de la OOO:

El destino del lenguaje, como de toda percepción y de toda relación, es el de traducir para siempre lo oscuro e interior en algo tangible y exterior, una tarea en la que siempre se queda corto, tomando en cuenta la profundidad infinita de las cosas (Harman, 2015: 111).

10 En *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), Hernández ofrece un ejemplo notable del encanto harmaniano con la historia de las Longevas, personajes que admiraba pero que producían un sonido extraño que llamaba demasiado la atención: “Aunque el chistido fuera lo que más sobresalía, no quiere decir que debiera comentarse más que lo otro [su nobleza de sentimientos]. Y sin contar que al nombrarlas así, se hacía una síntesis falsa de ellas; esa síntesis no incluía lo demás, sino que lo escondía un poco; y cuando uno pensaba en ellas, lo primero que aparecía en la memoria era el chistido y eso tenía un exceso de comentario” (Hernández, 2017: 147). Nótese cómo este ruido, este accidente superficial, detona la insistencia en la interioridad de las Longevas.

EL ENCANTO DE LA HISTORIA DE UN CIGARRILLO

Es preciso descartar divergencias entre la estructura de racionalidad felisbertiana y el proyecto filosófico de Harman. A fin de cuentas, los objetos de uno y otro son diferentes. Los de Hernández son elementos pequeños, por lo general desapercibidos, pero bien concretos; mientras que el objeto harmaniano alcanza dimensiones abstractas: un ejército, una nación, una nube de humo. El filósofo llega a bautizar como objeto a la relación entre un árbol y alguien contemplándolo, “pues se trata de una realidad unificada que no se agota en ninguna conexión exterior a ella misma” (Harman, 2015: 226). Tanto el uruguayo como el estadounidense comparten el respeto o consideración por los objetos, una mirada ‘infantil’ que pareciera retornar a la inocencia originaria de los presocráticos. El autor de *El caballo perdido* respiró los tiempos en que vivieron los antecesores teóricos de Harman. Hernández no fue un gran lector, pero se sabe que leyó a uno de los precursores de la OOO, el filósofo inglés Alfred North Whitehead. En concreto, estudió *Modes of Thought* (1938), traducido en la edición de Losada, y subrayó todo lo referente al lenguaje, como el capítulo I “El impulso creador” (Ulla, 2019). En el estilo difícil, arduo y gris de Whitehead se desarrolla la idea de una discordancia fundamental entre pensamiento y lenguaje, una filosofía procesual que, como en el caso de Bergson, considera la realidad en los términos dinámicos del devenir, no en los estáticos del ser. Tampoco hay pruebas de que Felisberto Hernández haya leído a Ortega y Gasset, pero el ensayo mencionado del pensador español comulga con sus ideas y con las de Harman.

Para mostrar las coincidencias entre el uruguayo y la OOO, analizamos en detalle el pequeño relato “Historia de un cigarrillo”, incluido en el *Libro sin tapas*. El cuento comienza con la mención de los derechos totales sobre un objeto, un cigarrillo roto, que será el centro de atención

obsesiva de un fumador, y que tiene, como menciona el título, una *historia*, palabra que refiere la acepción de narración, y que al mismo tiempo juega con una suerte de discurso historiográfico acerca de algo tan mínimo como un cigarrillo. La cuestión se plantea rápidamente: el marco de la trama gira en torno a la relación de los objetos, no tanto desde el punto de vista humano sino desde el de las cosas:

Hacía mucho rato que pensaba en el espíritu en sí mismo; en el espíritu del hombre en relación a los demás hombres; en el espíritu del hombre en relación a las cosas, y no sabía si pensaría en el espíritu de las cosas en relación a los hombres (69).¹¹

El relato plantea que pueda existir una especie de volición de algo tan inerte como un cigarrillo. El escritor se acerca así a dos de los pilares del edificio teórico de Harman: primero, el sujeto humano no tiene centralidad alguna; es uno más entre otros objetos. Segundo, y consecuencia del primero, el filósofo afirma de manera insólita que la relación sujeto-objeto es, también, una más entre tantas correspondencias objeto-objeto: los objetos establecen relaciones entre sí.

Recordaba que primero había amenazado sacar a uno pero apenas tocándolo con el dedo. Después fui a sacar otro y no saqué ese precisamente, saqué un tercero. Yo estaba distraído en el momento de sacarlos y no me había dado cuenta de mi imprecisión. Pero después pensaba que mientras yo estaba distraído, *ellos podían haberme dominado un poquito, que de acuerdo con su poquita materia, tuvieran correlativamente un pequeño espíritu*. Y ese espíritu de reserva, podía alcanzarles para escapar unos, y que yo tomara otros (69) [El subrayado es mío].

Con la mención de “un pequeño espíritu”, Hernández se adelanta un siglo a lo que Harman definirá como el en-sí de las cosas, ese aspecto interno, íntimo, del objeto, que choca con sus manifestaciones sensuales. El ejemplo clásico del estadounidense es el martillo roto de Heidegger (escrito en tiempos de *Los libros sin tapas*). Con su avería, la herramienta manifiesta dos cosas: primero, sale a la superficie, casi con urgencia, hasta dónde llega a nuestra conciencia en tanto cosa; en segundo lugar, emerge su ser martillo en sí mismo, diferente de ese cuya rotura lo distorsiona y aleja en *absoluto* de quienes lo usamos (humanos). Lo mismo ocurre, podría afirmar Harman, entre el martillo y la hierba donde circunstancialmente reposa: esta última no toca jamás el en-sí de la herramienta, solo recibe la distorsión que corresponde, en este caso, al peso del martillo. Este tampoco roza la intimidad de la hierba, solo uno de sus perfiles sensuales: lo numeroso de sus hojas, por ejemplo.

En otro fragmento del relato aparecen dos puntos importantes en la historia: el cigarrillo roto y un amigo con el cual conversa el protagonista. El primero funciona como un elemento diferenciante del resto de cigarrillos, a su vez conjunto indiferenciado de tabaco. El fumador lo palpa con los dedos y lo relega, tomando otro. Incluso hace la prueba de ofrecerlo a su compañero, representante de la normalidad, del orden donde el cigarrillo carece de ‘espíritu’ y no puede establecer relación con humano alguno para dominarlo. El resultado es que el amigo no elige el cigarrillo roto. El narrador concluye: pese al colega y su normalidad, hay un vínculo bajo el cual cae sin saberlo, es *dominado un poquito*: “Vi que a pesar de que ese fuera el más fácil de sacar, él tuvo el mismo sentimiento de unidad normal y prefirió sacar otro. Eso me preocupó, pero como seguimos conversando me olvidé” (69). El narrador continúa con su experimento:

Salí al patio, saqué todos los que quedaban en la cajilla sin ser el roto; entré a la pieza y se lo

11 Todas las citas pertenecientes a “Historia de un cigarrillo” corresponden a *Los libros sin tapas* (2010), por lo cual solo se anota el número de página.

ofrecí a mi compañero, era el único y tendría que fumar «ese». Él hizo mención de tomarlo y no lo tomó. Me miró con una sonrisa. Yo le pregunté. «¿Usted se dio cuenta?». Él me respondió: «pero cómo no me voy a dar cuenta». Yo me quedé frío, pero él enseguida agregó: «le quedaba uno solo y me lo iba a fumar yo». Entonces sacó de los de él y fumamos los dos del mismo paquete (70).

El narrador se queda pasmado: su amigo, representante de la normalidad, de la cotidianidad social, participa de esa misma relación con el cigarro. Sin embargo, rápidamente se disipa lo que podría llamarse orden compartido: su compañero le ofrece una opción que lo coloca de nuevo en su lugar, el de la cortesía, el ademán más regulado y ritualizado posible. Hay una segunda respuesta, más contundente. El amigo saca sus propios cigarrillos, con lo que demuestra que él domina la relación con estos objetos y los sume en la serialidad indiferente.

El último fragmento del cuento concentra el problema entre el fumador y el cigarrillo roto:

Al día siguiente de mañana recordé que la noche anterior había puesto el cigarrillo roto en la mesa de luz. La mesa de luz me pareció distinta: tenía una alianza y una asociación extraña con el cigarrillo. Pero yo quise reaccionar contra mí. Me decidí a abrir el cajón de la mesa de luz y fumarlo como uno de tantos. Lo abrí. Quise sacar el cigarrillo con tanta naturalidad que se me cayó de las manos. Me volvió la obsesión. Volví a reaccionar. Pero al ir a tomarlo de nuevo me encontré con que había caído en una parte mojada del piso. Esta vez no pude detener mi obsesión; cada vez se hacía más intensa al observar una cosa activa que ahora ocurría en el piso: el cigarrillo se iba ensombreciendo a medida que el tabaco absorbía el agua (71).

Los objetos establecen relaciones entre sí: la mesa de luz y el cigarrillo se conocen, se relacionan

dentro de un tercer objeto que, para Harman, en el campo del arte y la literatura, produce el encanto, la simulación estética de que es posible el encuentro entre la intimidad de un objeto y la superficie sensual de otro. En este caso, vemos una “alianza” y la “asociación extraña” entre cigarrillo y mesa de luz. Fuera del arte, las cosas nunca se tocan realmente en su ser profundo, solo se afectan en sus perfiles sensuales. Esto es válido para un objeto frente a un sujeto y para un objeto en relación con otro objeto, incluso si no hay sujeto presente: únicamente existe la consecuente distorsión de una cosa por otra, ya que no hay contacto real entre ellas ni acceso posible a su ser en-sí. Harman afirma: “los objetos inanimados son tal vez más cruentos, incluso, a la hora de reducir la riqueza de las cosas a un pequeño conjunto de rasgos” (2015: 222), y ofrece como ejemplo el contacto del fuego con el algodón. En el relato de Hernández ocurre lo mismo con el agua, que reduce los rasgos del cigarrillo de forma cruenta.

“Historia de un cigarrillo” no tiene como núcleo central la metáfora de Ortega y Gasset, pero opera de forma similar, ocultando uno de sus términos. El diminuto objeto, el cigarrillo con la punta rota, se nos presenta como si una de sus cualidades estuviera vinculada a su intimidad, una posibilidad que es específica del arte según la OOO: este pequeño ser escurridizo se escapa todo el tiempo, incluso podría decirse que rechaza al fumador, de quien huye incluso hasta pagar el precio de su destrucción total. Si Harman está en lo cierto y, como afirma Ortega y Gasset, la vida misma de las cosas tiene una estructura estética, el final del relato nos muestra al fumador vacilando ante esta constatación. Primero ve una ‘alianza’ entre el cigarro y la mesa de luz. “Pero yo quise reaccionar contra mí”, declara. Quiere volver al mundo donde las cosas son cosas y se funden (o se *sepultan*) en un fondo indiferenciado: esto puede verse cuando narra que quiere fumar el cigarro “como uno de tantos” —“Quiere sacar el cigarrillo con *tanta naturalidad*” [El

subrayado es mío]—. “Me volvió la obsesión”, asevera: el cigarro huye, como si su fuga estuviera determinada por su intimidad, esto es, como si tuviera una *intencionalidad*. Cae al piso mojado y la obsesión del protagonista vence: dice que no puede detenerla al ver “una cosa activa que ahora ocurría en el piso”. Así, describe con precisión la conversión del tabaco en una masa húmeda amarronada: un proceso cuyo *encanto* reside en esa nueva y misteriosa intimidad que, sin mostrarse, se revela con mayor fuerza en la insistencia literaria de sus periplos sensuales.

CONCLUSIONES

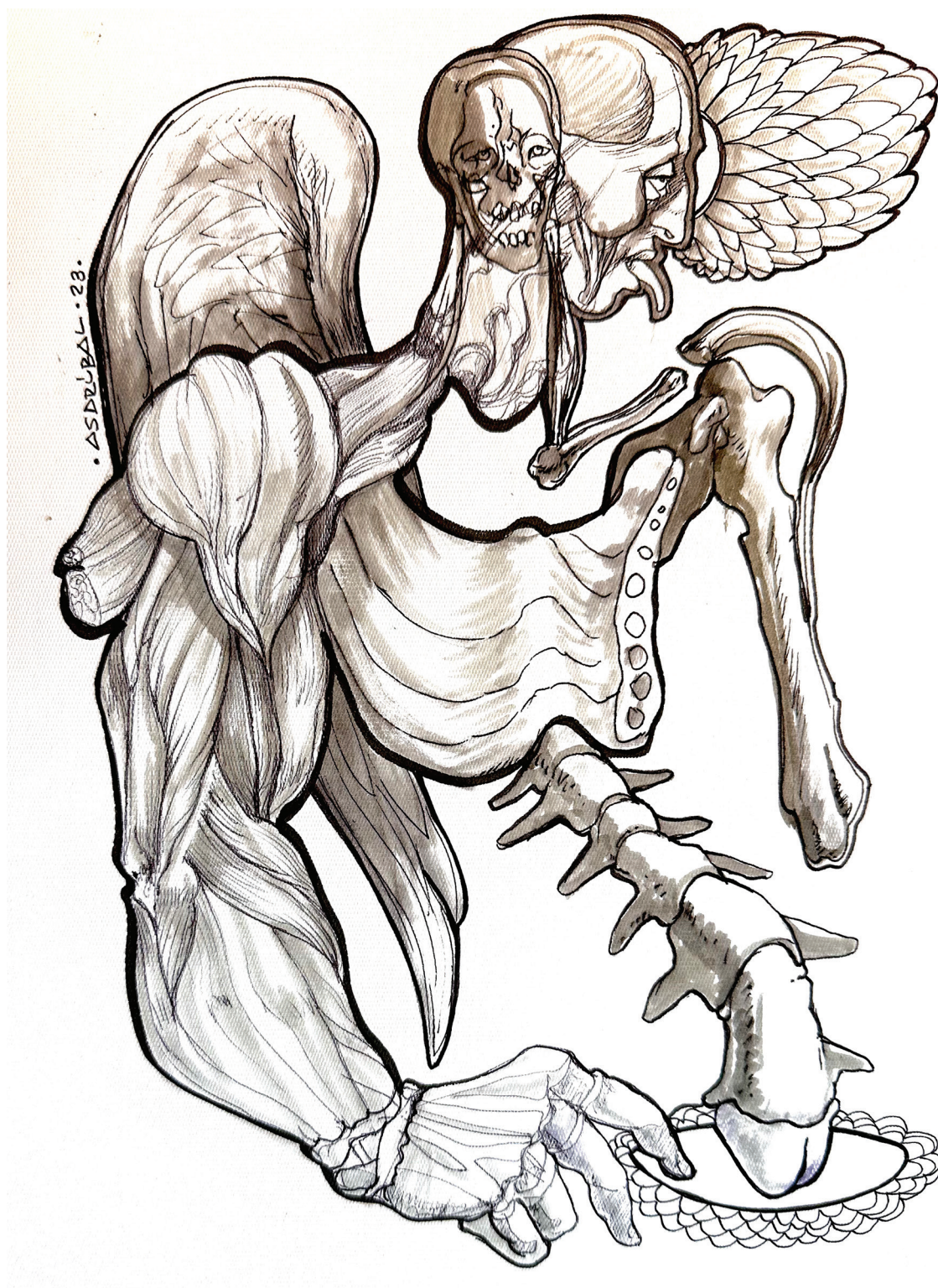
Los libros sin tapas, de Felisberto Hernández, concentran una serie de rasgos, intereses y obsesiones que se desplegarán y explotarán en las obras más extensas de su autor. Resulta importante el gesto de crear un objeto, un libro minúsculo o sin tapas, que lo introduce sin sobresaltos, de modo furtivo, en la literatura. Vehiculiza, además, el interés por un lenguaje o composición literaria que no parezca la fluidez del pensamiento, con unas tapas que no jalonen lo real. El devenir escritor de Hernández se cruza con el pensamiento de Vaz Ferreira y otros filósofos vitalistas, especialmente con la concepción bergsoniana de la realidad, que sale en *fuga* ante las categorías del pensamiento o del lenguaje. Esto no resulta incomprensible para alguien como el uruguayo, cuyo elemento es la fluidez de la música que no puede capturar palabra alguna. La propuesta de Harman vendrá un siglo más tarde como un aporte a la comprensión de la singularidad felisbertiana, sin reducirla con formulaciones categoriales y filosóficas. Es cierto que he simplificado el objeto harmaniano y solo he tomado algunos aspectos de una estructura cuaternaria mucho más compleja (Ralón, 2016). No obstante, la propia teoría filosófica me justifica, porque me permite concluir que la teoría de Harman y

la literatura de Hernández son *dos objetos* cuyas cualidades entran en relación, aunque sus profundidades no se toquen jamás. Las aportaciones del filósofo estadounidense permite abordar la difícil relación del uruguayo con el lenguaje de modo indirecto a partir de la indagación de las cosas y su misterio, núcleo inalcanzable por cualquier dispositivo lingüístico. El breve repaso por el género fantástico no tuvo como objetivo discutir la pertenencia de la obra de Hernández a dicha tipología. Antes bien, la exposición nos permitió mostrar los límites de cualquier perspectiva que reduzca la poética narrativa del autor de *Fulano de tal* a los estrechos contornos de los mecanismos retóricos del lenguaje. La OOO de Harman, en cambio, habilita un sondeo sobre los objetos que fascinaban al escritor uruguayo, visión que aúna mundo material y estética y que, si bien es diferente, coincide con el ímpetu inicial de las primeras producciones e inquietudes filosóficas de Hernández.

REFERENCIAS

- Antelo, Raúl (2021), “El archivo aturdicto”, en Graciela Goldchuk Juan Ennis (coords.), *Las lenguas del archivo. Filologías para el siglo XXI*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, pp. 39-72, disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4632/pm.4632.pdf>
- Bajter, Ignacio (2016), “Lectores de un estudiante de gramática. Felisberto Hernández: breve historial de corrección (1943-1946)”, *Lo que los Archivos Cuentan*, núm. 4, pp. 171-200.
- Barrenechea, Ana María (1972), “Ensayo de una tipología de literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”, *Revista Iberoamericana*, vol. 30, núm. 80, pp. 391-403.
- Barrenechea, Ana María (1981), “Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández”, en A. Barrenechea, N. Jitrik, J. Rest et al., *La crítica literaria contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Blixen, Carina (2011), “Viaje y escritura en *Tierras de la memoria* de Felisberto Hernández”, *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, núm. 5, disponible en: <https://journals.openedition.org/amerika/2701>
- Blixen, Carina (2015), “El hilo perdido de Felisberto”, *Revista de la Biblioteca Nacional*, núm. 10, pp. 293-309, disponible en: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/42948?mode=full>

- Brando, Oscar (2017), "Felisberto Hernández o almacén de ideas o el vagón desenganchado de la vida", en *Felisberto Hernández. Obra incompleta*, Montevideo, Cruz del Sur/Ediciones del Caballo Perdido.
- Campra, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Madrid, Editorial Renacimiento.
- D'Argenio, Maria Chiara (2006), "El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández", *Revista Iberoamericana*, vol. 72, núm. 215-216, pp. 395-414.
- Deligiannakis, Panagiotis (2020), *Felisberto Hernández. El diálogo con las vanguardias y las constantes de su ficción*, México, Universidad Iberoamericana.
- Díaz, José Pedro (2004), "La formación de Felisberto Hernández en la década del veinte", en Carlos García y Dieter Reichardt, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 461-480.
- Díaz, José Pedro (2015), *Felisberto Hernández. Vida y obra*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Eraso, Mario (2008), "La Redención de los Objetos en Felisberto Hernández", *Estudios Latinoamericanos*, núm. 22-23, pp. 105-116, disponible en: <https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rceilat/article/view/1351>
- Foucault, Michel (1996), *El orden del discurso*, Madrid, Las Ediciones de la Piqueta.
- Harman, Graham (2005), *Guerrilla metaphysics: Phenomenology and the carpentry of things*, Chicago and La Salle, Illinois, Open Court.
- Harman, Graham (2015), "Estética como cosmología", en *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, pp. 105-124.
- Hernández, Felisberto (2010), *Los libros sin tapas*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Hernández, Felisberto (2017), *Obras incompletas*, Montevideo, Ediciones Cruz del Sur/Ediciones del Caballo Perdido.
- Larre Borges, Ana Inés (1983), "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", *Revista Biblioteca Nacional*, núm. 22, pp. 5-31.
- Lespada, Gustavo (2010), *Escritura de la carencia: el procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Corregidor.
- Martínez Martínez, Alicia (2007), "La singular vanguardia de Felisberto Hernández", *Arrabal*, núm. 5/6, pp. 131-137.
- Monteleone, Jorge (2010), "Felisberto Hernández: la dilación de un comienzo", en Felisberto Hernández, *Los libros sin tapas*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- Osorno Maldonado, Víctor Manuel (2011), "Felisberto Hernández: escritor que filosofa, filósofo que escribe. Ecos entre la poética hermandiana y el pensamiento de Carlos Vaz Ferreira", *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, núm. 8, pp. 19-34.
- Panesi, Jorge (1993), *Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Ralón, Laureano (2016), "Hacia una nueva cuaternidad: Graham Harman y la ontología orientada a objetos", en Mario Teodoro Ramírez Cobián (coord.), *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*, México, Siglo XXI, pp. 211-236.
- Rama, Ángel (2004), "Felisberto Hernández. Su manera original de enfrentar al mundo", en Carlos García y Dieter Reichardt, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 449-459.
- Ramírez, Mario Teodoro (2016), *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*, México, Siglo XXI/Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo.
- Rancière, Jacques (2014), *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, Buenos Aires, Manantial.
- Ruiz Delgado, Andrés Branco (2021), "Vanguardia y perspectiva post-humanista en la narrativa de Felisberto Hernández (1940-1950)", *Revista de Lengua y Literatura*, núm. 39, pp. 96-108, disponible en: <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/letras/article/view/3462>
- Ulla, Noemí (2019), "La invención de otra realidad. A cincuenta años del fallecimiento de Felisberto Hernández", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, vol. LXXX, núm. 333/334, pp. 91-100.
- JUAN PABLO CUARTAS. Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. Adscrito a la UNLP. Se especializa en archivos personales de escritores de América Latina. Ayudante en el Diplomado de la cátedra de Filología Hispánica de la UNLP. Desde una perspectiva filológica que va de la crítica textual a la genética se interesa en los diferentes materiales y soportes en que se vehiculizan las operaciones simbólicas e intelectuales inherentes a la creación literaria. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: "Los manuscritos de Mario Bellatin, entre ARCAS y la variación textual" ((an)ecdótica, vol. VIII, núm. 2); "La comedia de la predicación verbal. Otra aproximación a la lengua de Zama de Antonio Di Benedetto" (*Luthor*, núm. 59); y "El libro imposible de Mario Bellatin: un vacío poblado de nada" (*Caracol*, núm. 25).



Sin título (2023). Tinta sobre papel: Asdrúbal Max.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.