



**UAEM**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DEL ESTADO DE MÉXICO



**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

**TESIS**

**Mirada crítica en *Primeras invenciones* de Felisberto Hernández: la  
disolución grotesca**

Que para obtener el título de:  
**Licenciada en Letras Latinoamericanas**

Presenta:  
**Denise Elizabeth Ocaranza Ordóñez**

Asesor de Tesis:  
**Dra. María del Carmen Álvarez Lobato**

**Toluca, Estado México, junio 2019.**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>CAPÍTULO 1. FELISBERTO HERNÁNDEZ Y LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS</b>	10
1.1. El autor de <i>Primeras invenciones</i> y la crítica	10
1.2. Felisberto Hernández, vanguardista latinoamericano	24
<b>CAPÍTULO 2. LA MIRADA CRÍTICA EN LOS CUENTOS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ</b>	36
2.1. Análisis narratológico: narradores y personajes	37
a. Cuentos con narrador homodiegético, en su forma autodiegética	38
b. Cuentos con narrador homodiegético, en su forma testimonial	40
c. Cuentos con narrador omnisciente	40
d. Identificación de los personajes	42
2.2. La mirada creadora de los narradores: la transformación del mundo	48
<b>CAPÍTULO 3. MANIFESTACIÓN DEL GROTESCO MODERNO: PROCESOS DE DISOLUCIÓN</b>	97
3.1. El mundo enajenado de Felisberto Hernández	98
3.2. Mezcla de ámbitos y reinos en <i>Primeras invenciones</i>	105
3.3. Pérdida de la identidad: el artista, correlación afectiva con los objetos y uso de la máscara	110
3.4. Anulación de la categoría cosa	120
<b>CONCLUSIONES</b>	124
<b>BIBLIOGRAFÍA CITADA</b>	128

## INTRODUCCIÓN

Con el paso de los años, la obra literaria de Felisberto Hernández (1902-1964) ha alcanzado gran trascendencia y difusión internacional. Desde que la editorial Arca publicó sus *Obras completas* (1964), se han editado varias compilaciones de sus cuentos y *nouvelles*;<sup>1</sup> la última fue *Relatos para piano*, publicada en 2018 por la editorial JUS. Además, a partir de 2015 las obras del autor se encuentran en calidad de dominio público, por lo que se pueden consultar en <https://autores.uy> de forma gratuita. Es notable que, a diferencia de la poca atención que recibió su obra en vida, hoy sea un autor reconocido y difundido, en contraposición de lo que ocurría con la crítica de su época, que lo consideraba un mal escritor, o incluso que no lo era.

Jules Supervielle, Roger Caillois, Carlos Vaz Ferreira y Ángel Rama fueron importantes figuras que apoyaron a Felisberto Hernández porque confiaban en su literatura. A pesar de las críticas negativas de Emir Rodríguez Monegal, luego de la muerte de Felisberto Hernández, ocurrida en 1964, este autor uruguayo ganó admiradores de la talla de Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Italo Calvino e Ida Vitale. Las voces de estos

---

<sup>1</sup> En palabras de Mario Benedetti, la diferencia entre *nouvelle* y cuento es que la primera está “rodeada convenientemente de pormenores, de antecedentes, de consecuencias. Así como la palabra que define el cuento es la ‘pericia’, la que parecería definir la *nouvelle* es el ‘proceso’. Al hecho, al estado de ánimo, al simple retrato, que en el cuento aparecen a modo de instantánea, se les agrega aquí su evolución (parcial, naturalmente, ya que la evolución total sólo cabe en una estructura de novela). Es decir, que cuando la ficción corta efectivamente la realidad, ya estamos enterados (o nos vamos a enterar a renglón seguido) del ambiente, del carácter, de las condiciones especiales en que ese corte se produce. El cuento actúa sobre el lector en función de la sorpresa; la *nouvelle* recurre a la explicación [...] es el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial) [...] el cuento y la *nouvelle* tienen en común su empleo del efecto. La novela también usa y abusa de los efectos, pero tanto la *nouvelle* como el cuento son efectos en sí mismos” (Benedetti, 1968: 23).

destacados autores contribuyeron a afianzar su pertenencia a la literatura latinoamericana moderna, reconociéndole un discurso reflexivo y conciencia crítica de su contexto. Me refiero a modernidad desde la concepción de Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, esa que nace al final del siglo XVIII como pasión crítica. “Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora” (Paz, 1990: 20). La modernidad, entonces, es una ruptura en la que hay crítica del pasado inmediato e interrupción de la continuidad. Los autores modernos buscan el asombro; son, ante todo, críticos de sí mismos; negación del pasado y afirmación de algo distinto en un tiempo que “todavía no es y que siempre está a punto de ser”: el futuro (Paz, 1990: 37).

Para el uruguayo Ángel Rama, Felisberto Hernández “creó un arte propio, original y fuerte. Un arte sin grandes palabras, sin heroísmos, sin ideales, que le asegura un lugar destacado en nuestra historia literaria” (Rama, 1964: 31).

Carlos Fuentes consideró que Felisberto Hernández, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández y Roberto Arlt fueron los fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana, mientras que Julio Cortázar enfatizó el carácter excepcional de sus relatos: “donde está esperando la otredad vertiginosa” (Cortázar, 1975: 7) e Italo Calvino expresó que el autor no se parecía a ningún otro escritor latinoamericano ni europeo, que era un “irregular” imposible de clasificar, pero inconfundible. A esta opinión se sumó Juan Carlos Onetti, quien aseguró que Hernández no se parecía a nadie que él conociera.

Luego de advertir que la crítica especializada se enfocó en estudiar su producción literaria —principalmente sus *nouvelles*— desde la literatura fantástica y vanguardista, me pareció fundamental analizarla desde la estética del grotesco

moderno; primero, porque no existen estudios profundos al respecto, mucho menos en sus primeros cuentos, y segundo porque se pueden identificar al menos tres mecanismos de distorsión del mundo: la mezcla de ámbitos y reinos, la pérdida de la identidad y la anulación de la categoría cosa. El objetivo de esta investigación es demostrar que dichos mecanismos efectivamente se encuentran en sus relatos y que se manifiestan a través de una mirada crítica y creadora.

Me concentro en estudiar doce cuentos de *Primeras invenciones* —“Cosas para leer en el tranvía”, “Prólogo”, “Acunamiento”, “La piedra filosofal”, “El vestido blanco”, “Historia de un cigarrillo”, “La barba metafísica”, “La suma”, “El vapor”, “La pelota”, “Mi cuarto de hotel” y “La plaza”—, los cuales se encuentran en el volumen 1 de las *Obras completas* (1983) editado por Siglo XXI. La investigación se divide en tres capítulos: en el primero, presento el contexto extraliterario del objeto de estudio y sitúo la obra del autor dentro de las vanguardias latinoamericanas. En el segundo, realizo un análisis narratológico apegado a los postulados de Gérard Genette; el resultado es el reconocimiento de dos tipos de narradores: homodiegético (en sus formas autodiegética y testimonial) y omnisciente. Además, muestro la fuerza creadora de la mirada en las relaciones de los hombres entre sí, con los objetos y con su entorno. Por último, en el capítulo tercero expongo a detalle los tres mecanismos de distorsión mencionados con anterioridad.

La lectura minuciosa de sus primeros relatos me condujo a considerar que el autor había definido voluntariamente ese estilo que sus contemporáneos criticaban y que, además, existía en sus cuentos un motivo constante: la mirada como elemento creador y transformador. La escritora uruguaya Ida Vitale señaló que la escritura de Hernández “tenía las virtudes del rigor y de la búsqueda orientada”

(Vitale, 1974: 6); yo analizo cada cuento considerándolo coherente, terminado y complejo, siguiendo el hilo conductor de la mirada del narrador y de algunos personajes para descubrir ya sea una crítica o una manera de transformar y de crear. Para ello, realizo un análisis enfocado en describir cómo miran los narradores o personajes —en su caso—, y qué miran, desde qué perspectiva, para mostrar si su mirada crea, transforma o crítica al mundo. A este mundo que es creado y habitado por ellos, lo planteo como *enajenado*: “aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante” (Kayser, 2004: 310).

En cuanto a la delimitación teórica, consideré fundamental a Wolfgang Kayser y su obra *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, para comprender la presencia de este fenómeno en el arte moderno y cómo podría explicar algunos aspectos de las *Primeras invenciones*. Considero que Felisberto Hernández creó mundos posibles un poco distanciados de las fórmulas narrativas tradicionales, mundos deformados y fragmentados que coinciden con lo que Kayser presenta como disolución moderna y que Hernández manifiesta por medio de una mirada transformadora.

En todos los cuentos analizados se pueden encontrar largas reflexiones sobre la vida de los hombres en la Tierra; reflexiones que casi siempre son expuestas por algún narrador escritor, pianista, filósofo o loco. Al artista y al loco los considero sumamente sensibles a lo que sucede a su alrededor, pero, sobre todo, como seres que se sienten seguros sobre su capacidad de revelar los grandes temores del hombre moderno, son exponentes de la conciencia crítica

latinoamericana que busca respuestas a preguntas existenciales surgidas de la experiencia cotidiana.

Hal Foster es uno de los críticos que retomo para defender la verdad del narrador loco, pues afirma que los enfermos mentales buscan nuevas leyes artísticas con la intención de fundar un inestable orden simbólico que representa la realidad en crisis. Por su parte, Kayser afirma que entre los locos la razón reina más y mejor. Al igual que el loco, el artista también tiene un papel trascendente en el grotesco —siguiendo nuevamente a Kayser—, ya que cuenta con una conciencia fecunda y amplia que obliga al hombre a mantener una relación enajenada con el mundo; es decir, como es capaz de ir más allá de una realidad superficial, puede dar cuenta de observaciones peculiares en las que destacan mecanismos grotescos, como los juegos de inversión, la fragmentación y la convivencia del mundo humano con el de la cosa en un mismo nivel y en un mismo mundo resquebrajado.

En los cuentos de Felisberto Hernández el hombre aparece distorsionado, con obsesiones, sin sentido de pertenencia ni identidad; rodeado de diferentes elementos grotescos, como la oscuridad, las imágenes en movimiento, el desdoblamiento, la ausencia de afectos y el uso de la máscara. Octavio Paz menciona que los autores modernos tienen el “gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural” (Paz, 1990: 67). Felisberto Hernández presenta una debilidad por estos temas, por ello se permite narrar desde escenarios donde todo es posible, donde puede crear nuevas religiones, construir otros planetas, dotar a los objetos de autonomía y

donde el cuerpo puede salirse por los ojos. Todo ello para desplegar su razón crítica, interrogándose, estudiándose y destruyéndose para renacer.

Por medio de la literatura, el uruguayo descubre la razón en el sinsentido, o quizá el sinsentido en la razón, u otra forma posible de racionalidad y la pone a disposición del lector. Muestra su imagen del mundo, un mundo que parece familiar, pero que no lo es del todo. Denuncia, en cambio, que no hay certeza, que no hay una sola realidad a la que podamos afianzarnos.

# CAPÍTULO 1. FELISBERTO HERNÁNDEZ Y LAS VANGUARDIAS LATINOAMERICANAS

## 1.1. El autor de *Primeras invenciones* y la crítica

El primogénito de Prudencio Hernández y Juana Hortensia Silva nació en Montevideo en 1902. Por error, lo dieron de alta en el Registro Civil como Feliciano Félix Verti. Su padre le había dictado al funcionario “Feliciano Felisberto”, pero, al parecer, desde sus primeros encuentros con el mundo, hasta su nombre era incomprensible. ¿Qué no se ha dicho ya sobre la vida y obra de quien ahora conocemos como Felisberto Hernández? Su biografía abarca desde aquella errata en su nombre, aludiendo a la sobreprotección de su madre, el maltrato de su tía abuela, su predilección por las mujeres, sus cuatro matrimonios, uno de éstos con una espía soviética, hasta su talento para tocar el piano y su ingenio para escribir.

Con respecto a sus dotes artísticas, durante la infancia, Felisberto Hernández descubrió su primera pasión: la música. Desde niño aprendió a tocar el piano y al convertirse en adulto trabajó como pianista de cine mudo, actividad que no le aportaba mucho a su economía, pero sí lo suficiente para vivir. A partir de 1940 se dedicó por completo a su segunda pasión: la escritura; sin embargo, no se formó propiamente como escritor o literato, al menos no en la primera época de su obra creativa, pues durante la segunda mitad de la década de los cuarenta vivió tres años en París con una beca gestionada por Jules Supervielle.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Además de Jules Supervielle, Roger Caillois también apoyó la literatura de Felisberto Hernández. Gracias a estos dos escritores franceses, entonces exiliados, Felisberto tuvo la oportunidad de continuar escribiendo, ganándose la “admiración de autores como Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez e Italo Calvino” (De la Colina, 2010). Habría que decir también que en su escritura

Sobre la falta de formación literaria en la academia, Ángel Rama señaló que Felisberto “no inventó su literatura en un salón de la Biblioteca Nacional, ni en el café Sorocabana” y enfatizó que “él, quizás más que los demás escritores, recorrió este país [Uruguay] de punta a punta” (Rama, 1964: 30). Esta característica de viajero, no por gusto, sino por necesidad,<sup>3</sup> se manifiesta en su obra.

Julio Cortázar se sintió atraído por la manera en que el uruguayo creaba mientras realizaba sus giras. En “Carta en mano propia” le escribe a un Felisberto que ya ha fallecido:

me pregunto si muchos de los que en aquel entonces (y en éste, todavía) te ignoraron o te perdonaron la vida, no eran gentes incapaces de comprender por qué escribías lo que escribías y sobre todo por qué lo escribías así, con el sordo y persistente pedal de la primera persona, de la rememoración obstinada de tantas lúgubres andanzas por pueblos y caminos, de tantos hoteles fríos y descascarados, de salas con públicos ausentes, de billares y clubes sociales y deudas permanentes. Ya sé que para admirarte basta leer tus textos, pero si además se los ha vivido paralelamente, si además se ha conocido la vida de provincia, la miseria del fin de mes, el olor de las pensiones, el nivel de los diálogos, la tristeza de las vueltas a la plaza al atardecer, entonces se te conoce y se te admira de otra manera, se te vive y convive (Cortázar, 1985: 12).

Felisberto Hernández, “burlón poeta de la materia”, como lo bautizó Ángel Rama, murió de leucemia el 13 de enero de 1964. En ese mismo año, y precisamente con motivo de su fallecimiento, Rama consideró al escritor uruguayo como “un hombre indudablemente original, de esos con molde único que el creador rompe después de utilizarlo”, además subrayó que “fue un escritor de élites”, pues sus amigos eran quienes lo ayudaban a editar sus libros, aun contra la indiferencia general (Rama, 1964: 30). También destacó que Hernández:

---

existe un antes y un después de haber obtenido la beca en París, ya que gracias a Supervielle y a Caillois, la Editorial Sudamericana publicó *Nadie encendía las lámparas*. Como dato curioso, en ese viaje se casó con María Luisa de las Heras (espía de la KGB), con quien regresó a Uruguay.

<sup>3</sup> No sólo antes de su primera etapa de escritor, sino también durante, Felisberto Hernández se ganaba la vida ofreciendo conciertos de piano en recintos de Uruguay y Argentina.

Creó un arte propio, original y fuerte. Un arte sin grandes palabras, sin heroísmos, sin ideales, que le asegura un lugar destacado en nuestra historia literaria. Toda una época está atrapada dentro de él, y quizá sea comprensible que el país [Uruguay] no quiera reconocer esa creación, porque la época y la sociedad que pinta han quedado definitivamente abolidas (Rama, 1964: 31).

Contrario a Emir Rodríguez Monegal, quien consideraba a Felisberto como un escritor inmaduro, inconsciente e inseguro,<sup>4</sup> Ángel Rama siempre emitió juicios favorables sobre su obra, incluso fue él quien dirigía en 1969 la editorial Arca, cuando ésta publicó sus *Obras completas* para darle más visibilidad ante la crítica. En la década de los ochenta, Arca reeditó estos textos en tres volúmenes y la obra de Felisberto Hernández comenzó a publicarse en otros países como Argentina, Cuba, España y Uruguay.

Destacan dos antologías editadas en Buenos Aires: *Cuentos reunidos* (editorial Eterna Cadencia) y *Cuentos selectos* (editorial Corregidor), ambas publicadas en 2009. Cuatro años después apareció *Las Hortensias. Cómic* (El cuenco de plata), texto de Felisberto Hernández y dibujos de Renzo Vayra. Con una propuesta similar, en 2013 surgió la compilación *Tres novelas longevas. Felisberto Hernández* (Criatura editora), con ilustraciones de Federico Murro.

Desde el 1 de enero de 2015, gracias a la firma de un convenio entre Creative Commons Uruguay y la Fundación Felisberto Hernández,<sup>5</sup> las obras del uruguayo se encuentran disponibles, y de forma gratuita, en tres repositorios: Wikisource, Internet Archive y *autores.uy*, además, se han editado las siguientes publicaciones:

---

<sup>4</sup> “[Felisberto] no puede organizar sus experiencias, ni la comunicación de las mismas; no puede regular la afluencia de la palabra. Toda su inmadurez, su absurda precocidad, se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos), por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, pleonasmos, incorrecciones” (Rodríguez, 1948: 52).

<sup>5</sup> La fundación es administrada por familiares de Felisberto Hernández y tiene como objetivo difundir su obra.

<i>Año de edición</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Editorial</i>	<i>Detalles</i>
2015	<i>Felisberto Hernández. Narraciones</i>	Fondo Editorial Casa de las Américas	Prólogo de Susana Haug. Selección de relatos publicados en vida y póstumos
	<i>Felisberto Hernández. Narrativa completa</i> <sup>6</sup>	El cuenco de plata	Estudio crítico de Jorge Monteleone
	<i>Narrativa reunida Felisberto Hernández</i>	Alfaguara	Prólogo de Hebert Benítez
	<i>Obra incompleta</i>	Ediciones del Caballo Perdido/Ediciones Cruz del Sur	Compilación y estudio preliminar de Oscar Brando
	<i>Cartas. Felisberto Hernández</i>	Paréntesis	Cartas y partituras musicales con introducción y notas de Daniel Morena
2016	<i>Felisberto Hernández ilustrado</i>	Milena Caserola/La libre	Textos editados e inéditos y 30 ilustraciones de Diego Bonilla
2018	<i>Relatos para piano</i>	JUS	Reúne “los relatos más representativos de la obra felisbertiana”, según la editorial, entre los que se encuentra <i>Las Hortensias</i> .

En virtud de lo anterior, se puede observar que la publicación de la obra de Felisberto se ha sostenido por décadas y se mantiene vigente; pero no siempre fue de esta manera. En vida, se esforzó por un gran reconocimiento que apenas

---

<sup>6</sup> *Narrativa completa* y *Cartas. Felisberto Hernández* contaron con la colaboración de la Fundación Felisberto Hernández.

consiguió en su segunda etapa literaria. Hasta después de su muerte, más críticos se acercaron a su literatura, tal como Ida Vitale señaló en su momento:

Hoy [1974] se ha ido ampliando el círculo mínimo que consideró flagrante su singularidad y supo que su estilo, para muchos pobre, incorrecto o distraído, tenía las virtudes del rigor y de la búsqueda orientada. Hay iniciados por todo el campo de la literatura latinoamericana: Cortázar lo exaltó entre sus cronopios favoritos. García Márquez y Cepeda Samudio dan testimonio de que *Nadie encendía las lámparas* sí las encendió en Colombia; Caillois lo subrayó para los franceses; siempre un poco distraídos fuera de sus fronteras culturales; Calvino lo revela hoy para los italianos. Su nombre integra esta categoría que cada época crea o renueva y a través de la cual nacen sectas de simpatizantes y se trazan líneas de entendimiento en el campo cultural (Vitale, 1974: 6).

A partir de la segunda mitad de los años sesenta, la crítica hacia la literatura felisbertiana comenzó a consolidarse. En 1969, Carlos Fuentes nombró a Felisberto Hernández, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández y Roberto Arlt, “fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana”, destacando que los primeros dos cuentistas uruguayos participaron “de manera más radical e imaginativa” en el proceso de la “nueva novela diversificada, crítica y ambigua” (Fuentes, 1969: 24).

Durante la década de los setenta, Julio Cortázar enfatizó el carácter excepcional de los relatos de Hernández: “donde está esperando la otredad vertiginosa” (Cortázar, 1975: 7) e Italo Calvino expresó: “Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a ninguno; a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos; es un ‘irregular’ que escapa a toda clasificación y encasillamiento, pero a cada página se nos presenta como inconfundible” (Calvino, 1974:12). A la opinión de Calvino —que por cierto ha sido muy aludida por la

crítica— se sumó Juan Carlos Onetti, quien aseguró: “[Felisberto] no se parecía a nadie que yo conociera” (Onetti, 1975: 258).

Desde hace varios años, los aportes académicos, críticos o recopiladores de su obra —de algunos textos más que de otros— dejó de ser tarea difícil, pues hoy, en su tierra, Felisberto Hernández es reconocido como un gran escritor y músico; sus textos originales se conservan en la Sección y Archivo de Documentación del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Uruguay); la Sala Zitarrosa, espacio cultural de Montevideo, cuenta con el Espacio Felisberto Hernández, donde se presentan ciclos de música en formato pequeño. En conmemoración del cincuenta aniversario de la muerte del autor, en 2014 se llevó a cabo una exposición en el Museo Nacional de Artes Visuales (Montevideo), y existen programas de radio locales, como *La máquina de pensar* y *En perspectiva*, en los que frecuentemente hablan de su vida y de su literatura.

No cabe duda que las voces de los escritores e intelectuales que se manifestaron en torno a su obra contribuyeron a afianzar la pertenencia de Felisberto Hernández al canon literario latinoamericano de la época, a este catálogo de autores y obras con discurso reflexivo, conciencia crítica y diferenciadora que compartían los problemas de América Latina y que funcionaban como estéticas de ruptura y de transposición cultural, a través de medios expresivos propios, características generales de la vanguardia; movimiento que abordaré de manera más amplia en líneas posteriores.

Tres autores se dieron a la tarea de clasificar cronológicamente la obra de Felisberto Hernández, lo cual representa un punto de partida para estudiarlo y me

permite una delimitación general de los textos que analizo en esta tesis. La primera está a cargo de Jean Liberto Andreu y fue realizada a finales de la década de los setenta; este autor señala que la obra de Felisberto es particularmente cíclica y que “los periodos de gran producción alternan con otros de menor producción”. Así, propone cinco etapas de publicación: de 1925 a 1932; de 1933 a 1942; de 1943 a 1955; de 1955 a 1964; y de 1965 a 1974 —cuando se editaron sus obras completas. A las obras comprendidas entre 1925 y 1931 —que corresponden a “ediciones artesanales”— Andreu las ubica en la “etapa confidencial”; mientras que a los relatos y folletos que se publicaron en periódicos y revistas, los clasificó en un periodo que va de 1932 a 1950 (Andreu, 1977: 407-408).

La segunda clasificación es la de Danubio Torres Fierro (2006), quien agrupa los primeros relatos de Felisberto dentro de una “etapa tanteadora”, y a los títulos como *El caballo perdido* (1943), *Nadie encendía las lámparas* (1947) y *Las Hortensias* (1949) los califica como obras maduras. Finalmente, la tercera categorización corresponde a la realizada por Roberto Echavarren, quien expone una “etapa memorialista” —en la que tienen cabida las *Primeras invenciones*— y una etapa “de madurez”, que incluye los relatos más conocidos del escritor, en donde “la economía narrativa es otra. Felisberto deja los recuerdos de juventud y pasa a inventar dispositivos de disfrute” (Echavarren, 2014: 10).

El presente estudio se enfoca en doce cuentos<sup>7</sup> pertenecientes al volumen 1 de las *Obras completas*, editado en 1983 por Siglo XXI. Este volumen se divide en

---

<sup>7</sup> “Cosas para leer en el tranvía”, “Prólogo”, “Acunamiento”, “La piedra filosofal”, “El vestido blanco”, “Historia de un cigarrillo”, “La barba metafísica”, “La suma”, “El vapor”, “La pelota”, “Mi cuarto de hotel” y “La plaza”.

dos grandes apartados: *Primeras invenciones* y *Por los tiempos de Clemente Colling*. Los doce cuentos se encuentran en el primer gran apartado y pueden ser clasificados dentro de las etapas “confidencial” y de “publicación en periódicos y revistas”, como la llama Andreu, en un periodo que comprende de 1925 a 1950.

Pero, ¿cómo fue que Felisberto Hernández comenzó a publicar? Para responder a esta pregunta citaré a Ida Vitale, quien imaginó a un escritor primerizo “en sus hambrientas giras de músico por los mañosos pueblos de interior [...] y, de paso, sobresaltando imprentas apaciblemente habituadas a las tarjetas de casamiento y a los votantes fúnebres, con la responsabilidad mayor de un libro” (Vitale, 1974: 4); así surgió, en 1925, *Fulano de tal*.<sup>8</sup> Durante este mismo periodo de conciertos por rincones de Uruguay, escribió los relatos que formaron parte de su siguiente publicación: *Libro sin tapas* (1929),<sup>9</sup> misma que imprimió en la ciudad de Rocha; los cuentos de *La cara de Ana* (1930),<sup>10</sup> que editó en Mercedes, y las cuatro ficciones de *La envenenada*, aparecidos en Florida entre 1930 y 1931 (Eloy, 2014: 142).

Todos los cuentos anteriormente mencionados fueron reunidos por primera vez, y de la manera en que se especifica en las notas al pie, por la editorial Arca en 1969, con el título *Primeras invenciones*. Sin embargo, éstos no son los únicos

---

<sup>8</sup> *Fulano de tal* está constituido por “Prólogo”, “Cosas para leer en el tranvía”, “Diario” y “Prólogo de un libro que nunca pude empezar”.

<sup>9</sup> *Libro sin tapas* incluye “Prólogo”, “Acunamiento”, “La piedra filosofal”, “El vestido blanco”, “Genealogía”, “Historia de un cigarrillo”, “La casa de Irene”, “La barba metafísica” y “Drama o comedia en un acto y varios cuadros”; algunos de ellos fueron publicados, años después, en periódicos y revistas como *El Plata* y *Contrapunto*.

<sup>10</sup> *La cara de Ana* reúne los relatos: “La cara de Ana”, “Amalia”, “La suma”, “El convento” y “El vapor”. *La envenenada* (1931) incluye “Ester”, “Hace dos días”, “Elsa”, “Danza española” y “Poema de un próximo libro”. La fuente bibliográfica que contiene todos estos cuentos y que utilizaré de ahora en adelante es (Hernández, 1983).

relatos que forman parte de ese volumen, también se incluyen “El fray”, “Filosofía de gángster”, “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”, “La pelota” y “Mi primera maestra”, los cuales fueron publicados en *La Actualidad*, *El País*, *El Plata*, *Revista Hiperión* y *Revista la Voz de Israel*, en un periodo que comprende de 1934 a 1950. “Mi cuarto en el hotel”, “La plaza”, “Primera casa” y “Tal vez un movimiento” son los últimos cuatro cuentos, calificados por la editorial como inéditos.<sup>11</sup>

Anteriormente, aludí a quienes estimaron a Felisberto Hernández como un escritor único,<sup>12</sup> cuya singularidad radicaba en su escritura imprecisa, dubitativa y desordenada, atribuyéndole con estas características una genialidad creadora involuntaria; no obstante, hay quienes consideran que el escritor uruguayo estaba explorando conscientemente su incursión en la literatura, a través de relatos memorialistas.

A mi parecer, sus primeras creaciones no son involuntarias, sino que están plenamente meditadas y representan a un hombre moderno —con esta afirmación no descarto que en las *nouvelles* de Felisberto sea imposible identificarlo— ya que incluso parece formar parte de toda su poética; sobre todo al considerar que, de acuerdo con Octavio Paz, la modernidad nació como una crítica de la eternidad cristiana, y el hombre moderno, al abrir las puertas del futuro, desplegó su razón

---

<sup>11</sup> Entre los cuentos pertenecientes a las *Primeras invenciones* se encuentra “La envenenada”, que ha recibido mayor atención por parte de la crítica, por ello no la incluyo en mi investigación y doy prioridad a doce relatos que no han recibido mayores atenciones académicas.

<sup>12</sup> Ángel Rama afirmó, en 1964, después de la muerte del escritor, que su literatura era “auténtica, profunda, sin plegarse a ninguna moda ni concederse a las facilidades que lo apartaran de su tesoro personal” (Rama, 1964: 30).

crítica para interrogarse, examinarse y destruirse para renacer de nuevo (Cfr. Paz, 1990: 50).

Los autores modernos tienen el “gusto por el sacrilegio y la blasfemia, el amor por lo extraño y lo grotesco, la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural” (Paz, 1990: 67); es por ello que Felisberto dotó a sus narradores y personajes de cualidades que les permiten narrar desde escenarios donde todo es posible —como que los objetos tengan autonomía, que el cuerpo se salga por los ojos, la creación de nuevas religiones y de hasta un nuevo planeta.

Un autor anónimo, que firmó una de las primeras y muy breves reseñas de *Fulano de tal*, escribió que Felisberto Hernández tenía un “exacto sentido de la realidad, de depurada inteligencia y con un humorismo e ironía de muy fina calidad y de firme y hondo trazado” (“*Fulano de tal*. Felisberto Hernández-Montevideo”, 1930-1931: 12). Asimismo, sobre la forma en que el uruguayo escribe sus narraciones, el reseñista refiere:

Notamos su inclinación marcada al pensamiento filosófico, expresado en bellas páginas de vivo colorido, en las que las ideas surgen naturalmente, sin artificios retóricos, ni cuidado excesivo en el empleo del lenguaje, detrás de lo cual se adivina una firme posición en la vida (“*Fulano de tal*. Felisberto Hernández-Montevideo”, 1930-1931: 12).

La reseña termina con la siguiente frase: “Es una gran esperanza para nosotros —aparte de su realización— Felisberto Hernández” (“*Fulano de tal*. Felisberto Hernández-Montevideo”, 1930-1931: 12).

Y precisamente sobre *Fulano de tal*, Carlos Vaz Ferreira, reconocido escritor y filósofo uruguayo, opinó: “tal vez no habrá más de diez personas a las cuales le resultará interesante, y yo me considero una de las diez. Está lleno de locuras inteligentes, por las cuales tengo debilidad” (Vaz Ferreira, citado en Cáceres, 1929:

3). Esta crítica de Vaz Ferreira influyó para que otros lectores sintieran curiosidad por sus relatos.

Por su parte, Jean L. Andreu, en *Para una bibliografía de Felisberto Hernández*, refirió que no se estudiaron profundamente sus primeras obras mientras el autor estaba vivo y agregó que algunos textos críticos publicados antes de su muerte fueron circunstanciales<sup>13</sup> y “nada o casi nada tienen que ver con la obra literaria específica de Felisberto Hernández” (Andreu, 1977: 410).

Para algunos críticos, los primeros textos publicados de Felisberto no fueron considerados propiamente como libros, sino como “curiosidades o extravagancias, o bien como textos esbozados ‘a medias’” (Corona, 2015:13). Personalmente creo que, para tener una perspectiva más amplia de su obra completa, es imprescindible tomar en cuenta sus textos iniciales. Inclusive hay quienes consideran que toda su literatura constituye una unidad coherente, de principio a fin, como lo explicaré en páginas siguientes.

Entre las características que distinguen a los primeros relatos de Felisberto Hernández se encuentran la aparente improvisación y su estructura desordenada; Roberto Echavarren afirma que esto responde a que:

Felisberto trabaja con la memoria, pero, como Proust, con una modalidad particular, la memoria involuntaria: escenas discontinuas sobreviven, momentos fragmentados en el recuerdo de esas historias que fueron continuas en la vida. Pantallazos de la memoria involuntaria llegan por algún motivo, interpelan, proponen un enigma (Echavarren, 2014: 10).

---

<sup>13</sup> En 1960 se difundió la crítica a propósito de la publicación de *La casa inundada* en Latinoamérica. En el periodo que va de 1967-1969 por la publicación de las *Obras completas*; y de 1973-1974 (después de su muerte), con el propósito de renovar el interés por su literatura.

Además de la desorganización narrativa, también existe un lenguaje particular que Felisberto utiliza para narrar situaciones; por ejemplo, Ida Vitale mencionó:

[su] lenguaje sin asperezas pudo parecerle al lector distraído, y a unos cuantos críticos empeñosos, falta de conciencia artística. Es innegable que su educación autodidacta le deparó conflictos con su instrumento que él superó [...] Y además ayudó a construir esa visión ingenua de su escritura emitiendo fórmulas creadoras de una sencillez infantil, por ejemplo, ese dejarse ir de la imaginación, por la vía de las asociaciones que alguna vez propuso, como receta mágica para hilvanar cuentos (Vitale, 1974: 9).

Por su parte, Carlos Martínez Moreno afirmó que la manera en que escribía Felisberto Hernández era “su forma de instaurar, a través de vacilaciones y tanteos [...] un estilo afín a la materia vagarosa y casi inasible sobre (o alrededor de) la que escribe” (Martínez, 1964:160). Hasta aquí se puede observar que, tanto para Ida Vitale como para Carlos Martínez, la escritura desaliñada de Felisberto era un recurso deliberado, era una instauración propia, una “receta mágica” de la que el autor esperaba resultados previstos, lo cual derribaría las críticas de quienes, en su momento, reseñaron que la escritura del uruguayo era ingenua y caótica por falta de talento o formación.

Acerca de los narradores y personajes de las primeras invenciones de Felisberto Hernández, los críticos coinciden en que varios de ellos tienen claros guiños autobiográficos. En palabras de Ida Vitale: “El autor no afronta una narración confesional, sino que juega meramente a ser el personaje de sus relatos” (Vitale, 1974:6) y, en casi todos sus relatos, el narrador, según Danubio Torres Fierro, funciona como:

una figura cavilosa que historia la vida interior de un héroe de temperamento casi pasivo, un héroe que se concentra maniáticamente en sus rarezas y un héroe que vagabundea en medio de encuentros sintomáticos, simbólicos. Dueño de una cosmogonía propia, de fuerte lógica congruente, fiel a sus inspirados orígenes engendrados (Torres, 2006).

Mientras que, para José de la Colina, los personajes son obsesivos, distraídos y ensoñadores que divagan fuera de la realidad:

Cualquier ocasional detalle de lo real y cotidiano los coloca bajo una semiluz onírica y no siempre grata, en un inquietante ensueño o en una quizá feliz pesadilla, pues esa luz insólita suele entreabrir una brecha hacia otro modo de ser del mundo y de los seres (De la Colina, 2010).

En el segundo capítulo analizo con mayor detenimiento a los narradores y personajes de los doce cuentos pertenecientes a las *Primeras invenciones*; por el momento, identifico a un narrador personaje que se encuentra continuamente reflexionando sobre la vida y su relación con el otro y lo otro. Es posible que Felisberto, a través de la escritura, haga un esfuerzo por comprenderse y comprender su entorno, que se analizara como si se desdoblara y se viera desde fuera. Italo Calvino refuerza esta idea al decir que en las narraciones de Hernández existe:

el análisis de un sujeto desdoblado que se observa a sí mismo con distante y exhaustiva curiosidad y registra sin inclemencia sus debilidades [...] Este es su modo de dar espacio a una representación interior de la representación, de disponer en el interior del relato extraños juegos cuyas reglas establece cada vez, es la solución que encuentra para dar una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación (Calvino, 1974: 12-13).

Este narrador busca respuestas a preguntas existenciales que surgen de experiencias cotidianas desde las que se pueden identificar aspectos biográficos de Felisberto Hernández:

En su convenio con la práctica literaria, el escritor, habitante del adentro de la arquitectura por él construida, está por encima del cielo y por debajo de la tierra que configura, y es capaz de verse como un "otro", como un desconocido que inopinadamente inventa fábulas, y que, en un tercer y extremo movimiento de esa secuencia de trasmutaciones, se desdobra todavía más porque "él también era un desconocido de sí mismo" (Torres, 2006).

Del mismo modo, Danubio Torres Fierro destaca que Felisberto, al evocar recuerdos y narrarlos, propone un análisis crítico de ellos; además, refiere que “existe, en gran parte de los textos de nuestro autor, la convicción de que los tiempos que corren fraguan una nueva idea de la naturaleza de los instrumentos literarios y de la propia realidad” (Torres, 2006), destacando la posible conciencia que tenía Hernández de su época y del movimiento literario que se estaba manifestando en Latinoamérica.

En 1974, a 10 años de la muerte de Felisberto Hernández, Ida Vitale lo comparó con Francisco “Paco” Espínola y con Juan Carlos Onetti; asimismo, enfatizó que se trata de escritores que “unen y oponen tres líneas y tres destinos literarios muy diversos dentro de una misma generación literaria uruguaya”, por ejemplo, Felisberto es:

el más limitado temáticamente de los tres y el de proyección que puede parecer menos ambiciosa, el de espectro idiomático más reducido y el más despreocupado de las reglas, estructuras y brillos en que muchas veces se cimienta la realidad literaria, está quizás destinado a alcances más largos por su desprejuiciado e insistente cateo en ciertas formas confusas e inconfesadas del espíritu humano, por un camino suficientemente original (Vitale, 1974: 6).

Algunos críticos mencionan que es difícil clasificar la literatura de Felisberto Hernández en un sólo género. Uno de ellos es Torres Fierro, quien describió al uruguayo como un “escritor experimental” que mezcló géneros literarios, por ejemplo, *El caballo perdido* fluctúa entre una novela, un ensayo o una meditación; sin embargo, asegura que, si bien la literatura de Felisberto Hernández no inventó una nueva corriente literaria o una nueva manera de escribir, sí está caracterizada por “la sencillez y la llaneza, una naturalidad sin estrépito y espuma” (Torres, 2006) que llama la atención de algunos lectores.

## 1.2. Felisberto Hernández, vanguardista latinoamericano

La obra de Felisberto ha sido clasificada en al menos dos corrientes literarias: la vanguardia y la literatura fantástica; en la presente investigación me referiré a las *Primeras invenciones* sobre todo en el marco de la vanguardia latinoamericana, sin dejar de lado algo de lo que se ha dicho en torno a las características fantásticas en los textos del uruguayo. La nota editorial de la revista *Crisis*, —publicada en Buenos Aires, Argentina— en su edición de octubre de 1974, presentó a Felisberto Hernández como “quizá el exponente más brillante de la literatura fantástica de su país y, a juicio de no pocos críticos, comparte con Borges la primacía de ese género en la literatura rioplatense” (*Crisis*, 1974: 2). Por su parte, Hugo J. Verani señala:

Toda obra literaria que rompe con el gusto establecido crea su propio lector. La narrativa de Felisberto no puede ser objeto de esquematismos corrientes; nadie más apartado de escuelas, cánones o fórmulas que él. Pero su obra no es incomprensible; es simplemente inhabitual, lo que le confiere singularidad a su narrativa: abandonar de modo gradual y franco todo sometimiento a planteos literarios convencionales. Felisberto funda un mundo supeditado a un pensamiento disociativo en el que todo aparece dislocado, una narrativa de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico (Verani, 1987: 129).

A partir de 1947,<sup>14</sup> el carácter fantástico de sus relatos se torna más visible, aunque asegura que sus relatos de los años veinte también cuentan con algunas características propias de este género:

Ciertos requisitos de lo fantástico canónico han dejado de tener vigencia en el siglo veinte; la intrusión de fuerzas sobrenaturales que producen un efecto de terror no son ya más condiciones necesarias de lo fantástico. *La presencia de hechos de misterio, en desacuerdo con el orden racional y la causalidad, en un mundo fundado en relaciones ambiguas, es el elemento común del relato fantástico de todas las épocas, no el efecto de terror ni el tema fantástico en sí* (Verani, 1987: 132. Las cursivas son mías).

---

<sup>14</sup> Esta investigación está realizada sólo sobre los relatos publicados entre 1925 y 1950.

Efectivamente, los primeros relatos de Felisberto Hernández denotan misterio y ambigüedad. A su vez, Verani enfatiza que “es una inaceptable reducción calificar de fantásticos sólo los relatos que contienen temas fantásticos” (Verani, 1987: 133) y refiere que algunos de los primeros relatos de Felisberto cuentan con características del discurso vanguardista: “un discurso desarticulado, discontinuo, fragmentario y autorreflexivo, que privilegia el acto de narrar en sí mismo, más que la materia narrada” (Verani, 1987: 130) y que incorpora, como señala Ángel Rama, “el proceso de elaboración de la propia literatura, a medida que se producen los sucesos, o sea que la realidad que se nos muestra es específicamente la de la creación artística” (Rama, 1968:453) y su antiolemonidad.

Además, Verani subraya que en la literatura de Hernández persiste la marginalidad y el extrañamiento, “el deambular errático y el desajuste interno del escindido yo autobiográfico, en relatos casi exclusivamente escritos en primera persona. Otras constantes son el tono lúdico, la disgregación de la realidad y el rechazo de lo literario” (Verani, 1987:130).

Por otra parte, así como Ida Vitale comparó —en el ámbito temático— a Felisberto Hernández con Francisco “Paco” Espínola y con Juan Carlos Onetti, Carina Blixen lo compara con Macedonio Fernández, desde la perspectiva vanguardista, refiriendo que las primeras narraciones de Felisberto parecen apuntes en un diario en el que especula sobre el mundo y lo que hay en él, mientras crea atmósferas ambiguas entre la realidad y el mundo onírico. Señala:

Con el comienzo de la publicación de sus *Obras completas*, estos libros, llamados en conjunto los *Libros sin tapas*, lograron visibilidad y la crítica pudo apreciar su espíritu vanguardista: la narración dislocada, la velocidad en la captación del pensamiento, la “desautorización” del autor a la manera de Macedonio Fernández (Blixen, 2012).

Lo dicho hasta aquí apremia pormenorizar el concepto de vanguardia. Hugo Verani (1987:32), con claridad, escribió: “Toda literatura experimenta un constante proceso de transformación interno y responde a una situación histórico-cultural determinada”; pues bien, desde el siglo XX,<sup>15</sup> en Europa, surgió la vanguardia; el artista europeo no sólo buscaba dejar de lado la representación del mundo a través de la imitación, sino que además quería experimentar con su instrumento de trabajo una nueva forma de representar su mundo, por lo que desinstitucionaliza el arte y todas sus modalidades comienzan a renovarse, desde la pintura hasta la literatura. La vanguardia agrupa las diversas tendencias artísticas, identificadas como “ismos”, como el futurismo (1909), el dadaísmo (1916), el expresionismo (1905) y el surrealismo (1924).

En el resto del mundo, las vanguardias influyeron en la década de los veinte, época que coincide con un gran avance industrial. Con respecto al vanguardismo literario, éste se identificaba plenamente con la poesía, lo cual “significó durante mucho tiempo soslayar las experiencias decisivas en prosa que se llevaron a cabo en los años veinte y treinta” (Schwartz, 2006:10). En Latinoamérica, las vanguardias se manifestaron durante la segunda década del siglo XX:

periodo clave e imprescindible para comprender el desarrollo actual de las letras latinoamericanas. Es la década en la que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato; a partir de ella, las modalidades literarias dominantes reconocen la raíz común. Son los años de lanzamiento de manifiestos, de proclamas y de polémicas violentas, de una intensa búsqueda de originalidad, de insurgencia expresiva y formal que estalla en realizaciones que transforman radicalmente el curso de las letras continentales (Verani, 1986: 10).

---

<sup>15</sup> Para Octavio Paz, el modernismo se extinguió hacia 1918 y fue entonces cuando comenzó la vanguardia (Paz, 1990:138).

Como los experimentos vanguardistas se llevaron a cabo entre las dos guerras mundiales, “al comienzo de una nueva época para la humanidad”, como mencionó Roa Bastos (1973:57), éstos transformaron la narrativa que proyectaría a América Latina hacia el resto del mundo.

Para Alfredo Bosi, el arte vanguardista latinoamericano, a pesar de que se inspiró en el europeo, tenía “demasiadas de imitación y demasiadas de originalidad” (Bosi, 1991:20), es decir, algunos vanguardistas, mas no todos ellos, a pesar del contacto con la cultura europea, estaban comprometidos con sus raíces:

Llegó el momento en que, estimulado por el conocimiento del otro, el artista latinoamericano se miró a sí mismo y encontró un rostro humano, por lo tanto universal, en sus cantos y mitos, en las pasiones de la cotidianidad y en las figuras de la memoria (Bosi, 1991: 26).

Felisberto Hernández, en sus narraciones, describía su infancia y su presente, siempre a través del recuerdo o de la ensoñación, aludiendo a arquetipos, tales como el miedo, el amor y la muerte; en algunas ocasiones, la esperanza, la lucha y la resignación; sentimientos presentados desde la perspectiva de un escritor que creció y pasó gran parte de su vida en Montevideo, aunque hubiese vivido una temporada en París.

Importa ubicar contextualmente a Uruguay, país que hasta 1930 contaba con una democracia consolidada y con prosperidad económica; se conformaba por un porcentaje considerable de inmigrantes europeos, cuya llegada propició el surgimiento de nuevos barrios, razón por la que Uruguay se consideraba un país moderno, más europeo que latinoamericano; la educación era laica y no existía relación Iglesia-Estado.

Como repercusión de la crisis de Estados Unidos en 1929, Uruguay pasó un periodo económico difícil de 1930 a 1958, años en que Felisberto Hernández vivía de giras musicales en las cuales no ganaba mucho, incluso se dedicó a vender medias;<sup>16</sup> en algunas ocasiones, su situación económica se regularizaba con la ayuda de los padres de la mujer con quien estuviera casado. Ida Vitale supone que:

Los años finales de su vida son coherentes, marcados por una entrega absoluta a la literatura. No escribe demasiado, pero pensamos que las circunstancias de su vida personal —su carencia constante de dinero— y las del Uruguay —crisis del año 30 que desemboca en la dictadura de Terra— lo distrajeran en empleos poco remunerativos o, aún más inútilmente, en fabular maneras de hacer dinero (Vitale, 1974:4).

Durante esa etapa, Uruguay realizó una reestructuración democrática y política. Las industrias eléctricas, telefónicas y energéticas se reforzaron; sin embargo, debido a los tranvías eléctricos, la creación de las intendencias municipales y la inauguración de un puerto, se registraron movimientos sociales, entre los que destacaron los de los tranviarios, panaderos y portuarios. Después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Luis Batlle Berres, quien gobernó Uruguay de 1947 a 1951, ayudó a fortalecer la economía de su país con exportaciones y con la nacionalización de empresas británicas (Paolillo, 2004: 14-17). Para la década de los treinta ya había producción en serie y la publicidad se estaba consolidando: “en lugar de esperar los ojos del lector, salía a cazarlo” (Larre, 2015: 317).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> En 2015, Norah Giraldi, en entrevista radiofónica, dijo que Felisberto fue el poeta que representó, mediante personajes que buscan trabajo, una pobreza que no se reflejaba por completo y la trastienda del Uruguay del cuarenta (Giraldi, en Biblioteca Nacional de Uruguay, 2015).

<sup>17</sup> “En el Uruguay, el origen [de la publicidad] se ha fijado en 1909, cuando se funda la agencia Capurro y Cía., pero hay un consenso entre los cronistas en que hubo un renacimiento en las décadas del 30 y 40, pautado por la instalación en el país de agencias como Walter Thompson (1936) y McCann Erickson (1946). En los cuarenta, ‘ya la influencia norteamericana se empezaba a sentir con la llegada de avisos totalmente confeccionados en Estados Unidos’. Entre 1940 y 1946, se crean nueve agencias en Uruguay” (Larre, 2015: 319).

En este contexto, no sólo en Uruguay, sino también en el resto de América Latina, las vanguardias fueron “la punta de lanza del proceso moderno de ‘autonomización’ del arte, en la medida en que son movimientos análogos a la creciente división del trabajo y a la especialización técnica de las sociedades industriales avanzadas” (Bosi, 1991: 23); desde estas circunstancias escribía Felisberto Hernández con “libertad estética”, misma que:

constituye el *a priori* de todas las vanguardias literarias. El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un más alto grado de conciencia crítica (piedra de toque de la modernidad), cuanto en la dirección, sólo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar (Bosi, 1991: 24-25).

En 1965, Augusto Roa Bastos hizo un análisis de la narrativa latinoamericana de esa época, y ubica como escritores modernos a Carpentier, Onetti, Rulfo, Fuentes, Benedetti, Martínez Moreno, García Márquez, Vargas Llosa, Arreola, Revueltas y Felisberto Hernández; de ellos dice que “registran cabalmente la madurez de nuestra literatura de imaginación aproximándola a los niveles de las más adelantadas” (Roa, 1973: 57). A través de estos novelistas y cuentistas, la literatura en América Latina muestra originalidad, en el sentido de que se están renovando estilos narrativos, pero sobre todo la literatura comienza a presentar características muy propias de lo que es ser latinoamericano: ya no intenta imitar la literatura europea porque se da cuenta de que su cultura no es la misma, por lo que empieza a innovar desde su idiosincrasia.

Por ello, Roa Bastos resalta que la esencia de la obra de estos escritores modernos es que intentan responder “con su propia verdad” (1973: 55) y con sus propios medios a la “pregunta, centro y clave de nuestra causa, a la inagotable y

siempre nueva pregunta: ¿qué es el hombre?” (1973: 57). Eran escritores que, por medio del arte de narrar y con conciencia crítica latinoamericana, concedían “una imagen del individuo y de la sociedad, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de [su] tiempo” (Roa Bastos, 1973: 57).

En cuanto a la postura política que tenía Felisberto Hernández, Ignacio Bajter asegura que “existen documentos que confirman que su anticomunismo fue un sentimiento que creció en los treinta, aunque por entonces no se obligara a decretarlos por escrito” (Bajter, 2015: 268). A partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta, Felisberto comenzó a participar más activamente en la política, de forma que en 1956 “integró la Comisión Ejecutiva Organizadora que fundó el Movimiento Nacional de la Defensa de la Libertad (Mondel). Se trataba de organizaciones auspiciadas por la embajada de Estados Unidos y cuyo accionar se intensificaría luego de la Revolución Cubana” (Lagos, 2015: 256).

Al advertir las descripciones cotidianas que el escritor realizaba, el maestro colombiano Harold García Rodríguez explica:

Esa exploración era al mismo tiempo una queja y una vindicación. Un reclamo al mundo por la inmovilidad del pensamiento, una crítica a todo el aparato mental que insistía en ver el mundo en una sola dirección, fría e incontrovertible; una vindicación de la posibilidad de vivir en los márgenes del convencionalismo, una presentación de la realidad con muchos más matices de los que suponemos (García, 2009: 10).

Ante las nuevas formas de expresión que suponían las vanguardias, el escritor uruguayo utilizaba narradores y personajes que revelaban fragilidad y dispersión, como si el hombre ya no se sintiese parte de un todo, sino que se encontrara

perdido. Estos aspectos son más identificables en sus *Primeras invenciones*, las cuales, para Alicia Martínez, son:

textos fragmentarios, desarticulados, construcciones discontinuas, reflexiones sobre el acto de escribir, repeticiones que intentan reflejar el discurso hablado, preocupación constante en Felisberto [...] Desde estos primeros textos, la percepción del narrador aparece dislocada; el protagonista se sabe desplazado, aislado, marginado y marginal, fuera de una realidad que conoce, pero no reconoce, su percepción es disímil en absoluto de la del resto y lo sabe (Martínez, 2007: 133).

En general, las *Primeras invenciones* comparten las siguientes características: textos breves, con reflexiones del narrador, que parecen inacabados y que además no tienen conexión evidente entre ellos; pero ¿qué sucedería si la literatura de Hernández no fue un acto inocente creado para sí mismo con la intención de conocer su interior? ¿Qué tal que él fue quien eligió ser un *outsider* de la literatura, siguiendo el modelo vanguardista de “no encajar”? De ser así, estamos ante un vanguardista latinoamericano de la década de los veinte. Sus *Primeras invenciones* fueron una entrada bien pensada a la literatura y considero que lo más importante es reconocer que estos libros del escritor, aunque criticados por la precariedad en que fueron impresos, forman parte de un todo, de una obra completa, compleja y meditada.

Para Laura Corona Martínez, Felisberto es un escritor marginal que se opone a las convenciones establecidas, incluso lo ubica en una vanguardia de grado cero porque, aunque se vislumbra una pulsión vanguardista muy genérica:

[sus] 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 (Corona, 2015: 19).

Si Felisberto Hernández no ha sido situado por más críticos dentro de la vanguardia es porque se mantuvo, de algún modo, alejado de los grupos que pertenecían oficialmente a este movimiento literario. En Montevideo circulaban *La Cruz del Sur*, *Teseo* y *Pegaso*, revistas que difundían a los escritores vanguardistas, mas Felisberto nunca publicó en alguna de ellas. Recordemos que también hay quienes lo han identificado como contemporáneo de Macedonio Fernández, considerado, a todas luces, vanguardista rioplatense.

Además, cabe destacar la fuerte amistad que tenía con Carlos Vaz Ferreira, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, y la ferviente admiración que sentía por Jules Supervielle, quien publicaba en revistas vanguardistas: “tengo miedo que sin su magia no pueda hacer nada nunca más”, le escribió Felisberto en una carta (Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, 2015: 427). El 28 de diciembre de 1952, también por correspondencia, el uruguayo le confiesa a Supervielle:

Yo tengo tantas cosas que decirle, de las que no se pueden escribir! Siempre que recibo un libro suyo y leo su dedicatoria me siento animado para vivir mejor y para cumplir una misión para la cual Ud. me anima; siempre que leo sus libros encuentro lo inesperado que pertenece a un mundo seguro, al que se puede ir siempre, al que no se puede dejar de ir, al mundo de su creación (Felisberto en Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, 2015: 424).

El hecho de que en 1969 compilaran los primeros relatos de Felisberto y los generalizaran como “invenciones” invita a pensar que se trataba de apenas esbozos de escritura, pruebas y errores, sin embargo, yo considero que, para abordar estos primeros relatos, en primera instancia hay que evitar deslegitimarlos; realizar una lectura desde su propuesta estética y su coherencia interna, porque quizá así fueron pensados por el autor. Pienso que sus relatos incompletos o inacabados significan

en sí mismos lo que quieren ser, no pretenden ser más, ni están a la mitad de su redacción. Como dice Laura Corona Martínez (2015: 23), son textos con “posible apuesta al *desvalor*”.

Esta misma autora califica el vanguardismo de Felisberto como difícil, indefinible y raro, así que considera a las invenciones con tintes dadaístas por su falta de pretensión al estar redactadas de forma muy coloquial y porque “en su extremismo, el dadá supondría un carácter negativo, no constructivo, e incluso, para algunos, autodestructivo” (Corona, 2015: 29); pero también compara la literatura felisbertiana de la década de los veinte con el martinfierrismo, sobre todo por el título del relato “Cosas para leer en el tranvía”, que es una clara alusión a la obra de Oliverio Girondo (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*). Por su parte, Jorge Panesi (1993) dice que Felisberto se acerca al futurismo por la presencia de las máquinas y la velocidad en sus relatos, pero también, señala, podría ser ultraísta o creacionista por intentar reducir el lenguaje poético en metáforas.

Siguiendo con esta pretensión de ubicar a Felisberto dentro de una vanguardia, el escritor podría pertenecer al surrealismo por su escritura, considerada por muchos como “automática”, por su atracción hacia los objetos inertes, a los cuales podía darles vida mediante este ejercicio de escribir. Oscar Brando (2015: 227) precisa que a Jules Supervielle lo conoció en 1942 y que su estadía en Francia fue de 1946 a mediados de 1948, por lo que probablemente Felisberto asistió a la exposición “Le surréalisme en 1947” que se realizó en la galería Maeght de París ese mismo año; pero son conjeturas solamente. De hecho, es importante aclarar que las primeras invenciones no pertenecen a estos años, así que si hubo influencias surrealistas se identificarían en sus *nouvelles*.

Lo mejor sería no clasificarlo en una vanguardia específica, sino simplemente identificar las características de todo este movimiento en su literatura; quizá su sello más vanguardista sea haber intentado una nueva forma de escribir desde la descomposición discursiva y renovar la estética para crear vanguardia; es decir, destruir lo que se había estado haciendo en materia literaria para tratar de innovar una manera de narrar su visión del mundo. Así que, como dice Ana Inés Larre Borges:

ya como un superador del realismo o como protagonista solitario de nuestra atenuada vanguardia, Hernández fue postulado como un parteaguas en las historias de la literatura uruguaya y como un caso extraordinario en el contexto internacional (Larre, 2015: 315).

Felisberto aprovecha su precaria situación económica para adentrarse al mundo editorial con publicaciones artesanales deliberadas, así como para conjugar fondo y forma, es decir, un libro sin tapas es un libro que él podría comenzar, pero que tiene la ventaja de ampliarse, ya sea antes de sus palabras y después, por él y por otros; con lo cual también se infiere una de sus posturas ante el mundo: que aún no está todo dicho, pero que él quiere comenzar diciendo lo que le acontece. A Jorge Monteleone tampoco le parecía que la originalidad de Felisberto fuera espontánea, él decía que su genio no era improvisado, sino que se apegaba a una voluntad de escribir, misma que lo orillaba a buscar formas innovadoras para expresar lo que pensaba, lo que sentía y lo que vivía (Cfr. Monteleone, 2015: 151).

En las primeras invenciones, los narradores sufren de un constante impulso narrativo, es decir, develan su deseo de escribir, por ello encontramos largas reflexiones cargadas de vértigo y confusión, sentimientos que son provocados por

la modernidad que ha llegado; son los escritores, los artistas, quienes dejaron evidencia de este proceso de cambio.

La misma modernidad marginó a Felisberto desde que era pianista: el nuevo mundo ya no necesitaba arte, sino industrias; pero él, como otros escritores de su época, asumen esta nueva realidad y no abandonan la creación, al contrario, se ciñen a ella para hacer un ejercicio de comprensión, tanto de sí mismos como de su entorno. Finalmente, el arte no desapareció con la modernidad: se adaptó.

Felisberto Hernández es digno representante de la literatura de su país. La Biblioteca Nacional de Uruguay ha construido un gran acervo de su obra y acerca de ella. En los últimos treinta años, su literatura ha cobrado relevancia y mayor difusión, lo cual ha permitido que nuevos lectores lo conozcan y que quienes ya lo habían leído lo retomen desde una perspectiva diferente.

En México, como en otros países, filósofos y literatos estudian la creación de este escritor tan ajeno al mundo en vida como en muerte. Como dato curioso, nótese el sentido vanguardista de Felisberto Hernández hasta en la muerte: en sus últimos meses engordó tanto que tuvieron que sacar su cadáver por la ventana porque no cabía por la puerta y hoy nadie sabe dónde está enterrado, pues el sepulturero anotó con gis su nombre en la urna, con la esperanza de que la familia se organizara para colocarle una placa, pero nadie se encargó de ello, así que al poco tiempo su nombre se borró y ahora su urna está extraviada.

## CAPÍTULO 2. LA MIRADA CRÍTICA EN LOS CUENTOS DE FELISBERTO

### HERNÁNDEZ

En el presente capítulo identifico expongo la mirada creadora de los narradores y su función crítica en los cuentos mencionados.<sup>18</sup> Felisberto Hernández no se conforma con describir su vida ni su época, sino que pone en tela de juicio el mundo que lo rodea; es decir, en su escritura se puede encontrar una crítica a la sociedad,<sup>19</sup> a la política, a la religión y a la academia.

Hernández deja entrever la conducta del ser humano en sociedad y, entre otras cosas, muestra a un hombre incapaz de vivir sin religión, al tiempo que infiere su inutilidad, por lo que propone religiones con nuevos métodos de castigo y teorías de reencarnación. Asimismo, Felisberto Hernández cuestiona el progreso, pues denuncia que éste no trae consigo la felicidad y reflexiona sobre qué tan inteligentes y eruditos son quienes se profesan como tales, criticando a las instituciones de su época.

Desde su visión crítica de la realidad, los narradores indagan la relación del hombre con sus semejantes, con los objetos y con su entorno. La búsqueda de la

---

<sup>18</sup> Con mirada creadora quiero decir que los narradores, según lo que miran y desde dónde, son capaces de transformar el mundo, ya sea fragmentándolo o dándole vida a lo inanimado. En cuanto a la función crítica que tiene esta mirada, retomo a Octavio Paz, quien menciona que “la modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo [...] En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad moderna, la verdad es crítica. El principio que funda a nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio” (Cfr. Paz, 1990: 50).

<sup>19</sup> Sé que es evidente la existencia de una crítica social en las obras de Felisberto Hernández; sin embargo, en mi investigación sólo subyace el tema, pues mi análisis está enfocado hacia el hombre moderno y su disolución grotesca.

felicidad de sus narradores y personajes no consiste en qué tanto éxito tienen, si no en qué tanto agrandan su espíritu al reflexionar sobre la vida.

Al comienzo presento un breve análisis narratológico de los cuentos elegidos, lo que permitirá conocer las características generales compartidas por narradores y personajes y servirá de antecedente para el análisis de la mirada creadora, capaz de transformar el mundo.

### **2.1. Análisis narratológico: narradores y personajes**

El narrador es quien toma a su cargo el acto de la narración, en sus cuentos, Felisberto Hernández utiliza dos tipos de narradores: omnisciente y homodiegético —en sus formas autodiegética y testimonial—, siendo la autodiegética la forma a la que más recurre. En cuanto al tipo de narración, la retrospectiva es la más frecuente, y en menor medida, la simultánea y la intercalada.

El narrador omnisciente es el que se ubica detrás de la escena con una mirada subjetiva porque su “ubicación y perspectiva son inaprehensibles para el lector; es el narrador que lo sabe todo y está en todas partes, dentro y fuera de la narración, sondea las conciencias, interpreta, evoca, adivina, comenta” (Beristáin, 2006: 358). Según la teoría narrativa de Gérard Genette (1989: 299-301), el narrador homodiegético tiene dos variedades: autodiegético (protagonista de su relato que no cede el privilegio de la función narrativa) y testimonial (el que desempeña un papel secundario, de observador y testigo).

Existen cuatro tipos básicos de narración de acuerdo con la elección del tiempo verbal: retrospectiva, prospectiva, simultánea e intercalada. En la primera:

el narrador se sitúa en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos (pasado imperfecto y pluscuamperfecto). En narración prospectiva, la posición del narrador es anterior a los acontecimientos que narra, para la cual elegiría el futuro (futuro y futuro perfecto). A diferencia de estos dos primeros tipos de narración, los dos últimos se ubican dentro del mundo narrado. En la narración simultánea, el narrador da cuenta de lo que ocurre en el momento mismo de la narración, y por ello gravita hacia los tiempos verbales en presente (presente, presente perfecto y futuro). En la narración intercalada, típico de los relatos en forma epistolar o de diario, el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea, eligiendo por lo tanto verbos en pasado y presente” (Pimentel, 2017: 158).

En los siguientes incisos, siguiendo a Gérard Genette, enunciaré el tipo de narrador que corresponde a cada cuento, así como las características generales de sus personajes.

#### **a. Cuentos con narrador homodiegético, en su forma autodiegética**

“Teoría simplista de las almas gordas” es el único relato de “Cosas para leer en el tranvía” que cuenta con un narrador en primera persona; hay un “yo” que a través de una suerte de monólogo interior propone una teoría de reencarnación. Este narrador autodiegético elige describir su idea en presente indicativo: “Pienso en una nueva teoría” (Hernández, 1983: 12), por lo que se trata de una narración simultánea.

*Libro sin tapas* es un relato constituido por tres secciones: Prólogo, información sobre un ensayo y Epílogo. En la primera hay un narrador en primera persona del plural que utiliza los tiempos verbales presente y futuro alternativamente: “A los locos *nos* tienen mucha confianza en estas cosas. *Escribiremos* sólo algunos de los datos del primer ensayo” (Hernández, 1983: 16. Las cursivas son mías). Felisberto Hernández no deja claro quién o quiénes

escriben sobre este ensayo, por lo que infiero dos opciones: que es un narrador prologuista que elige la primera persona del plural o que es un narrador que se asume como loco y que da voz a una comunidad; lo cierto es que el narrador decide lo que va a contar y lo que no, y lo expresa claramente.

A esta breve introducción le siguen 14 apartados y un Epílogo, en los que el narrador es omnisciente, “ubicado detrás de la escena y dueño de un conocimiento de los hechos mayor que el de cualquier personaje” (Beristáin, 2006: 358). Como el narrador se “sitúa en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados” (Pimentel, 2017: 157), se trata de una narración retrospectiva.

En “El vestido blanco”, el narrador es autodiegético, pues además de focalizar su conciencia, participa activamente en el mundo narrado: “es un personaje, y como tal tiene plena existencia ficcional, además de ser el vehículo de transmisión del relato” (Pimentel, 2017:136). En esta narración retrospectiva, el narrador recuerda y narra. Otro relato con narrador autodiegético en retrospectiva es “Historia de un cigarrillo”, en el cual el narrador participa como actor en el mundo narrado, de forma que el grado de subjetividad es mayor. Por su parte, “La suma” y “El vapor” son cuentos narrados en retrospectiva; en ellos el “yo” que narra está involucrado en el mundo narrado.

Los últimos tres cuentos con narrador autodiegético y en retrospectiva son “La pelota”, “Mi cuarto en el hotel” y “La plaza”. En el primero, el narrador recuerda una anécdota de cuando tenía ocho años y estaba en casa de su abuela; en el segundo describe un cuarto de hotel donde se hospedó por tres meses, y en “La plaza” cuenta detalladamente su paseo por un espacio público.

### **b. Cuentos con narrador homodiegético, en su forma testimonial**

No toda narración en primera persona es autodiegética, existe también la forma testimonial en la que el papel del narrador es de mero testigo: “El objeto de la narración no es la vida pasada del ‘yo’ que narra sino la vida de otro” (Pimentel, 2017: 137). Este tipo de narrador aparece en “La piedra filosofal” y en “La barba metafísica”. En el primero, el narrador tiene una función vocal que describe los juicios que pronuncia una piedra, enuncia su “yo”, pero sin ser el personaje principal: “Se estaban haciendo cimientos para la casa de un hombre bueno. *Yo estaba sentado [...]*” (Hernández, 1983: 26. Las cursivas son mías). Este narrador accede a la conciencia de los personajes utilizando tiempos verbales en pasado y presente, por lo que se trata de una narración intercalada en la que “hay un momento para actuar y otro para narrar” (Pimentel, 2017: 158).

Mientras que en “La barba metafísica”, quien narra la vida del otro, en retrospectiva, utiliza la primera persona del plural: “nuestra imaginación [...] Tenía más que ver con nosotros [...] A cada momento lo comparábamos con los demás hombres” (Hernández, 1983: 45). En este cuento, Felisberto Hernández utiliza la primera persona del plural porque quien narra habla por él y por sus contemporáneos, quienes no se sienten representados por el hombre con barba.

### **c. Cuentos con narrador omnisciente**

Con anterioridad mencioné los apartados de *Libro sin tapas* en los que existe un narrador omnisciente; este tipo de narrador es menos común en la obra de Felisberto Hernández que el narrador homodiegético. Aparece en “Cosas para leer

en el tranvía” (“Juegos de inteligentes”, narración simultánea), así como en “Acunamiento”, cuento en narración retrospectiva incluido en *Libro sin tapas*.

En “Juego de inteligentes”, el narrador omnisciente con focalización cero<sup>20</sup> tiene una perspectiva autónoma “y claramente identificable por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar información narrativa que él considera pertinente” (Pimentel, 2017: 98).

El último narrador omnisciente se encuentra en “Acunamiento”, pues cuenta todo lo que acontece con el fin del mundo, se desplaza en el tiempo con pocas restricciones, ofrece antecedentes y relata lo que sucedió después del hecho narrado.

En conclusión, el análisis narratológico demuestra que en los cuentos seleccionados, Felisberto Hernández utiliza sólo dos tipos de narradores: homodiegético (en sus formas autodiegética y testimonial) y omnisciente; sin embargo, cabe recordar que en el volumen de *Primeras invenciones* existen otros relatos, como “La envenenada”, que no será tomado en cuenta en esta investigación —como lo mencioné en el primer capítulo—, pero que tiene un narrador heterodiegético —en tercera persona y que no participa en los hechos narrados. El uso de más de un tipo de narrador brinda a su escritura posibilidades diversas, como la introspección de un hombre moderno desde diferentes perspectivas.

Al analizar los tipos de narrador en cada cuento, me fue posible identificar ciertas características que comparten los narradores de Felisberto Hernández; por

---

<sup>20</sup> La focalización es “una restricción de campo (...) una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia” (Genette, 1998: 51). En la focalización cero, el narrador se impone a sí mismo pocas restricciones y su libertad para desplazarse es amplia.

ejemplo, existen narradores obsesionados con lo inanimado,<sup>21</sup> narradores que se dedican a observar el comportamiento tanto humano como divino, que observan espacios abiertos y cerrados; incluso existe un narrador que más que observador es un mirón,<sup>22</sup> y otros que se dedican a juzgar a los demás.<sup>23</sup> Sin olvidar al narrador que se autodenomina loco;<sup>24</sup> al sobreviviente que cuenta lo que sucedió cuando llegó el fin del mundo;<sup>25</sup> y al narrador que recuerda cuando era niño y deseaba con vehemencia un objeto.<sup>26</sup> La visión de cada uno de ellos será de gran importancia en el análisis de su mirada en el apartado 2.2, pero antes es necesario abordar cuántos personajes participan en los relatos y de qué manera.

#### **d. Identificación de los personajes**

En este inciso realizo un reconocimiento de los personajes de cada cuento y analizo sus particularidades. El personaje “no es otra cosa que un efecto de sentido, que también puede ser del orden de lo moral o lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas” (Pimentel, 2017:59). El personaje, según Genette, suele tener atributos clásicos, tales como el nombre propio, carácter físico y moral, “un personaje puede hacerse cargo de un relato de sucesos y el narrador puede hacerse cargo de un relato de palabras” (Genette, 1998:44). Comenzaré recordando que el nombre, según Luz Aurora Pimentel, es el “punto de partida para la individuación y la permanencia de un

---

<sup>21</sup> “La piedra filosofal”, “El vestido blanco”, “Historia de un cigarrillo” y “La barba metafísica”.

<sup>22</sup> “Cosas para leer en el tranvía”, “La suma”, “El vapor”, “Mi cuarto en el hotel” y “La plaza”.

<sup>23</sup> “Cosas para leer en el tranvía”.

<sup>24</sup> *Libro sin tapas*.

<sup>25</sup> “Acunamiento”.

<sup>26</sup> “La pelota”.

personaje a lo largo del relato, [es] el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (Pimentel, 2017: 63). Pocos personajes felisberteanos están dotados de un nombre, así podemos encontrar a Salvador y a Marisa —pertenecientes a “La suma” y a “El vestido blanco”, respectivamente.

El personaje de Salvador, en “La suma”, es compañero de habitación del narrador. Si se considera que: “El entorno es [...] una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por el reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria” (Pimentel, 2017: 82), el narrador caracteriza a Salvador según el espacio en que se encuentre; la primera vez que lo describe se encuentran en un restaurante: “Me llamó la atención que comiera tanto: nunca había sabido que se pudiera comer así. Y sin embargo era muy delgado” (Hernández, 1983: 61).

Ya en el cuarto del hotel, el narrador presenta a un hombre presumido, con “ingenuidad simpática”, que silbaba cuando se afeitaba y que se había hecho su amigo, lo sabía porque le contaba sobre sus amores cuando era “extraordinariamente cerrado para todos” (Hernández, 1983: 61).

Una kermés es el siguiente espacio de reconocimiento: “Al verlo un poco de lejos le encontré proporciones que antes no había visto: era alto, delgado, la cabeza elegantemente un poco grande en relación al cuerpo, y la nariz, que de cerca era demasiado grande, de lejos era una pincelada ocurrente” (Hernández, 1983: 61).

En este cuento es evidente que Felisberto Hernández recuerda la forma en que los narradores realistas describían a sus personajes: con minucioso detalle y

desde una observación directa.<sup>27</sup> El narrador nombra al personaje para finalizar el cuento: “Además de eso tenía un nombre místico: se llamaba Salvador” (Hernández, 1983: 61). Las características físicas, su forma de ser en el mundo y su nombre constituían al hombre:

De pronto vi a mi compañero como si fuera una suma que por primera vez le hiciera el total [...] El total de la suma era que al mismo tiempo que su carácter, su actitud escondía sus pensamientos, su cuerpo delgado despistaba sus difícilísimas digestiones (Hernández, 1983: 61).

Otro personaje con nombre es Marisa, quien aparece en “El vestido blanco”; ella es un personaje secundario o plano<sup>28</sup> (Forster, 1927: 75ss) que sufre muy pocas modificaciones. La primera vez que es traída a cuento por el narrador, ella:

estaba parada con la espalda casi tocando las hojas [de la ventana]. Pero quedó poco en esta posición porque la llamaron de adentro. Al Marisa salirse, no sentí el vacío de ella en la ventana. Al contrario. Sentí como las hojas se habían estado mirando frente a frente y que ella había estado de más (Hernández, 1983: 32).

A partir de este momento, el narrador elige discernir más sobre las hojas de la ventana y los espacios entreabiertos, por lo que Marisa pasa a ser simplemente un personaje que facilita al narrador entrar en contacto con los elementos que realmente le interesan.

---

<sup>27</sup> Sin embargo, “los autores del siglo XX van a rebelarse precisamente contra el ‘pretendido arte realista’ anterior, a fin de buscar un nuevo realismo mediante un tipo de imitación intencionalmente positiva que ahora implicará la incertidumbre de la historia, frente a la anterior seguridad objetiva” (Rubio, 1994: 161), es decir, el narrador de “La suma” dota a Salvador de algunas características físicas y de personalidad, pero no hace nada más que describirlo; Salvador no tiene un pasado ni una historia, es simplemente el compañero de cuarto del narrador, su vida es un misterio tanto para quien lo describe como para el lector.

<sup>28</sup> El personaje secundario o plano nunca necesita reintroducirse ni huir; no debe ser vigilado por el desarrollo y proporcionar su propia atmósfera. Es fácil de recordar por el lector después. Permanece en su mente como inalterable porque no fue cambiado por las circunstancias; se mueve a través de las circunstancias, lo que le da en retrospectiva una calidad reconfortante (Foster, 1927: 78).

Si el nombre del personaje es “como piedra angular de la identidad” (Pimentel, 2017: 67): ¿quién es Marisa para el narrador si cuando éste abrió el ropero vio un “vestido blanco de Marisa que parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas” (Hernández, 1983: 33) justo cuando ella estaba fuera de casa? Marisa sólo es un personaje secundario que ayuda a darle sentido al título del cuento “El vestido blanco”, además de que gracias a la relación que el narrador personaje tiene con ella, éste puede acceder a su casa y, por lo tanto, acercarse a las puertas y ventanas.

Aquí cabe mencionar que Marisa, además de ser de los pocos personajes con nombre, es ignorada por el narrador, quien usa la lítote<sup>29</sup> como lo contrario a la hipérbole, es decir, intenta atenuar, *hacer menos* al personaje: Marisa es menos importante que los objetos que hay en su casa, pero el cuento “El vestido blanco” no podría existir sin ella.

De manera general, con nombre o sin él, los personajes de los primeros cuentos de Felisberto se parecen entre ellos, *aunque nunca son los mismos*; es decir, existe una aparición constante de dioses o seres espirituales —dios, diablo, santos, ángeles—, hombres sin nombre, pero con adjetivos precisos que representan a los hombres de su tipo —ingeniosos, científicos, eruditos, cultos, bohemios, delgados, gordos, jóvenes, locos, perfectos—, así como hombres con

---

<sup>29</sup> El autor, al decidir darle más importancia a las ventanas y a los espacios entreabiertos, menosprecia la relación con el otro, en este caso con Marisa, y exalta la relación con *lo otro*, produciendo una ironía. “La ironía es *meiosis* cuando se aproxima a la *lítote* debido a su exagerada modestia, que tiende a producir la impresión de que algo es más reducido o menos importante de como es en realidad” (Beristáin, 2006: 281). La lítote “consiste en que, para mejor afirmar algo, se disminuye, se atenúa o se niega aquello mismo que se afirma, es decir, se dice menos para significar más” (Beristáin, 2006: 305). Sin duda, es un hecho trascendente que el hombre de este cuento prefiera *utilizar* a su semejante para estar cerca de los objetos que le causan obsesión, pero eso no lo dice a todas luces, sino que con apenas mencionar a Marisa y titular el cuento “El vestido blanco” se percibe un deslinde con *el otro*.

profesiones —escritores, pintores y científicos—; hombres con ocupaciones variadas —capitanes, mozos y mucamas. Con la creación de estos personajes, Felisberto muestra que desde su perspectiva existen oficios elevados (divinos) y oficios menores (profesiones u ocupaciones), o quizá demuestra que ninguno es de por sí más elevado; dependiendo del cuento, rebaja, enaltece o equipara a sus personajes. El rebajamiento es más notorio en “Cosas para leer en el tranvía”, como se verá más adelante.

En *Libro sin tapas* existe un personaje muerto y castigado por los dioses, quien a su vez clasifica a los hombres como: juguete-hombre, juguete-hombre-atleta y juguete-hombre-normal. Además, existen relatos como “La pelota” y “La piedra filosofal” en los que los personajes son cosas que cobran vida y que son auténticamente verosímiles; por ejemplo, la pelota de tela, después de ser pateada furiosamente por un niño, “hacía movimientos por su cuenta: tomaba direcciones e iba a lugares que no eran los que [él] imaginaba; tenía un poco de voluntad propia y parecía un animalito; le venían caprichos que [le] hacían pensar que ella tampoco tendría ganas de que [él] jugara con ella” (Hernández, 1983: 115) y en el caso de la piedra filosofal, ésta no sólo habla, sino que además plantea una teoría.

Felisberto Hernández, como escritor moderno, se niega a utilizar personajes tradicionales —con nombre y apellido, parientes, herencia y pasado—; pero conserva otras características convencionales —como carácter y cualidades físicas—; es decir, crea personajes con “la suficiente particularidad para seguir siendo insustituibles, y la suficiente generalidad para llegar a ser universales” (Robbe-Grillet, 1973: 37). Estos personajes están dotados de características creadoras, por ejemplo, la locura y la sabiduría obtenida luego de ser castigado con

el poder de la visión, como sucede en “Acunamiento”, y el recuerdo del mundo infantil presentado en “La pelota”. Estas características, además de crear mundos posibles, brindan cierta libertad a los personajes, pues un loco no teme a criticar lo que sea, tampoco un niño o un muerto que ya vio la vida desde otra perspectiva.

Con estos personajes y narradores, Hernández destruye al héroe tradicional para visibilizar al hombre moderno: ese que no está destinado a triunfar, que vive relegado y sin reconocimiento, solitario y mediocre; si acaso el autor presenta héroes, éstos son colectivos, como los “perfectos pintores” del cuento “Acunamiento” o los locos que describen un ensayo en *Libro sin tapas*.

Basta recordar a la piedra filosofal que, al final de su disertación, termina siendo parte de los cimientos de una casa, al viajero que se contenta con su cuarto de hotel, al niño que no consigue poseer una pelota que venden en un almacén, al hombre que pasea solo en “La plaza” o al mirón que termina observado por lo inanimado.

Los narradores y personajes de Felisberto opinan, a su manera y desde su perspectiva, sobre el hombre, su relación con el otro y con el mundo; además, están dotados de obsesiones. El autor muestra la realidad del hombre moderno mediante impresiones subjetivas y, por lo tanto, a veces incompletas; rompe los moldes tradicionales al no escribir historias con personajes más definidos.

Quiero destacar que la percepción de los narradores es la fuerza que transgrede, que crea y transforma la realidad que el autor describe. Se trata de una realidad dinámica narrada por sujetos con cualidades específicas: así como Felisberto Hernández era músico y escritor, sus narradores también son artistas, y la mirada del artista hacia la realidad es diferente a la mirada de los demás.

El artista tiene mayor sensibilidad, sus sentidos y su conciencia captan aspectos que el común de los hombres no se detiene a percibir. El artista no mira solamente para satisfacer determinadas necesidades de la vida práctica, sino que observa con detenimiento todo lo que le rodea, mira más allá de lo práctico, percibe lo que está detrás de la cotidianidad y le apasiona lo que ve, por eso, entre más observa, más quiere seguir mirando. Mira el espíritu de las cosas, su sentido más puro y originario, antes que su utilidad. El artista pasa de mirón a observador, de curioso a sabio, escrudiña las apariencias hasta hallar lo esencial. Felisberto Hernández tiene una postura ante la vida y su entorno, comparte a sus narradores su modo de mirar al mundo y éstos presentan al lector la propuesta, a veces irónica, de su creador. En el siguiente apartado retomo las consideraciones anteriores y analizo cada uno de los doce cuentos.

## **2.2. La mirada creadora de los narradores: la transformación del mundo**

En los cuentos del autor uruguayo, la mirada, primordialmente la del narrador, es trasgresora, porque es actor y testigo de juegos de inversión y participa en la creación nuevos órdenes. El narrador da vida a lo inanimado y crea imágenes que pueden ser consideradas grotescas; algunas veces, el narrador mira y también es mirado, ya sea por sus semejantes o por algún objeto. Al grotesco lo entenderemos desde la concepción del alemán Wolfgang Kayser (1957), en la que hay aspectos angustiosos y siniestros, así como una la mezcla entre lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano, sin olvidar la anulación de la categoría cosa.

Una lectura mayormente pormenorizada en cuanto a la disolución grotesca será expuesta en el capítulo tercero; mientras tanto, en este capítulo analizo las

miradas que exponen una realidad moderna. Habrá que distinguir, primero, que se trata de la mirada de los narradores, no del autor, pues es desde esta perspectiva y desde la ficción que los narradores son capaces de distorsionar, transformar, con su mirada, el mundo que conocemos.

Como se verá más adelante, en los cuentos existen fragmentos de realidad bien determinados por Felisberto Hernández, tales como las experiencias de un músico que viaja constantemente o del escritor que se dispone a llenar con recuerdos la hoja en blanco. Una vez que el narrador logra situar al lector en una realidad conocida, gana tal libertad y seguridad que termina llevándolo a encarar acontecimientos inesperados.

En la visión, precisa Wolfgang Kayser, se puede reconocer “toda la carga de información recibida por el ojo en su plenitud (al margen del entendimiento): los ojos como expresión del alma, los ojos como lugar de conexión con el mundo, la mirada como ‘fuerza vital, independiente y legítima’” (Kayser, 2004:128). Entonces, los seres y objetos, a quienes Felisberto Hernández les brinda la capacidad de mirar, muestran la naturaleza del hombre y de las cosas en cada uno de los mundos posibles en los que se desenvuelven.

Comienzo con el análisis de “Cosas para leer en el tranvía”, cuento que pertenece a *Fulano de tal*, en el que la mirada del narrador es transgresora. Se trata de un mirón que contempla cómo se comportan *los inteligentes* en el terreno del juego, y que además reduce a los inteligentes en tres grupos: los despejados, los teósofos y los eruditos. El narrador los mira desde una perspectiva alejada, sin asumirse en ningún grupo para cuestionar la religión y la erudición. Me permito citar a qué y cómo juega cada uno:

Los despejados juegan a las esquinitas y aprovechan la confusión general para quedarse con una esquinita.

Los teósofos juegan al gallo ciego y si abrazan el tronco de un árbol, dicen que es el talle de una joven, y si les sacan el pañuelo de los ojos, dicen que la joven se convirtió en árbol y si les muestran a la joven, dicen que es la reencarnación, y si la joven dice que no, dicen que es falta de fe.

Los eruditos juegan a quien se acuerde mejor de estos juegos (Hernández, 1983: 12).

Fuera de la ficción, el juego de las esquinitas, el del gallo ciego y el de la memorización son juegos tradicionales; Hernández los llama “Juegos para inteligentes” y en la descripción de éstos ironiza el trabajo de los científicos (los despejados), realiza una metáfora de la religión y se burla de los eruditos que inventan un juego en el que sólo ellos pueden ganar.

Felisberto Hernández coloca señales significativas de ironía a lo largo de sus cuentos; en éste es particularmente evidente. Pere Ballart expone que: “El equilibrio entre bromas y veras, entre sinceridad y fingimiento, permite al escritor de ficciones extender el alcance de sus ironías a todo el discurso: la impersonalidad del narrador constituirá una forma de irónica *dissimulatio*, mientras que adoptar la perspectiva de uno de los personajes de la historia equivale a asumir la *simulatio* clásica (Ballart, 1994: 389). En este caso, Hernández utiliza una voz personalizada, disimulada, pero anónima —pues no sabemos el nombre del narrador ni en qué grupo se identifica— para exponer sus cuestionamientos hacia la religión y la ciencia.

Por un lado, están los despejados, quienes se quedan inmóviles con la mirada activa para identificar una esquinita libre (área de la ciencia) y ocuparla. Los teósofos —quienes se creen iluminados por la divinidad— pretenden ver situaciones sobrenaturales donde no las hay y defienden su verdad con los ojos vendados, conminando a sus seguidores a tener fe. Por último, los eruditos, instruidos en las

artes y las ciencias, se retan entre ellos a recordar juegos que obviamente pueden recordar.

Este narrador no sólo captura con la mirada cómo juegan los inteligentes, sino que también, con esa amplia visión, ubica a los demás personajes que habitan su mundo en “Domicilios espirituales”:

El Dios de los católicos es un Dios que está en el aire.  
El diablo está especialísimamente en los buenos.  
Los santos están en sus tareas.  
Los ángeles han volado demasiado alto.  
Los escritores están casi siempre en sus escritorios.  
Los cultos están en todas partes.  
Los bohemios están en el mundo.  
Los héroes están embalsamados (Hernández, 1983: 12).

Con lo anterior, Felisberto Hernández presenta un reacomodo en el que realiza juegos de inversión, es decir, humaniza lo sagrado, desvaneciendo la línea que separa la divinidad de lo mundano, por ello su mirada es transgresora. Dios ya no es omnipresente, sino que ahora se encuentra en el aire que respiran todos; el diablo ha dejado de aconsejar sólo a los malos y se ha enfocado “especialísimamente” en los buenos; y ahora resulta que los cultos están en todas partes, pretendiendo ser los nuevos dioses omnipresentes, pero el hombre está solo, porque los ángeles volaron demasiado alto y hasta los héroes ya se encuentran embalsamados, sin poder hacer nada más por él.

Este listado de domicilios *espirituales* muestra cómo lo divino se desacraliza al convivir con lo humano, es decir, deja de ser propiamente sagrado, y eleva al culto que cuestiona, así como al bohemio que se aparta de las normas y las convenciones sociales, pues vive como en el Romanticismo, enfrentando, comprendiendo y aceptando el mundo tal como es. Ello devela que Felisberto

Hernández mezcla el ámbito espiritual con lo humano, destruyendo el orden establecido por la sociedad.

El narrador de “Cosas para leer en el tranvía” también plantea la teoría simplista de las almas gordas, la cual es una teoría alternativa y teosófica de la reencarnación, por lo que puede ser tan posible como cualquier otra doctrina religiosa. Al adjetivarla como simplista, quizá se esté burlando de lo sencillo que resulta conjeturar nuevas posibilidades en cuanto a la vida después de la muerte.

Cito su propuesta:

Pienso en una nueva teoría teosófica de la reencarnación. Es necesario explicar la desproporción de los habitantes que nacen en relación con los que mueren. Pienso que los delgados tengan 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 (Hernández, 1983: 12).

Su teoría surge de esa necesidad que tienen los hombres modernos de explicarlo todo. Hernández utiliza rasgos humorísticos para criticar la reencarnación, como la hipérbole que consume la ironía al dar “un relieve exagerado a un determinado hecho en contraste con su importancia real, bien dilatando su presentación o repitiéndola innecesariamente un elevado número de veces” (Ballart, 1994: 393). El alma de un ser gordo, entonces, y según la teoría del narrador, podría ser repartida en varias almas a la vez, lo cual, además, parece disparatado.

Octavio Paz precisa que “la ironía se transforma, en el siglo XX, en el humor —negro, verde o morado. Analogía e ironía enfrentan al poeta con el racionalismo y el progresismo de la era moderna, pero también, y con la misma violencia, lo oponen al cristianismo” (Paz, 1990: 10-11). Kayser, acerca de la novela *También un*

*hombre*, señala que su autor Friedrich Theodor Vischer<sup>30</sup> expresa a partir de su protagonista:

la idea de esbozar una filosofía que sustituya a la “filosofía vigente” y sus “nombres sin espíritu”, tales como “ley de la gravedad”, “estática”, etc., por una metafísica, es decir, una doctrina del reino de los espíritus, una doctrina de la tendenciosidad general y animosidad de los objetos (Kayser, 2004: 187).

El narrador de “Teoría simplista de las almas gordas” no solamente niega la tradición del cristianismo, sino la de la religión en general, y busca sustituir la filosofía vigente al proponer una teoría simple que implica que el alma se fragmente y pueda ocupar diferentes cuerpos. En general, los narradores de las *Primeras invenciones* teorizan y adoctrinan, entre otras cosas, para responder a la necesidad de explicar la existencia del hombre.

En “La piedra filosofal”, al igual que en “Teoría simplista de las almas gordas”, una piedra cuadrada le explica a una redonda la teoría de la graduación que ella misma ha formulado. En este cuento, perteneciente a *Libro sin tapas*, la piedra cuadrada es la piedra filosofal y emite juicios sobre el hombre y su interacción con *lo demás* y con el mundo. Para esta piedra, lo más curioso de cuánto conoce son los hombres; antes de explicar su filosofía, considero necesario anotar la simbología de la piedra filosofal tan buscada por los alquimistas, misma que:

representa la unidad de los contrarios, la integración del yo consciente con su parte femenina o inconsciente (fijar lo volátil) y, en consecuencia, es símbolo de totalidad. Justamente señala Jung que los alquimistas procedían al revés, no buscando la divinidad en la materia, sino ‘produciéndola’ a través de un largo proceso de purificación y transmutación. También, según Evola, símbolo del cuerpo, por ser un “fijo”, contra el carácter errante del pensamiento y de los espíritus o deseos. Pero sólo el cuerpo resucitado, en el que “dos serán uno”, corresponde a la piedra filosofal. El mismo autor

---

<sup>30</sup> F. Th. Vischer es considerado por Wolfgang Kayser como uno de los representantes del grotesco realista, junto con L. Keller y Wilhelm Busch (Cfr. Kayser, 2004: 177-204).

señala que, para los alquimistas, “entre el nacimiento eterno, la reintegración y el descubrimiento de la piedra filosofal no hay diferencia ninguna” (Cirlot, 1992: 362-363).

Pues bien, la piedra filosofal de Felisberto asegura que el ser humano no estará en conformidad con él mismo mientras no consiga un equilibrio entre su cuerpo y su espíritu. Una piedra no tiene que preocuparse por conseguir ese tipo de equilibrio y, además, en este cuento, la piedra es inmortal y puede observar el transcurso del tiempo y comparar a los hombres nuevos con los viejos. La piedra tiene dureza y permanencia, mientras que el hombre tiene vida, pero poca dureza, pues envejece y muere.

Los alquimistas decían que si encontraban la piedra filosofal obtendrían la vida eterna; la piedra filosofal felisbertiana se encontraba explicando su teoría cerca de los cimientos de la casa de un hombre bueno cuando: “Un albañil creyó muy oportuna su forma cuadrada, y sin darse cuenta la interrumpió” (Hernández, 1983: 31). Antes de ser silenciada, la piedra filosofal le contaba a otra piedra sus reflexiones sobre el hombre: lo primero e indiscutible era que éste tiene cuerpo, espíritu y curiosidad, la cual está dominada por los sentidos. La piedra concluye que los hombres viven en un eterno cuestionamiento, y que son las preguntas sin respuesta lo que los mantiene entretenidos. Estas preguntas son heredadas a las nuevas generaciones una y otra vez.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Contrario a lo que sucede en el cuento “Acunamiento” que se analizará más adelante, los que nacían en un planeta nuevo ya no necesitaban hacer preguntas existenciales, porque sabían exactamente cómo su planeta había sido creado, incluso sabían cuál era su misión como habitantes de dicho planeta: “La información que recibían los niños de las cosas era sencillamente exacta. No tenían que divagar como en la tierra acerca del origen del planeta. Conocían concretamente el origen de su planetita y su misión de progreso” (Hernández, 1983: 25). Eran hombres programados por hombres que, al negarles el libre albedrío, funcionaban como máquinas.

Las reflexiones de la piedra filosofal se derivan de su constante observación; analizó a sus semejantes, pero los hombres atraparon su atención por su necesidad de saberlo todo: “Su condición de ‘hombres’, su sensibilidad en más o menos grado, les permite retroceder cuando están a punto de llegar a la verdad. Se agarran de la duda y el misterio, y continúan el tráfico entre los vivos y los muertos” (Hernández, 1983: 30). De esta observación, la piedra filosofal propone su “Teoría de la graduación”, en la cual expresa que, como cualquier filosofía nueva, es posible que el hombre dé vida a lo inanimado:

Las leyes más comunes de la Teoría de la graduación son: cuanto más dureza más simplicidad y más salud, cuando más blandura más complejidad y más enfermedad. Por eso a veces es tan complejo y enfermo el espíritu del hombre. Algunos tienen tanta abundancia o exuberancia de esto blando o enfermizo que lo derraman por encima de otras piedras. Y zás, resulta de esa manera que nosotras tenemos sentimientos o intenciones. Otra de las leyes es: cuanto más blandura, interesa más el propósito del destino y por qué metafísico. A nosotras las piedras no nos interesa el por qué metafísico: éste se ha hecho para los hombres [...] Los hombres sorprenden la graduación y clasifican: esto tiene vida. Esto no tiene vida (Hernández, 1983, 28-30).

La piedra filosofal de Felisberto<sup>32</sup> aplica esta misma teoría de la graduación a los sentidos del hombre, pues gracias a estos se pueden diferenciar los grados de la naturaleza; asegura que los hombres “se sorprenderían si supieran que *todos* los sentidos están en favor de la graduación” (Hernández, 1983: 28), escribo en cursivas *todos* porque esa inclusión alude también al sentido de la vista. La piedra

---

<sup>32</sup> Felisberto Hernández dedicó este cuento a Vicente Basso Maglio; para quien también existía la dureza y la graduación en la existencia del hombre: XIV//Polvo eres y en polvo te convertirás, porque/Eres duro. / Y siempre serás polvo de dureza y no hambre/De ternura (Basso, 1962:86). El anterior es un fragmento de su obra *Canto llano*, mientras que en otro de “Aptitud constante” escribe: Morir todas las veces que nos sea posible.../Hasta agotar tus tonos, claridad desenvuelta! /Y madurar como la fruta, hacia una muerte, /Entre esmaltes lejanos, sobre viejos matices (Basso, 1958: 12). A decir de Romualdo Brughetti, Basso Maglio estudiaba la imagen: “(lo potente será siempre la imagen) y el símbolo (el arte es la tragedia de la simbolización de nuestra vida), es decir: ‘Simbolizar es obtener el secreto fuerte que hace perdurar la vida creada en el arte’” (Brughetti, 1937: 55-56).

narra lo que ha visto y con ello comparte su filosofía sobre los hombres y sus problemas con el otro y con lo otro.

La piedra filosofal asegura que lo más importante de la condición de un hombre es la curiosidad y que “el hombre que proporcione más placer satisfaciendo más curiosidad triunfa más. Pero cuando más curiosidad haya satisfecho un hombre para sí mismo, menos curiosidad satisface para los demás. Porque después de satisfacer mucha curiosidad viene la duda” (Hernández, 1983: 28). Esta reflexión no puede sino surgir luego de una constante observación, la humanidad es observada por una piedra, mientras que el hombre es testigo de cómo la piedra le habla a otra de su mismo reino. Objetos inanimados observan, teorizan y hablan, mientras el ser humano *escucha* a lo inanimado; de esta manera se quiebran las leyes humanas de la razón y, a decir de Kayser, se mezclan los dominios.

Retomando el tema de la curiosidad humana planteado por la piedra, en “El vestido blanco”<sup>33</sup> existe un narrador personaje que intenta saciar sus curiosidades hasta caer en la perplejidad: se trata de un mirón que tiene mucho interés en observar las hojas de la ventana que están tras el balcón de la casa de Marisa; después se obsesiona con el espacio entreabierto que dejan esas hojas y las de un ropero.

En un primer momento se pensaría que sólo está interesado en observar, desde fuera, las ventanas que se encuentran tras el balcón de la casa de Marisa: “Yo estaba del lado de afuera del balcón. Del lado de adentro, estaban abiertas las dos hojas de la ventana y coincidían muy enfrente una de la otra” (Hernández, 1983:

---

<sup>33</sup> Cuento que también se encuentra en *Libro sin tapas*.

31). El balcón representa el límite entre el interior y el exterior, y el mirón busca apoderarse del objeto de su mirada desde ambas posiciones.

Como lo mencioné en el apartado anterior, Marisa es uno de los pocos personajes con nombre en los cuentos de Felisberto: ella funciona en este relato como intermediario —sin saberlo— para que el narrador consiga crear intimidad con el objeto de su mirada, como se muestra en esta cita: “Marisa estaba parada con la espalda casi tocando una de las hojas. Pero quedó en esta posición porque la llamaron de adentro. Al Marisa salirse, no sentí el vacío de ella en la ventana” (Hernández, 1983: 31-32). Para el sujeto mirón lo importante no es Marisa, sino las hojas de la ventana.

Marisa está de más en la imagen que al narrador le interesa: las ventanas; pero hay algo que lo obsesiona: el espacio entreabierto que éstas dejan cuando están una frente a la otra, y lo que se puede ver a través de ese espacio. Ha observado, desde fuera, todo lo que acontece con las hojas de la ventana, de forma tal que es capaz de clasificar y describir las diversas maneras en que pueden posicionarse y las sensaciones que éstas le causan:

Las posiciones de placer eran solamente dos: cuando las hojas estaban enfrentadas simétricamente y se miraban fijo, y cuando estaban totalmente cerradas y estaban juntas. Si algunas veces Marisa echaba las hojas para atrás y pasaban el límite de enfrentarse, yo no podía dejar de tener los músculos en tensión (Hernández, 1983: 32).

Se crea un vínculo entre el mirón y las ventanas que se manifiesta en dos momentos: cuando él está afuera y se angustia al verlas separadas, mientras trata

de ponerlas frente a frente con toda la fuerza de su mirada, y cuando entra a la casa y las ventanas demandan su atención.<sup>34</sup>

“Una noche estaba contentísimo porque entré a visitar a Marisa. Ella me invitó a ir al balcón. Pero tuvimos que pasar por el espacio de esos lacayos de ventanas” (Hernández, 1983: 33). Para el narrador, cruzar las ventanas de adentro hacia afuera significaba violar la simetría que se crea cuando están juntas; además, ese espacio le seducía por lo que dejaba entrever: a veces sólo podía mirar “una cosa fija” (Hernández, 1983: 32) y otras veces “calzaba justo la cabeza de Marisa” (33) en la oscuridad.

El sujeto se casa con Marisa y está “contentísimo”, como cuando entró por primera vez a su casa, hasta que se encuentra una vez más con la obsesión de un espacio entreabierto: el que dejan las hojas de un ropero. Al abrir el ropero, el sujeto se siente “horriblemente actor en el asunto de las hojas” (Hernández, 1983: 33), se queda inmóvil un momento ante esa sensación, adoptando así la calidad de un objeto inanimado. La angustia aumenta cuando ve “un vestido blanco de Marisa que parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas” (Hernández, 1983: 33).

Ahora es un hombre quieto en medio de las puertas de un ropero, frente a un vestido blanco. La delgada línea entre el que mira y lo que es mirado se cruza, el equilibrio entre lo vivo y lo inanimado, lo exterior y lo interior se rompe, causando inquietud y un juego de inversión. Hal Foster, a propósito de la acuarela *Perspectiva de habitación con habitantes* (1921) de Paul Klee, menciona: “No tanto habitan la

---

<sup>34</sup> El espacio interior era territorio de las ventanas, pues cuando el narrador se distrae platicando con Marisa, éstas requieren su mirada otra vez, tocándole despacio la espalda como si quisieran hipnotizarlo, incluso deciden “sepultar” a Marisa y al mirón entre el balcón y ellas.

habitación como son habitados por ella: por una perspectiva que parece rastrear un ‘mundo interior’” (Foster, 2008:251), lo cual sugiere una pérdida del yo, pues el sujeto y el objeto se ven como iguales (ambos se miran y saben que existe el otro), intercambian cualidades y acciones, pervirtiendo la normalidad: “sin querer me quedé quieto un rato. La cabeza también se me quedó quieta igual que las cosas que había en el ropero” (Hernández, 1983: 33). El mirón es visto por los objetos al mismo tiempo que mira.

Asimismo, “La pelota” es otro cuento en el que el sujeto es mirado por el objeto. El narrador recuerda cuando la mirada de su yo de ocho años dio vida a dos pelotas. La trama se desenvuelve en la casita pobre de su abuela y en un almacén. Primero se obsesiona con una pelota de colores que venden en el almacén porque su abuela no puede comprársela; ante su insistencia, la abuela lo amenaza con pegarle; mostrándose como una mujer severa; sin embargo, también se trata de una mujer generosa, pues de regreso a casa, le confecciona a su nieto una pelota de trapo.

Una de las características del narrador con voz de niño de ocho años es que es particularmente mimado, hace rabietas, siente fastidio por lo que expresan los adultos (como cuando su abuela le dice que la pelota de trapo es más bonita que la del almacén) y es consciente de que se encapricha con facilidad: cuando su abuela termina de hacer la pelota de tela, él la ve redondeándola, dándole forma, y ante ello, tiene “un instante de sorpresa y sin querer [hace] una sonrisa; pero enseguida [se vuelve] a encaprichar” (Hernández, 1983: 114-115).

Por su naturaleza, la pelota de tela pierde su forma redondeada y se ensucia cuando el narrador-niño juega con ella, pero en el mundo posible de Felisberto, esta pelota tiene voluntad:<sup>35</sup>

Después de haberle dado las más furiosas “patadas” me encontré con que la pelota hacía movimientos por su cuenta: tomaba direcciones e iba a lugares que no eran los que yo imaginaba: tenía un poco de voluntad propia y parecía un animalito; le venían caprichos que me hacían pensar que ella tampoco tendría ganas de que yo jugara con ella. A veces se achataba y corría con una dificultad ridícula; de pronto parecía que iba a parar, pero después resolvía dar dos o tres vueltas más. En una de las veces que le pegué con todas mis fuerzas, no tomó dirección alguna y quedó dando vueltas a una velocidad vertiginosa. Quise que eso se repitiera, pero no lo conseguí (Hernández, 1983: 115).

Felisberto Hernández, en lugar de darle un valor utilitario a la pelota, hace del objeto un personaje que se resiste a estar al servicio o voluntad del niño bajo la siguiente lógica: *si al principio él no quería jugar conmigo, entonces yo no quiero jugar con él*. Así que la pelota también hace rabieta y esto al niño no le hace gracia, por ello recuerda la pelota de colores del almacén, quizá *ella* sí se comportaría a la altura de una pelota que se deja utilizar para el juego.

El narrador recuerda que su yo niño demuestra a la pelota de tela su enojo y la abandona en el patio para pedirle otra vez a su abuela que le compré la de colores. Su abuela se vuelve a negar y lo manda al almacén a comprar un dulce.

En el almacén permanece la pelota de colores, pero esta vez el niño intenta no mirarla, aunque aún la desea: “no quise mirar la otra, aunque sentía que ella me miraba a mí con sus colores fuertes” (Hernández, 1983: 115). El objeto mira al

---

<sup>35</sup> Ya desde el siglo XIX, la literatura alemana “no se limitó a los tipos de personajes que habían heredado del Romanticismo. Al contrario, abrió a lo grotesco un nuevo campo que apenas si había sido transitado por aquellos. La fórmula para este nuevo campo de expresión “—Malicia del objeto—” la acuñó F. Th. Vischer. [...] Schopenhauer ya había dicho que “todo lo que tocamos se resiste porque tiene voluntad propia” (Kayser, 2004: 186).

sujeto; la pelota, animada o humanizada, se manifiesta a través de sus colores fuertes<sup>36</sup> que son como ojos que observan al niño haciendo un esfuerzo por no devolverle la mirada, por no entablar el tan temido diálogo no entablado.

Cuando vuelve del almacén, el narrador recuerda que deseaba jugar con la pelota de trapo una vez más, se cansa de patearla e inventa un nuevo juego, el cual consistía en sentarse sobre ella en el portón a esperar que pase alguien para darle un pelotazo. Al no pasar nadie, su juego no se llevó a cabo. Se aburrió de esperar, se levantó: “y al mirarla la [encontró] más ridícula que nunca; había quedado chata como una torta” (Hernández, 1983: 116).

La mirada del hombre narrando cuando era niño tiene un efecto burlón: no sólo no es una pelota, sino que además parece un pastel. Si con antelación la pelota no quiso jugar con él, ahora se vengaría, ridiculizándola, poniéndosela en la cabeza y tirándola al suelo “para sentir el ruido sordo que hacía al caer contra el piso de tierra y por último la hacía correr de costado como si fuera una rueda” (Hernández, 1983: 116).

Cuando al niño le vuelve la *angustia*, sentimiento que se repite en otros narradores utilizados por Felisberto Hernández, se cansa de ridiculizar a la pelota y busca a su abuela para decirle que aquella no era una pelota, que era un pastel y que si no le compraba la del almacén se moriría de tristeza. Toda la historia se

---

<sup>36</sup> En un fragmento de “Las plantas del doctor Cinderella”, cuento de Meyrink, se lee: “Numerosos globos oculares brillantes brotaban vertiginosamente junto a unos horribles bulbos como zarzamoras que, al pasar, me seguían lentamente con sus miradas. Ojos de todos los tamaños y colores: desde un iris cristalino hasta los ojos azules de un caballo muerto que, inmóviles, miraban hacia arriba” (Kayser, 2004: 239). Los colores, en el mundo posible de Felisberto Hernández, pueden ser ojos, quizá no utiliza adjetivos como “horrible”, ni deja entrever ningún tipo de terror, como un ojo muerto mirando inmóvil, pero hace que un color, que no tiene forma de nada, mucho menos de ojo, tenga la capacidad de mirar, por lo que existe en el color-ojo un contraste entre forma y materia.

desarrolla en el recuerdo del mundo infantil y por ello la perspectiva cambia; además de utilizar un pastel como símil de la pelota aplastada, exagera al decir que morirá, produciendo absurdos.

La abuela se ríe ante tales ocurrencias y el narrador recuerda que cuando ella se carcajea su barriga salta, justo como una pelota. Recarga su cabeza en el abdomen de la abuela y el cuento termina con la siguiente cita: “la barriga era como una gran pelota caliente que subía y bajaba con la respiración. Y después yo me fui quedando dormido” (Hernández, 1983: 116). A pesar de que el niño es capaz de mirar a la abuela como un ser humano completo, le mira en ese momento sólo *la barriga* y así finalmente obtiene su pelota.

En este cuento se puede observar con claridad el movimiento y la transformación: de pelota a torta, de barriga a pelota; también se puede comparar al niño con la pelota por su constante ir y venir de la obsesión al aburrimiento, y de éste a la distracción en un sólo día; el niño, pues, parece una pelota dando vueltas vertiginosas.

Felisberto Hernández juega con el recuerdo y con la voz del narrador, el resultado es un mundo donde una pelota tiene voluntad, sin ser perfecta, mientras que otra es capaz de ver a través de sus colores brillantes. El mundo de las cosas se impone cuando, gracias a la mirada del niño, el abdomen de la abuela se convierte en una pelota caliente. La mirada de aquel narrador-niño es entonces creadora y transformadora de su entorno.

En la narrativa del cuento “Mi cuarto en el hotel” también se encuentra la mirada creadora, transformadora, activa y pasiva de un viajero. Felisberto Hernández estructura este relato en seis breves apartados, yo los llamaré cuadros,

pues me parece que la narración está orientada hacia la representación, el espectáculo. Pues bien, en cada cuadro el protagonista se sitúa desde una perspectiva distinta y presenta distintas imágenes captadas en “momentos intensos o extraños de espíritu”<sup>37</sup> (Hernández, 1983: 120).

En el cuadro I, el narrador contextualiza que estuvo tres meses hospedado en el cuarto de un balneario. Aunque podía salir, él prefería permanecer en la habitación memorizando cada cosa que había en ella: “hasta las más insignificantes manchas que había en la pared” (Hernández, 1983: 120). No solamente realizaba este ejercicio de memoria, sino que también leía libros, recibía cartas y pensaba mucho. Hasta aquí infiero que se trata de un narrador acostumbrado a hospedarse, solitario y sensible a las cosas que otras personas no ven: “y a pesar de estar siempre en el mismo cuarto, sentía lo nuevo de cada día, como si el sol no diera en las mismas cosas dos veces igual, como si el aire fuera distinto y hasta como si yo no fuera la misma persona” (Hernández, 1983: 120).

Todos los días, a pesar de permanecer en la misma habitación, sentía que algo cambiaba en él, ya que siempre estaba pensando cosas que le *agrandaban el espíritu*. Tuvo la impresión de que estas cosas que pensaba saturaban las paredes y los objetos del cuarto, comparándolo con las “maderas de un instrumento viejo en el que hubiera tocado muchos años” (Hernández, 1983: 121).

En el cuadro II se observa que, para poder convivir *con* su cuarto, asocia un suceso interesante o extraño que le haya sucedido con las cosas que mira. La

---

<sup>37</sup> En el capítulo 3 retomaré cómo la condición de escritor o pianista, así como la angustia y los momentos extraños de espíritu, juegan un papel importante en la percepción de lo narrado.

iluminación juega un papel importante, pues permite al protagonista crear imágenes e historias incompletas, como la de: “una mujer con un hijo suplicando algo”. Esta imagen, en realidad, es una mancha en la pared vista desde la sombra de la semioscuridad.

Otra imagen, percibida por el protagonista bajo esta semioscuridad, es la “cabeza de un árabe que [le] miraba con un ojo un poco triangular, pero muy oscuro y misterioso” (Hernández, 1983: 121). El protagonista se siente observado por este ojo extraño, cuando en realidad no hay nadie más en la habitación, y esta cabeza de árabe es creada a partir de ropas desordenadas encima de una silla. Con esto se demuestra que la mirada tiene el poder creador de humanizar las cosas, en esta ocasión, con ayuda de la poca iluminación y de la poca disposición de estar despierto, pues cuando ve estas imágenes, el protagonista está a punto de tomar una siesta. Su habitación tiene una ventana que da hacia la playa. En una ocasión, el hombre vio que:

había en la arena y un poco retirado del agua un bote; en el bote se habían sentado unas personas, y cuando las miré *distraídamente*, tuve una sensación extraña; en otro momento me hubiera parecido de pronto que estaban en el agua, o me hubiera reído de pensar que ellas eran inconscientes de que por la actitud que tenían, pareciera que estaban navegando a pesar de estar en seco; sin embargo la sensación que tuve yo por un instante, fue de que sencillamente navegaban por la arena (Hernández, 1983: 121-122).

Escribo en cursivas *distraídamente* porque se asemeja al protagonista que se impersonaliza en el cuento “El vapor” (que analizo más adelante); la impersonalidad que refiere Felisberto le permitía a su pianista viajero cierta clarividencia, o una manera diferente de ver su entorno. El sujeto mira con distracción un espacio abierto y público, situado tras una ventana y encerrado entre cuatro paredes, desde donde

puede ver un barco navegando por la arena; se le ocurre reírse de las personas que están sobre el barco porque piensa, por sus actitudes, que no se han dado cuenta que navegan por donde la lógica dicta que no se debe navegar.

En el cuadro III, el sujeto decide salir de su cuarto a pasear. Lo que lo incita a tomar esta decisión es que hace una mañana distinta a las demás;<sup>38</sup> sabe que la perfección de esta mañana influirá en cómo percibirá el exterior; incluso menciona que parecía una “escenografía previamente preparada” para que actuaran dos mujeres (él las llama personajes) y un hombre, quien es el primero en ser retomado por el narrador.

Esta idea de una mañana con poder transformador se ejemplifica en el primer personaje masculino que describe el protagonista: se trata de un asesino que había estado preso, pero el paseante no le da importancia a su maldad, pues, dice: “yo pensaba que en aquella mañana nadie podía hacer un crimen; *me parecía que cuando el sol le daba en el entrecejo al asesino, le disolvía los pensamientos de la noche*” (Hernández, 1983: 122. Las cursivas son mías). Exponiendo, con el comentario final, la existencia de una dualidad en los pensamientos: de día, son buenos (sobre todo en esa mañana) y de noche, malos.

El primer personaje femenino traído a cuento por el narrador aparece también en este cuadro III. La describe como “la representación estética de la raza de los indios; y así como yo había sentido el folklore en música y poesía, sentí por primera

---

<sup>38</sup> “además de ser distinta de todas las mañanas lindas, fue la más radiante; si hubiera venido a visitarnos un habitante de otro planeta se la hubiéramos mostrado como ejemplo de una mañana en la tierra: parecía que si a los niños les mandara a hacer una composición ‘La mañana’ tendrían que pensar en una como aquella” (Hernández, 1983: 122).

vez lo que sería el folklore de la belleza física” (Hernández, 1983: 122). La descripción de la escena que rodea a esta mujer parada en la puerta de un rancho parece captada por unos ojos-cámara cinematográfica; primero enfoca a la mujer en un plano lejano, para después enfocar a:

un gatito y una plantita que había al pie de una ventana; parecían hermanitos; el gatito estaba muy bien sentado y tan firme como el tarro de la plantita; los dos tenían una cinta azul: la plantita en el tallo y el gatito en el pescuezo; a veces el gatito se lavaba la cara y otras veces la plantita se movía con el viento (Hernández, 1983: 122).

Luego la cámara humana se vuelve a alejar para enfocar de nuevo a la mujer india y es entonces cuando la describe. Ya se sabía que el narrador era un hombre de lecturas y reflexiones, pero es hasta que dice haber sentido ya el folklore en la música que se puede suponer su cualidad de pianista viajero.

En el cuadro IV, el hombre vuelve a su habitación después del paseo, la imagen del “cuarto de baño muy limpio y con baldosas muy blancas que llegaban casi hasta el techo” (Hernández, 1983: 123) le produjo alegría, pues se sentía cansado y sudoroso.

En esta escenografía, aún durante la mañana perfecta, entró a escena el último personaje femenino: la mucama, quien le confiesa al huésped que nunca había entablado conversación con él porque lo creía loco. Al verlo salir a pasear, siente confianza de contarle su vida; por ello el narrador sabe que ella: “era alemana, había enviudado joven y tenía dos hijitos; en todo el año cursaba sus estudios en un instituto de obstetricia y en los meses de vacaciones se empleaba de mucama” (Hernández, 1983: 123). A este personaje el narrador lo nombra: la mujer del poema práctico, pues supone que su secreto es poseer cosas materiales y que por eso trabaja y estudia. Le enseña a sus hijos, a través del ejemplo, que

estudiar y trabajar, aunque sea mujer, es digno de la época moderna; sin embargo, esto no lo hace para agrandar su espíritu, como el protagonista que lee para eso, sino para vivir cómodamente, por eso también el narrador dice que la mucama educaba a sus hijos de manera profunda y superficial.

En el penúltimo cuadro, el V, es de noche y el protagonista se despierta confundido en su cuarto pues, a pesar de que sabía dónde estaba, le era difícil situarse especialmente, por lo que intentó concentrarse en cómo estaban él y su cama en la habitación:

tenía que hacer un gran esfuerzo para deducir que si yo estaba acostado sobre el lado izquierdo, a la derecha tenía que haber tal cosa, y a la izquierda otra, y en la imaginación colocaba la cama en todas partes; después que saqué una mano de la cama, toqué la pared y me orienté (Hernández, 1983: 124).

Su desorientación, además de ser producto de la instantánea confusión del sueño interrumpido, también es consecuencia de que no puede ver nada en la oscuridad, por ello tiene que recurrir al sentido del tacto.<sup>39</sup> Le parece mentira su desorientación, pues como lo mencioné acerca del cuadro I, el huésped había memorizado hasta el mínimo detalle de su cuarto, acto que realizó con sus ojos y con luz. En condiciones diferentes, tanto del espíritu (como él llama) como de iluminación, no encuentra su sitio en su entorno improvisado por el viaje. Esa misma noche, el huésped escritor se pone a pensar “cosas inútiles”:

suponía cómo hubiera sido de interesante que hubiera conocido a una mujer de una manera distinta a como la conocí, y era como si hiciera una novela; la arreglaba en el momento que la hacía; cuando me parecía muy espontánea

---

<sup>39</sup> Esta escena se desarrolla entre el sueño y la vigilia del narrador; en esta transición, las sensaciones y los sentidos cobran gran relevancia porque lo acompañan en el cambio de un estado de conciencia a otro.

o muy real, la modificaba y cuando más real y más posible era, más emoción sentía (Hernández, 1983:124).

Por la mañana, observó que había algo nuevo en la habitación: una caja de color lila que había llevado la mucama el día anterior. Para la sensibilidad visual del huésped, el color de la caja parecía cambiarles el carácter a casi todas las cosas de la habitación. Describe a ese color lila como “violentísimo”, pues al principio lo perturba, pero después le gusta mucho, ya que, con cierta violencia, el color de la caja visibilizaba de otra manera la “salida de baño que estaba colgada en la percha y que era de un color muy parecido”, esta compatibilidad de color permitía que la bata formara parte de las demás cosas que había en el cuarto. Esto cambiaba la percepción de todo el lugar, pues el huésped asegura que: “si ahora yo leyera los mismos libros, recibiera las mismas cartas y pensara las mismas cosas, tal vez tuvieran una expresión distinta” (Hernández, 1983: 124). Es decir, su espacio se transformaba según las cosas que *vivían* dentro.

En el VI y último cuadro, el huésped se encuentra sentado en la cama de una habitación modificada por el color de una caja. Desde esa perspectiva ve algo que le causa sorpresa:

la puerta de mi cuarto venía a quedar casi enfrente mío; a la derecha de la puerta estaba la percha y en ella colgada la salida de baño; como yo había perdido la llave de la puerta, la cerraba poniendo una manga de la salida de baño en el marco, y así apretándola contra el marco quedaba asegurada. De pronto se abrió la puerta y al caer la manga de la salida de baño, ésta pareció una persona que bajara el brazo (Hernández, 1983: 125).

Una vez más, la mirada distraída crea una figura humana a partir de una cierta disposición de cosas. Inmediatamente después, entra a escena la mucama llorando porque la despidieron. Se despide del huésped escritor, quien asegura que la mujer lo estimaba mucho y que una vez le había dicho que en otra habitación había visto

un libro suyo, “que lo había leído y que aunque no entendía nada suponía que debía ser bueno” (Hernández, 1983: 125). La mucama pone por encima de su entendimiento la simpatía que el huésped escritor le causaba.

El hombre considera que el despido de la mucama era parte de “toda esa realidad de cosas de afuera” (Hernández, 1983: 125), situándose como alguien ajeno a esta realidad, pero a la vez influido por ésta, pues asegura que la situación lo puso de mal humor y la molestia también afectaba cómo veía el cuarto: “las paredes no me parecían saturadas de los libros que había leído ni de las cartas que había recibido, ni de las cosas que había pensado” (Hernández, 1983: 125); era como si el cuarto se hubiera quedado sin sus experiencias y él hubiera perdido un poco de él ante sí mismo, aunque hubiera ganado simpatía ante los ojos del otro, en este caso, ante los ojos de la mucama.

Resultan interesantes las comparaciones que el narrador, en su calidad de escritor con mirada aguda, realiza. En el cuadro I compara las paredes saturadas de pensamientos con las maderas de un instrumento viejo (seguramente un piano) en el que hubiera tocado por muchos años. En el cuadro III compara al gato con la maceta, dándole al gato la calidad de objeto; además, observa y describe una cinta azul en el cuello del gato y otra en el tallo de la planta; gato y planta tienen vida y por eso se mueven, aunque uno voluntariamente (se lava la cara) y la otra es movida por el viento.

En el cuadro IV compara a la mucama con un “cuarto de baño limpio y con baldosas blancas casi hasta el techo” (Hernández, 1983: 123), pero no por sus características físicas, sino porque le hacen sentir alegría y bienestar. Por último, en el cuadro VI, compara a las paredes de su habitación con la mucama: “yo tenía

la sensación que las paredes, al igual que la mucama, aunque no entendieran cómo era yo, hubieran preferido que siempre estuviera yo y hubieran mirado con cierta hostilidad a otro pasajero” (Hernández, 1983: 125), humanizando al espacio con capacidades de entendimiento y predilección. En las comparaciones de este cuento existe una mezcla de lo animal, lo vegetal, lo humano y lo inanimado. El narrador ordena las cosas (o a las personas) por lo que le hacen sentir y no por el reino al que corresponden.

Para Felisberto Hernández, el tema de la religión, desde una nueva ordenación o propuesta, es recurrente; en “Prólogo”, cuento de *Libro sin tapas*, la religión y la reencarnación son consideradas desde el castigo. El narrador de este relato se autodenomina *loco*: “A los locos nos tienen mucha confianza...” (Hernández, 1983: 16) y es desde una mirada alienada que dirige su narración. Además, este narrador se presenta en primera persona del plural, utiliza un *nosotros* y ello me obliga a plantear dos opciones: ¿se trata de un narrador loco que obedece varias voces en su cabeza o de un narrador elegido por otros locos para describir lo que tienen que decir como colectividad? En ambas opciones el narrador muestra una disolución de la identidad.<sup>40</sup>

Dicho sea de paso, que un enfermo mental describa el ensayo de un proyecto en torno a la religión y al castigo ya es una llamada de atención<sup>41</sup> y es otra manera que tiene Felisberto de burlarse de quienes en su época se han consagrado como

---

<sup>40</sup> Kayser se refiere a este tipo de disolución cuando un hombre pierde su noción de individualidad y experimenta un contraste entre su apariencia social y su auténtico yo, es decir, padece el desdoblamiento de su naturaleza humana, lo cual causa la enajenación de su yo (Cfr. Kayser, 2004: 223-226).

<sup>41</sup> “Precisamente entre los locos es donde la razón parece reinar más y mejor”, señala Kayser al abordar lo grotesco en el periodo romántico (Kayser, 2004: 108). El motivo del loco como narrador y lo grotesco lo retomaré en el capítulo tres.

intelectuales. Para Hal Foster (2008: 241): “en lugar de atacar la convención artística y el orden simbólico, el arte de los enfermos mentales parece interesado en *encontrar* de nuevo tales leyes artísticas: quizá en *fundar* de nuevo un orden simbólico que *no* es estable en absoluto, que está en crisis o corrompiéndose”. En *Libro sin tapas*, la religión, la academia y la sociedad están en crisis, ya no funcionan como solían hacerlo; el autor se centra en la religión y concluye que como no funcionó anteriormente, no fue útil para el progreso, resulta necesario crear otra.

Este cuento inicia con la siguiente frase: “A la última religión se le termina la temporada” (Hernández, 1983: 16); cabe señalar que en la edición disponible en el repositorio *autores.uy* hay un epígrafe que no aparece en la edición que estoy utilizando: “Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él” (Hernández, 1929: 5). Esta especificación brinda la libertad a *cualquiera* de escribir cómo fue la religión antes de este punto de partida felisberteano que comienza con un “Prólogo”, y podría ser que un loco decidió aprovechar la oportunidad.

El narrador, perturbado porque en este nuevo mundo ya no existe la religión monoteísta como se conocía, describe *grosso modo* la creación de una nueva y enfatiza que serán los jóvenes quienes la adoptarán sin resistencia: “Los jóvenes, vigorosos y deseosos de emociones nuevas, tienen el espíritu maduro para recibir el tarascón de una nueva religión” (Hernández, 1983: 16). El castigo, en esta nueva religión, será primordial, además de la obligación de obedecer, la noción del mal y la excesiva vigilancia.

Como se trata de una religión *experimental*, no hay un sólo dios verdadero, sino un jurado de dioses<sup>42</sup> que va a decidir más sobre los muertos que sobre los vivos. Su primer ejemplar para ensayar era un hombre que en vida había sido egoísta, así que recibe como castigo el poder de la visión. El jurado colgó al muerto de las manos al anillo de Saturno; “le dieron un gran poder de visión y de inteligencia para que viera qué ocurría en la tierra; le dieron libertad para que se interesara cuanto quisiera por lo que pasaba en la Tierra, pero si pensaba en sí mismo se le aflojarían las manos y se desprendería del anillo” (Hernández, 1983: 17).

El narrador se dedica a observar y a narrar con total despreocupación la suerte del muerto egoísta, quien se esforzaba en demasía para no pensar en sí mismo. Para distraerse, miraba la Tierra: “estaba mirando fijo a la Tierra y se le ocurrió pensar por qué daría vueltas y más vueltas” (Hernández, 1983: 17), sin encontrar respuesta. Luego se percató de que la Tierra, además de dar vueltas sobre sí misma, también daba vueltas alrededor del Sol; hasta que en algún momento comenzó a preocuparse por los demás y con ello “se le aguzaba la visión y la inteligencia” (Hernández, 1983: 18). De tanto observar a los hombres y a los animales concluyó que ellos también daban vueltas, pero sólo con dos grandes objetivos: conseguir comida y rondar a las hembras.

Con esta asociación entre el comportamiento de la naturaleza y el hombre, así como con mayor interés en los demás, ganó más visión y perspicacia, a decir del narrador: progresaba y “el progreso lo hacía distinto, lo hacía más visual y más

---

<sup>42</sup> Un jurado es una estrategia de la sociedad en la que ciudadanos designados enjuician a las personas que cometen delitos; con la conformación de un jurado de dioses, Hernández sugiere que el dios anterior se equivocó o sirvió de poco, por ello, y quizá preocupado por un sistema divino más justo, propone que varios dioses consensen los castigos y que existan religiones por temporada.

inteligente, pero no se sabía si le suprimía el dolor” (Hernández, 1983:18); ya no sufría por la amenaza de desprenderse del anillo, sino que ahora padecía porque deseaba solucionar los problemas de la Tierra.

Al parecer, el verdadero castigo consistía en interesar al muerto en los asuntos de la Tierra mediante la mirada fija hasta causarle sufrimiento, mismo que tenía que soportar porque si dejaba de observar su planeta pensaría en sí mismo y se descolgaría: “Y ni siquiera podía pensar qué sería de él si se descolgaba y si le importaría o no descolgarse” (Hernández, 1983: 18), por lo que se vio en la necesidad de despersonalizarse, olvidarse de su yo y convertirse en otro ser más o menos que humano, aunque muerto; sin embargo, esperaba que lo que sucedía en la Tierra, de alguna manera, respondiera todas sus preguntas.

Los ojos del muerto egoísta se habían convertido en sus órganos más importantes, había obtenido sabiduría, pero también angustia, preocupación, desolación, miedo; el castigado ya no quería seguir viendo, pero no podía dejar de hacerlo; por momentos, este exceso de visión, más que iluminar la mente, la oscurecía, la enfermaba, como dijo Dostoievski: “Una conciencia demasiado clarividente es (se lo aseguro a ustedes) una enfermedad, una verdadera enfermedad. Una conciencia ordinaria nos bastaría y sobraría para nuestra vida común” (Dostoievski, 2013: 11). Sin embargo, a pesar del dolor, el muerto había descubierto que las acciones que realizan los vivos tienen el simple objetivo de no aburrirse.

El descubrimiento de este objetivo lo llevó a más preguntas: “¿por qué los hombres tienen que no aburrirse? ¿Por qué no se anulan y anulan la Tierra? ¿Por qué tienen ese fin optimista para cargar con la tarea de no aburrirse?” (Hernández,

1983: 19). A estos cuestionamientos los unía la idea de “progreso”: el muerto comprendió que “los hombres progresaban, que eran distintos a épocas anteriores” (Hernández, 1983: 19) y descubrió que, si la finalidad del progreso era evitar dolor al hombre, esta finalidad no se cumplía y por lo tanto el progreso era inútil sin importar en que época se naciera.

En este cuento, Felisberto Hernández retoma el juego, al comparar a la Tierra con una sonaja que con su movimiento provoca que sus habitantes se muevan. El muerto convierte su castigo en un juego al transformar con su mirada al hombre en hombre-juguete que participa o no en su idea de progreso; mientras tanto el jurado de los dioses discute sobre la reencarnación.

Uno de sus puntos importantes era que si el muerto egoísta reencarnaba tenía que aprovechar lo que aprendió durante su castigo, por lo que: “Después de la tortura y de saber que el progreso era inútil, que no evitaba dolor, se enroló en la acción para el progreso” (Hernández, 1983: 23): escribía en diarios a favor de algún partido político, “mezclándose en el progreso, es que podía escribir mucho” (Hernández, 1983: 23).

Hernández relaciona al hombre, en este caso muerto, con el dios que todo lo ve y que, por lo tanto, todo lo sabe. La extenuante observación desde un punto más alto que la Tierra, desde una condición en la que ya no hay vida, pero sí castigo después de la muerte, tiene como resultado un alma reformada que reflexiona y que llega a un entendimiento superior.

Cuando estaba muerto pudo ver que la escritura era una tradición que, aunque había presentado cambios, prevalecía a lo largo de los siglos; por lo que escribir sus ideas en un periódico, aunque fueran políticas, era una manera de ser

parte del pasado, del presente y del futuro; de trascender. ¿Entonces el castigo de la nueva religión a cargo de un jurado de dioses había funcionado?

Octavio Paz escribió sobre la poesía moderna que “por una parte es un diálogo contradictorio con y contra las revoluciones modernas y las religiones cristianas” (Paz, 1990: 11). En este “Prólogo” de *Libro sin tapas*, Hernández sostiene este diálogo con y contra la religión pues, aunque niega la tradición cristiana, continúa sosteniendo que hay algo más grande, en el sentido espiritual, que el hombre. Además, la religión, así como la escritura, ha pasado de una generación a otra, se han tenido que transformar y adaptar para no desaparecer (Cfr. Paz, 1990: 17). Lo moderno, para el escritor mexicano, es una tradición, y “se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición” (Paz, 1990: 17). Señala que la modernidad es *otra* tradición y explica que:

se piensa que la ruptura es la forma privilegiada del cambio [...] La modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*. Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad [...] la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta. La primera postula la unidad entre el pasado y el hoy; la segunda, no contenta con subrayar las diferencias entre ambos, afirma que ese pasado no es uno sino plural [...] lo moderno es autosuficiente: cada vez que aparece funda su propia tradición [...] Hay épocas en que el ideal estético consiste en la imitación de los antiguos; hay otras en que se exalta a la novedad y a la sorpresa” (Paz, 1990: 18-19).

Felisberto Hernández rompe la tradición al formar el jurado de dioses y brindarle el poder de la visión a un muerto para luego permitirle reencarnar; es decir, toma elementos cristianos (como el castigo) y de otras religiones (como la reencarnación) y los mezcla con comportamientos humanos (como la creación de un jurado).

Además, el loco que describe el ensayo de esta nueva religión se relaciona con los dioses, así como el pecador —una vez reencarnado y con sabiduría— se relaciona con los demás seres vivos, encaminándose junto con ellos hacia el progreso, aunque ya no crea en éste.

Volviendo al tema de la mirada, el relato que le sigue a “Prólogo”, y que también pertenece a *Libro sin tapas*, es “Acunamiento”, en el cual el objeto de la mirada del narrador es la actuación de los hombres ante el fin del mundo (concepto religioso). Es importante mencionar que en este cuento tampoco se mencionan personajes principales, sino pequeñas sociedades que se identifican con adjetivos: los sabios, hombres con espíritu impreciso, hombres perfectos, locos, etcétera. Como ya lo vimos anteriormente, para Hernández los sabios tienen el poder de la visión, y en este cuento son ellos quienes aseguran el fin del mundo, incluso fijan una fecha exacta.

Para evitar el fin del mundo, los hombres de un país precavido “construyeron seis planetitas de cemento armado incluyendo las leyes físicas que los sostuvieran en el espacio” (Hernández, 1983: 24), pero no tenía áreas verdes, por lo que grandes pintores reprodujeron, en las paredes de estos planetas, árboles y prados “idénticos a los de la Tierra”, lo cual causaba tal confusión en quienes los miraban, pues: “Estaban tan bien pintados que tentaban a los hombres a introducirse en ellos. Pero internarse en esa belleza y darse contra la pared era la misma cosa” (Hernández, 1983: 25); se trata, pues, de un arte no mimético que alude a otros mundos posibles.

Ahora bien, algunos personajes tienen la visión más aguda y perspicaz que otros; por ejemplo, los científicos habían logrado prever “antes de nacer un hombre,

cómo sería, la utilidad que le prestaría a su planetita y hasta el proceso de su vida”<sup>43</sup> (Hernández, 1983: 25); además, son capaces de descubrir a un traidor con sólo mirarle la cara y analizar sus rasgos.

Aquí aparece una vez más la idea de progreso, pues los traidores son aquellos habitantes del planeta recién creado que no cumplen con la misión de fomentarla: “Los hombres que no cumplían en el fondo del alma esta misión eran descubiertos por otros hombres de ciencia” (Hernández, 1983: 25), es decir, los hombres de ciencia no sólo sabían leer las expresiones de los rostros traidores, sino que también podían ver lo que sucedía en su interioridad, en el *fondo de su alma*, esa privacidad de la que goza un sujeto, misma que al ser descubierta y fisgoneada por alguien más provoca la pérdida de su identidad. El hombre de ciencia domina la visión, mientras el traidor es víctima de esta mirada. Además de este cuento, hay otros, como “El vestido blanco” y “La barba metafísica”, en donde se muestra un profundo deseo de transgredir para saber: husmear el alma, violar la simetría, espiar a un hombre para saber cómo se ve sin barba.

La mirada como dadora de vida a lo inanimado es muy evidente en “Historia de un cigarrillo”, donde Felisberto Hernández quiere imponer al lector el mundo de las cosas, del mismo modo que Wedekin, según Kayser:

atraviesa el disfraz de las cosas y penetra hasta su ‘verdadera naturaleza’: no se conforma que hacer ver, sino que nos obliga a tomar conciencia de lo que debemos ver. Se vuelve constantemente al público, porque en el fondo lo que quiere es exhortarlo, advertirlo, despertarlo (Kayser, 2004: 220).

“Historia de un cigarrillo” también pertenece a *Libro sin tapas* y está dedicado al escritor y periodista Antonio Soto, quien publicó en periódicos de Uruguay y

---

<sup>43</sup> Hernández utiliza el diminutivo “planetita” para rebajar este planeta imitado y restarle seriedad.

Argentina. En este cuento, Felisberto Hernández expone el valor espiritual de los objetos en cuatro actos o escenas. El narrador protagonista es un hombre que se entrega al acto de pensar en demasía; está inmerso en la cotidianidad y tiene, al menos, un amigo. Su obsesión comienza en una primera escena que se desarrolla una noche que saca una caja de cigarrillos, la mira fijamente y piensa 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” (Hernández, 1983: 37).

En cuanto a su espíritu como hombre y con relación a la cajetilla de cigarrillos, recuerda que: “primero *había amenazado* sacar a uno pero apenas tocándolo con el dedo. Después fui a sacar otro y no saqué ése precisamente, saqué un tercero. *Yo estaba distraído* en el momento de sacarlos y no me había dado cuenta de mi imprecisión” (Hernández, 1983: 37. Las cursivas son mías). El hombre con respecto a las cosas, amenaza y se distrae, porque hasta ese momento el orden natural es que el mundo del hombre prevalezca ante el mundo de los objetos. Sin embargo, después piensa en el espíritu de los cigarrillos en relación con él:

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 (Hernández, 1983: 37).

En la segunda escena aparece por vez primera el cigarrillo roto. El protagonista *siente* el espíritu de las cosas aun estando acompañado. En esa noche, el protagonista estaba conversando con su amigo, cuando se disponía a fumar:

Sin querer evitaba tomar uno que estaba roto en la punta aunque eso no influiría para que no se pudiera fumar. Mi tendencia era a tomar uno normal. Al darme cuenta de esto, saqué el cigarrillo roto más afuera de la cajilla que

los demás. Invité a mi compañero. Vi que a pesar de que ése 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 (Hernández, 1983: 37).

Hasta este punto, el protagonista era capaz de controlar lo que llama *su obsesión*, pues podía distraerse y olvidar por un momento el cigarrillo roto; la siguiente ocasión que abrió la cajetilla no vio a aquel cigarrillo, pensó que se lo había fumado distraído, estableciendo así el orden natural en la relación hombre-objeto.

Sin embargo, en la escena III, la obsesión volvió con más fuerza al descubrir que no se había fumado el cigarrillo roto, sino que éste se encontraba al fondo de la cajetilla en posición horizontal. Este cigarrillo, que además no era el cigarrillo perfecto, pues estaba roto, había tenido la *voluntad* de escapársele al protagonista. Para recuperar el control de la situación, el hombre saca de la cajetilla todos los demás cigarrillos, dejando únicamente el roto para ofrecérselo a su amigo. Tenía la esperanza de que su amigo terminara con la subordinación de lo inanimado, pero “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’” (Hernández, 1983: 38).

Por un momento, el protagonista piensa que el espíritu de su amigo y el suyo se encuentran en el mismo mundo posible en el que un cigarrillo tiene voluntad; pero este pensamiento le dura poco, pues su amigo 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” (Hernández, 1983: 38).

En la última escena, es de mañana y el protagonista recuerda haber puesto el cigarro roto en la mesa de luz, al mirarlo le pareció que la mesa tenía “una alianza

y una asociación extraña con el cigarrillo” (Hernández, 1983:38), y como no está dispuesto a perder una batalla contra objetos asociados decide fumar ese cigarrillo como si fuera uno de tantos, pero al *pretender* sacarlo con naturalidad, éste se le cayó de las manos.

Aquella obsesión vuelve, él logra controlarse hasta que el cigarrillo cae 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” (Hernández, 1983: 39). El cuento termina con esta escena en la que el hombre mira, vencido, el cambio de la materia. Se demuestra que la mirada del narrador es capaz de dar vida a lo inanimado; sin embargo, en este cuento hay otro tema, el de la anulación de la categoría *cosa*, proceso perdurable de disolución, propio del grotesco moderno, y que será abordado en el capítulo tercero.

Siguiendo la constante de los narradores obsesivos, quien narra en “La barba metafísica”<sup>44</sup> es un sujeto obsesionado con la barba de un hombre y con el misterio que ésta crea, por lo que interrogará su apariencia desde una perspectiva cada vez más cercana: de lejos, la mirada del narrador es atraída por “una barba, un pito, un sombrero aludo, un bastón y unos zapatos amarillos” (Hernández, 1983: 44); la suma de esas características más un sujeto dan como resultado un hombre jovial, pero único entre todos los hombres joviales, porque en una primera impresión

---

<sup>44</sup> Cuento dedicado a Venus González Olaza, quien se desempeñó como editor de Hernández luego de conocerlo en 1919.

del narrador se piensa que si le quitaban todo aquello quedaría un hombre “como todos los demás” (Hernández, 1983: 44).<sup>45</sup>

De entre los elementos que forman a ese hombre, la barba es la que más llama la atención de quien lo ve. La barba simboliza virilidad, coraje y sabiduría; era utilizada por héroes, dioses, monarcas y filósofos (Chevalier, 1986: 177). “La barba no es más que un ornamento, pero decora a los seres viriles, cálidos y fecundos, que disponen de la fuerza y de la autoridad” (Agacinsky, 2007: 175); en este cuento, la barba se convierte en un registro del modo en que el narrador ve a un hombre del pasado que ha violentado la normalidad y a continuación explico por qué.

El narrador se convierte en fiel seguidor del hombre barbudo para entender su apariencia. Mediante una insistente observación descubre que ese hombre no busca imponer una moda, sino recordar una que ya pasó y lo justifica diciendo que es “más comprensible una moda pasada que una moda nueva”<sup>46</sup> (Hernández, 1983: 45). Supone que el hombre había creado esa representación de sí mismo con un fin determinado: “Él sabía que esa idea de él influiría de una manera especial en el ánimo de los demás” (Hernández, 1983: 44); a pesar de esto, la barba por sí misma tenía “una fuerza subconsciente<sup>47</sup> que él no había previsto y que no tenía nada que ver con él” (Hernández, 1983: 44).

---

<sup>45</sup> Es común que Hernández desarme al hombre como un todo para luego concebirlo pieza por pieza. Las piezas pueden pertenecer a sus características físicas, a su atuendo u oficio.

<sup>46</sup> Dice Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, que en la modernidad: “La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos —pasado, presente y futuro— se borran o, al menos, se vuelven instantáneas, imperceptibles e insignificantes [...] La aceleración del tiempo no sólo vuelve ociosas las distinciones entre lo que ya pasó y lo que está pasando, sino que anula las diferencias entre vejez y juventud” (Paz, 1990: 23).

<sup>47</sup> El hombre con barba representa la negación del pasado y la afirmación de algo distinto al mismo tiempo. Octavio Paz señala: “Lo que distingue a nuestra modernidad de otras épocas no es la

Es importante mencionar que en este cuento, Felisberto Hernández narra en primera persona del plural, y lo que el mirón ve influye en un “nosotros”: ya describió al hombre como jovial y con la barba obtuvo la característica de sabio, quizá así es como se ve una moda pasada:<sup>48</sup> ilustrada, culta, con propósito, pero ¿qué relación mantiene ese “nosotros” con la sabiduría?

El resto de los hombres que rodean al de la barba sienten “violentísimas ganas de saber cómo sería él sin barba, cómo serían sus mandíbulas y la parte tapada de la cara” (Hernández, 1983: 44), son seres que especulan constantemente, que observan, hacen hipótesis y las desechan cuantas veces es necesario: “A cada momento lo comparábamos con los demás hombres y la imaginación no se satisfacía en su manera de suponerlo sin barba” (Hernández, 1983: 44), incluso el narrador mirón entra hasta la intimidad del hombre para ver cómo se lava la barba. Al mirar esa acción, la curiosidad se satisfizo, pero después de que el hombre se la secó y perfumó, la barba insistía, del mismo modo que la curiosidad en sus seguidores.

Esta barba ayuda a completar la imagen de un hombre específico y representa un enigma que, al no ser resuelto de inmediato, genera inquietud en quienes se preguntan cómo se vería ese hombre sin barba y si ese hombre seguirá siendo hombre sin ella.

---

celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad” (Paz, 1990: 20).

<sup>48</sup> Como se ha visto en cuentos analizados con anterioridad, Felisberto Hernández se burla de los sabios de su época (1929). “El arte moderno no sólo es hijo de la edad crítica, sino que también es crítico de sí mismo” (Paz, 1990: 20) y es la crítica la que disuelve las oposiciones entre lo pasado y lo moderno; afirma Paz: “la palabra crítica posee demasiadas resonancias intelectuales” y por eso la acopla con la palabra *pasión*. “La unión de pasión y crítica subraya el carácter paradójico de nuestro culto a lo moderno” (Paz, 1990: 22). Los hombres modernos elevan la juventud por encima de la sabiduría y a la forma por encima del contenido.

El observador centra toda la atención en esa barba con la intención de cuestionar qué papel juega la apariencia en la realidad.<sup>49</sup> Pero, ¿quién o cómo es el acechador del hombre con barba?<sup>50</sup> Asumo que si no sabe cómo será lavarse la barba, entonces no tiene; no tener barba es parte de su normalidad, es por ello que el hombre que sí la tiene violenta esta normalidad. Observó a la presa de su mirada: al hombre con barba, de lejos y de cerca: “algo análogo a lo que ocurre con los especímenes observados al microscopio. Están ahí, con todas sus peculiaridades, y podemos estudiarlos, pero es imposible que los imaginemos observándonos a nosotros de un modo familiar” (Berger, 2016: 54). El sujeto observado nunca devuelve la mirada a quien lo sigue, pero obliga a su seguidor a que se observe a sí mismo, a que cuestione el pasado desde su presente y desde su propia identidad.

Otro cuento que presenta un contraste entre ser y parecer es “La suma”; en éste, el narrador —en calidad de viajero y literato— cuenta lo que *le ocurrió* cuando se hospedó en un hotel de una “ciudad un poco chica y un poco aislada” (Hernández, 1983: 60). Para este narrador, las situaciones que le parecen *simpáticas* son dignas de contarse; la primera de éstas es la existencia de un árbol a la mitad del patio y la segunda es el comportamiento de su compañero de habitación.

---

<sup>49</sup> El hombre con barba simboliza un momento histórico concreto y pasado. Su apariencia crea expectativa, incita a quien lo mira a cuestionarse sobre el tiempo pasado que representa. ¿La apariencia social del hombre con barba es igual a su auténtico yo o existe un contraste? Es una pregunta que el lector no puede responder, pues el narrador solamente se enfoca en registrar el movimiento, perseguir para mirar, mirar para conocer la problemática de forma y movimiento; ser y apariencia. Es, quizá, una forma de disolución de la identidad.

<sup>50</sup> El acechador del hombre con barba es el presente, es la juventud, momento en el que “lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria está infinitamente cerca” (Paz, 1990: 23).

El árbol era lo que más simpatía le producía, pero no se quería encariñar con él porque el lugar no era suyo, ni podía mirarlo todas las veces que quisiera. Para este viajero, mirar una cosa cuando deseara significaba poseer y no está en condición de poseer nada de lo que hay en ese hotel, pues no es su hogar, él está de paso y además es consciente de que han pasado y pasarán muchos huéspedes por ese alojamiento. Lo que más le molestaba era saber que su habitación tampoco sería solamente suya, porque podían entrar otras personas, entre ellas, su compañero: Salvador.

En cuanto a Salvador, en el apartado anterior de este capítulo mencioné que el narrador lo nombra hasta el final del cuento y que describe su físico desde distintas perspectivas: en el comedor, mientras comía; en el cuarto, cuando se afeitaba y, de lejos, en una kermés.

El árbol y su compañero le causan simpatía al narrador porque de algún modo se identifica con ellos. El árbol al centro, como eje en torno al cual giran personas que llegan, se quedan y se van, simboliza al viajero solitario, rodeado de cosas y personas pasajeras, como Salvador, quien también está solo y lejos de su hogar.

Una precisión temporal: “los domingos de mañana”; una expectativa: “allí recibiría cartas de personas queridas” y el afecto que desarrolló por Salvador: “llegué a estimarlo mucho” (Hernández, 1983: 60), sugieren que el narrador literato-viajero se hospedó en ese hotel una temporada, lo suficiente para examinar con la mirada a su compañero, un hombre delgado que comía en demasía y del que se hizo su amigo enseguida, pactando la intimidad cuando éste le contaba sobre sus amores.

El narrador piensa que Salvador hace que la cotidianidad en el cuarto de hotel sea de una “ingenuidad simpática” (Hernández, 1983: 61) y eso, además de parecerle una revelación, le causa gracia. No solamente sentía afinidad con él por el hecho de ser dos viajeros solitarios, sino también porque eran capaces de reírse juntos sobre este tipo de revelaciones.

Sin embargo, el viajero tuvo una revelación más compleja, que además de causarle gran simpatía lo hizo *reír* toda la noche: “De pronto vi a mi compañero como si fuera una suma que por primera vez le hiciera el total” (Hernández, 1983: 61). Esta percepción la tuvo el narrador no cualquier día, sino un día en que se sentía con el *espíritu un poco extraño* y en el que pudo ver de lejos, y en un espacio abierto, a Salvador, quien “estaba solo, miraba hacia todos lados con *disimulo*, y *aparentaba* estar distraído” (Hernández, 1983: 61. Las cursivas son mías).

La constante observación por parte del narrador —que en este cuento no es obsesiva, sino anecdotaria— tuvo como resultado la interrogación de las apariencias; es decir, Salvador, en una primera impresión, aparenta ser un hombre con cierto carácter, cuerpo y actitud, pero luego de observarlo desde varias perspectivas, tanto íntimas como sociales, el narrador se da cuenta de que ese hombre delgado tiene “dificilísimas digestiones” (Hernández, 1983: 61) y una actitud que disimula su verdadero carácter y sus pensamientos.

El final de este cuento podría parecer abrupto: “Además de eso tenía un nombre místico: Salvador” (Hernández, 1983: 61), pero responde a la pregunta ¿qué es lo que le ocurrió al narrador viajero que es tan importante contar?: una experiencia mística, pues luego de tanto observar al otro se miró a sí mismo; es decir, un viajero luego de repasar el modo de ser y de convivir de otro viajero,

descubre que ambos están solos y en constante movimiento, por lo tanto apenas se conocen, aunque la apreciación que el narrador tiene de Salvador es mayor, pues es resultado de una observación continua que estudia al otro.

Felisberto Hernández suele situar a sus personajes en espacios que para él eran cotidianos, pero que para mí son contextuales; sus contemporáneos tenían la necesidad de viajar para trabajar, y el transporte —como los tranvías y los vapores— lo facilitaba; pero viajaban solos y por mucho tiempo, lo que les dificultaba desarrollar un sentido de pertenencia. El cuento que sigue se titula precisamente como uno de estos medios de transporte que Felisberto solía utilizar: “El vapor”.

Está enunciado por un yo protagonista que connota a Felisberto Hernández por su condición de pianista que viaja para dar conciertos. Se trata de un narrador que cuenta *lo raro* que le sucedió cuando regresaba de otra ciudad de la que sólo podía salir de ella en vapor; él es consciente de que representa el papel de pianista cuando se relaciona con personas de otra ciudad; es un narrador que suele actuar en situaciones específicas: “Cuando caminaba por el muelle recordaba los momentos de actor que había representado en esa ciudad: en los conciertos, en las calles, en los cafés y en las visitas”<sup>51</sup> (Hernández, 1983: 65).

Mientras espera al vapor se da cuenta de que las personas que están ahí no lo reconocen, por lo que no habrá necesidad de interpretar algún papel; esto le produce “una angustia parecida a la de los niños mimados cuando han vuelto de pasear y les sacan el traje nuevo” (Hernández, 1983: 65). Como no tendrá que

---

<sup>51</sup> Es como si utilizara una máscara, y ésta podría constituirse como “el medio más fiel para el extrañamiento del mundo” (Kayser, 2004: 107). Abordaré el motivo de la máscara como parte de la disolución de la identidad en el siguiente capítulo.

actuar, cae<sup>52</sup> en la impersonalidad. Para él, la impersonalidad es cuando se quedaba distraído, cuando no traía máscara, lo cual le causa placer, pero también una cruel angustia, pues siente como si: “todo el cuerpo se [le] hubiera salido por los ojos y se [le] hubiera vuelto como un aire muy liviano que estaba por encima de todas las cosas” (Hernández, 1983: 65).

Entonces se queda el cuerpo físico (distráido) en el muelle, mientras que un cuerpo etéreo que se le salió por los ojos funciona como puente de comunicación entre el alma y el cuerpo, pero la angustia no permite que este cuerpo etéreo predomine ante el cuerpo físico que corresponde al mundo de la realidad aparente. Esta angustia es descrita por el protagonista del relato como: “si dos avechuchos se me hubieran parado uno en cada hombro y se me hubieran encariñado” (Hernández, 1983: 65).

El protagonista de este cuento parece moverse en tres tipos de mundos; el primero correspondería al de la realidad: donde tiene que viajar para trabajar; el segundo, al mundo de la reflexión: en el que puede entregarse a la impersonalidad, aunque no por completo; y el tercero correspondería al mundo en el que el hombre tiene que actuar, en este caso, como pianista que ofrece conciertos. Es decir, habita un mundo fragmentado que se transforma continuamente, según los papeles a representar.

Por lo que ya he mencionado sobre la vida de Felisberto Hernández, para él la música y la literatura eran importantes, pero en el mundo moderno difícilmente se podía vivir del arte, es por ello que el protagonista de este cuento se siente feliz

---

<sup>52</sup> Lo escribo en cursivas porque la facultad de impersonalizarse parece ser, hasta aquí, involuntaria para el personaje.

actuando en el mundo de las apariencias (porque ahí le da rienda suelta a su pasión), pero también se encuentra desorientado porque para dar conciertos tiene que viajar de ciudad en ciudad, transportarse y hospedarse en lugares diferentes a cambio de una economía inestable.

La impersonalidad se manifiesta en el traslado, que es el momento intermedio entre ser pianista reconocido y viajar con personas que no lo reconocen. Al no ser identificado como *el pianista* puede entregarse a sus pensamientos y despreocuparse de la pose.

Es ante esta falta de identidad —sobre la que asegura sentir placer, pues le brinda cierta libertad, al menos de pensamiento e imaginación— que su mirada advierte cómo desde la cubierta del vapor las calles parecen ir a morir al río.

Al llamarles “avechuchos” a los pajarillos que lo anclan en la realidad, los está despreciando, pues él preferiría abandonar toda pose y toda realidad incómoda, sobre todo porque ésta comienza a parecerle monótona. La visión que tiene de las cosas cuando está impersonalizado le parece más interesante, más artística. Y es mediante esta observación, impersonalizada, pero anclada a la realidad,<sup>53</sup> que describe al capitán y a los mozos, emitiendo juicios sobre ellos:

En cualquier otro momento hubiera asegurado que el hombre que tuviera el gesto del capitán era un pedante y nada más, pero ahora me parecía que esta dureza exterior era provisoria, aunque la tuviera toda la vida: parecía que aquella disciplina exterior fuera por algo tan misterioso como eran los ruidos de afuera; tal vez esa dureza de su pedantería le sirviera para no preocuparse de eso (Hernández, 1983: 67).

---

<sup>53</sup> “A la hora de cenar me di cuenta que en el barco había poquísima gente; el comedor era lujoso y había mucho silencio; yo me quedé en él mucho rato después de comer; no me sentía con el cuerpo pesado ni cansado, pero tenía necesidad de estar tan quieto como si no existiera; tenía la cabeza como si fuera un aparato que percibiera todo pero que no explicara nada” (Hernández, 1983: 66).

Permanecer con el cuerpo quieto y dedicarse únicamente a observar le otorgaba cierta clarividencia del otro, podía fácilmente distinguir que el capitán también interpretaba su papel, pero que debajo de su máscara de persona altiva existía algo más, algo *misterioso*.

Por su parte, los mozos también representaban su papel: traían y llevaban en silencio los platos; el narrador supone que ellos ya están muy acostumbrados a actuar de esa manera y la prueba es que están familiarizados con el vapor y los ruidos de afuera. Después de observar el comportamiento del capitán y de los mozos, el hombre, en su impersonalidad, siente:

la suntuosidad y lo importante que era el vacío de las cosas:<sup>54</sup> aquel enorme comedor que nos dejaba mucho espacio de unos a otros nos daba un pequeño e importante mundo que engañaba un poco y que nos distraía y nos salvaba y nos garantizaba otro poco de lo que ocurría en el mundo de afuera (Hernández, 1983: 67).

El protagonista hace la distinción entre el mundo en el que se puede reflexionar (representado por un buque que surca las aguas) y el mundo que no puede existir sin éste (el que está en tierra). En el segundo mundo reinan el cuerpo físico y las máscaras porque implican una relación con los otros y la representación de un papel; en el mundo de la reflexión y la soledad el arte es más importante, pues es donde se puede liberar el espíritu, por ello el hombre tuvo “deseos de tocar en el piano una cosa rítmica sin [importarle] nada de los temas ni las frases ni los matices” (Hernández, 1983: 67).

---

<sup>54</sup> El hombre percibe “la ausencia de un suelo al que asirse” (Kayser, 2004: 192), pues entre los mundos que presenta hay uno que engaña y distrae.

El deseo de entregarse a la liviandad se vio interrumpido cuando, ante las ganas de pasearse sobre cubierta, le sucedió lo siguiente: “pasé por dos espejos que formaban un ángulo recto al encontrarse en dos paredes, miré al rincón y me llamó la atención que me viera la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad” (Hernández, 1983: 68); ve su cuerpo tan fragmentado como su alma, experimentando una disolución de la identidad.

El protagonista describe cómo siente la impersonalidad (como si el cuerpo se le saliera del cuerpo por los ojos), también explica que la angustia ante esto la sufre como si trajera dos avechuchos en cada hombro; la imagen deformada de él mismo en los espejos pertenecientes a la realidad hace visible que una mitad del hombre está en la realidad, mientras que la otra mitad no se puede ver porque está *por encima de todas las cosas*.<sup>55</sup>

En el cuento “La plaza”, mirar es un acto totalmente solitario ejecutado por un narrador que recuerda su paseo por una plaza. Este hombre no se dirige a aquel espacio público con el interés de interactuar con alguien, lo que él busca es liberar la mirada en un lugar donde poco podrá controlarla; acude a esa plaza a entregarse al acto de mirar, a alimentar sus ojos de cotidianidad, por lo que ve personas apresuradas, a una niña y a un ciclista.

Ninguno de ellos es como él; los que están en la plaza están en movimiento, haciendo alguna actividad —como la niña en los aparatos de gimnasia— o tratando de llegar a algún lado a pesar de las dificultades —como el ciclista y las personas

---

<sup>55</sup> En cuanto a la simbología del espejo, éste reproduce los reflejos del mundo visible en su realidad formal, además es “símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés. Aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede disociarse y ‘pasar’ al otro lado” (Ciriot, 1992: 194-195).

apresuradas que cruzan la plaza con la intención de acortar camino—; él, en cambio, está quieto, observando.

Los ojos parecen autónomos y deciden qué mirar,<sup>56</sup> pero su esclavo (el hombre que los posee), contará después hasta el mínimo detalle de lo que ellos vieron; comienza describiendo el piso de la plaza, sus árboles y sus sonidos: “De su piso blanco, de balastro, salían tan pronto en orden simétrico como dispersos caprichosamente, eucaliptus inmensos que llegaban hasta el aire del cielo. Allá arriba, el aire y las ramitas se movían un poco, y tal vez las hojas hicieran algún bisbiseo” (Hernández, 1983: 126). Como se puede ver, en este cuento el narrador se enfoca en describir de una forma más realista al paisaje que a los personajes, pues de éstos no dice sobre su apariencia; éstos tienen una breve aparición, primero la niña jugando en los aparatos de gimnasia que busca la mirada del observador; es la única que intenta interactuar con él: “Una niña hacía ejercicios para que yo la mirara” (Hernández, 1983: 126); pero el hombre no está interesado en el juego; su papel es el de observador pasivo y con la única persona que desea interactuar es con él mismo.

Sin embargo, al notar que la niña intenta llamar su atención, él baja la mirada hacia el piso, desde donde sus ojos podían captar únicamente dos cosas: los pies apurados de las personas que pasaban por ahí para ahorrar camino y hojas de plátano; desde esa perspectiva, su mirada se encarga de fragmentar a las personas, de brindarles autonomía a los pies apurados.

---

<sup>56</sup> “Pero cuando *los ojos llegaban* hasta los troncos [...] No me daba cuenta cómo eran las personas que pasaban, *pero los ojos las veían alejarse*” (Hernández, 1983: 126. Las cursivas son mías).

El narrador precisa que, sin darse cuenta, miró a la niña; ella, al lograr que el hombre la observara, se va corriendo, terminando así el juego y su participación en el cuento. El hombre es consciente de que puede ser visto: “el ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible” (Berger, 2016: 5), pero pareciera que él no quiere ser visible o no quiere ser parte de este mundo en el que la gente está apresurada o depende de un transporte que puede descomponerse.

“La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado” (Berger, 2016: 5), eso parece saberlo bien el observador y, como no quiere entablar ningún tipo de diálogo, evita mirar a la niña; en su intento de pasar desapercibido comete el error de mirarla; justo en el cruce de miradas, él sabe que ha perdido el juego; como en “El vestido blanco”, el hombre es visto al mismo tiempo que mira, aunque esta vez recibe la mirada de otro ser humano y no de una cosa, y aun así se incomoda.

Otro personaje que aparece es un ciclista, a quien “se le descompuso su vehículo y daba vueltas los pedales sin adelantar camino: la bicicleta se iba deteniendo y él tuvo que apoyarse con un pie en la tierra”<sup>57</sup> (Hernández, 1983:126), ésta es la última imagen que el hombre ve sin que le cause alguna emoción, porque después de esto anocheció y se le “volvieron más pesadas, las cosas que [le] pasaban por el alma” (Hernández, 1983: 126); las imágenes que alimentaron a sus ojos le causaron agobio.

---

<sup>57</sup> Esta imagen invita a imaginar a un hombre-bicicleta; es decir a una combinación de lo humano con lo mecánico.

Ante esta repentina angustia, el hombre se levantó de la banca para retirarse de la plaza, dice que no se daba cuenta cómo eran las eran las personas que pasaban, pero que sus ojos las veían alejarse. Por último, miró al cielo y vio a un pájaro cruzar por encima de los árboles, entonces pensó “en la distancia que habría de los árboles a las nubes” (Hernández, 1983: 126) y con esto termina el relato.

El hombre comienza observando sin querer ser parte de lo que le rodea, pero termina acongojado por haber observado la cotidianidad moderna. La oscuridad es un elemento que marca el fin de la observación de los demás y el comienzo de la observación de él mismo: “se me volvieron más pesadas, las cosas que me pasaban por el alma”. Es como si lo que veía no estuviera conectado con lo que sentía hasta que se apagó la luz del día y se encendieron las luces presagiando la noche.

Para John Berger, la vista es un acto voluntario; aunque al principio del cuento parece que son los ojos los que eligen mirar, es el dueño de esos ojos quien se sienta en la banca e indica desde qué perspectiva pueden empezar a observar. Él establece su lugar, él no es un niño haciendo gimnasia, ni es un hombre apresurado que cruza la plaza para llegar más rápido a un lugar, tampoco es el ciclista, él es el hombre que se permite sentarse en una plaza a mirar para después reflexionar.

Cuando el hombre toma el control de sus ojos decide mirar al cielo y es a partir de esta observación que se pregunta qué distancia hay de los árboles a las nubes. Se trata de un sujeto que observa y cuestiona, que no lo conoce todo y que quizá por ello, y por todo el movimiento, siente angustia.

Considero relevante recordar que Felisberto Hernández trabajó como pianista de cine mudo cuando tenía 15 años, en 1917, y que un rasgo definitorio de

las vanguardias es “la interpenetración y convivencia de distintos lenguajes. El impacto del nuevo arte habría de ser tan grande que no sólo modificó la relación entre las artes sino su misma dinámica” (Morillas, 2003: 87); Felisberto Hernández propone en este texto una lectura que no es exclusivamente literaria, “la imagen felisbertiana es toda ella ritmo y movimiento, es focalización cambiante, gesto, detalle ampliado, comparación inusual, síntesis plástica [y] sonora” (Morillas, 2003: 88).

A mi parecer, en este cuento se describen imágenes captadas por unos ojos que bien podrían funcionar como una cámara cinematográfica; como si esta cámara se situara desde aquella banca y que a través de un plano-secuencia<sup>58</sup> percibiera a quienes se atreven a pisar este espacio público. La locación es la plaza, en un principio, solitaria y nublada, donde “el silencio era quieto, la luz era quieta y el aire era quieto, y en el piso blanco quedaban separadas con bastante nitidez, las patas de los bancos y las raíces de los árboles” (Hernández, 1983: 126), desde donde se puede observar la cotidianidad, tanto de quien se entrega al acto de mirar, como de sus contemporáneos.

Y con “La plaza” termina el análisis de los doce cuentos que elegí para realizar esta tesis. Hasta aquí es necesario recapitular en dos aspectos: ¿quiénes narran lo que miran y para qué?

Para responder a la primera pregunta es necesario recordar que la mayoría de los narradores que creó Felisberto Hernández son homodiegéticos, es decir, el

---

<sup>58</sup> En el lenguaje cinematográfico, el plano secuencia es un “plano único, rodado sin cortes, que tiene unidad dramática propia y que, por lo tanto, podría desgajarse del resto de la película y, aun así, tendría un sentido” (Pernas, 2015: 4).

autor escribía en primera persona, lo cual permite identificar al autor con sus narradores, sobre todo cuando se trata de narradores escritores, pianistas y viajeros.

No obstante, a estos narradores también los dotó de cualidades específicas que resultan el pretexto perfecto para representar un mundo ficcional muy parecido al real, pero al mismo tiempo sumamente diferente. Por ejemplo, no es lo mismo lo que observa un cuerdo que lo que observa un loco o un artista; tampoco mirará del mismo modo el pasajero de un vapor que tiene la capacidad de impersonalizarse que cualquier otro pasajero.

Todos sus narradores cuentan con una gran sensibilidad, pero los narradores no la identifican como tal; para ellos, estar distraídos o con el espíritu extraño es su forma especial de captar en el mundo lo que los demás están dejando de lado. Los locos, los artistas, los distraídos, los obsesionados, los que se sienten con el espíritu poco o mucho muy extraño son los que cuestionan y critican a la religión, el arte, la academia y a la sociedad. Son la voz de su creador, de Felisberto Hernández, quien parece haber perdido su orientación en el mundo moderno y lidia con el progreso y con lo que se espera de él como músico, como escritor y como hombre.

Él crea narradores que se desenvuelven en mundos en los que puede decir lo que realmente piensa; estos narran “si no desde la razón, sí al menos desde la seguridad a veces premeditadamente acentuada de un punto de vista”, como señala Kayser refiriéndose al *Dr. Faustus*, de Thomas Mann (Kayser, 2004: 265). Pienso en la claridad de conciencia de la piedra filosofal y en la constante inquietud que tienen otros narradores de reordenar su mundo mediante nuevas teorías.

Y es posible dilucidar todo lo anterior desde un estudio pormenorizado de la mirada, pues es indiscutible la función creadora que tiene en cada uno de los cuentos; es gracias a la observación de los narradores, ya sea activa o pasiva, que los objetos y partes del cuerpo adquieren autonomía; que existen imágenes como el hombre-bicicleta, el hombre con pájaros anclados en los hombros, el hombre roto, barcos navegando en arena y las calles que se ahogan en el río; todas ellas manifestándose en un mundo transformado.

Es por medio del arte que Felisberto Hernández, como hombre moderno, se permite exponer sus más grandes temores: no ser reconocido y tener que usar máscaras (como le ocurre al narrador personaje del “El vapor”), que los objetos tengan voluntad y lo dominen (como en “Historia de un cigarrillo”), convertirse en un hombre apresurado por llegar a algún lado (como en “La plaza”), ser un gran teórico y pasar inadvertido (como le ocurrió a la piedra filosofal), entregarse al progreso aun sabiendo que con él no se evitaba el dolor de ser humano, replantearse nuevas religiones y nuevos castigos, pero sin soltarse por completo de la mano de lo divino. Es decir, el autor se está liberando mientras ficcionaliza su realidad. Podrá utilizar a sus narradores para narrar desde diferentes perspectivas, pero su propuesta no cambia: describir para mostrar, crear desde la demostración, criticar desde la creación. Por eso su escritura no es improvisada, sabe bien qué contar y cómo hacerlo, aunque los críticos de su época no lograran ver su intención de inmediato. Por eso también se burla de los intelectuales, porque parece que solamente están viendo la forma, pero no el fondo. En el siguiente y último capítulo, identifico procesos perdurables de disolución en escenas precisas de los cuentos de Felisberto Hernández.

### CAPÍTULO 3. MANIFESTACIÓN DEL GROTESCO MODERNO: PROCESOS DE DISOLUCIÓN

La narrativa de Felisberto Hernández, vanguardista latinoamericano, está marcada por una visión grotesca que muestra la disolución del hombre moderno. El capítulo anterior se enfocó al estudio de la función creadora de la mirada de los narradores y al mismo tiempo mostró preliminarmente algunas manifestaciones del grotesco moderno, mismas que en este capítulo serán analizadas de manera más precisa para demostrar que se encuentran al menos tres mecanismos de disolución en los primeros cuentos del autor.

Entre los autores que sugieren que la obra de Hernández puede ser catalogada dentro de lo grotesco se encuentra Donald L. Shaw, quien atinadamente menciona:

Posiblemente, lo que hace falta es un estudio de Felisberto desde el punto de vista grotesco, tal como lo define Wolfgang Kaiser [*sic*] y otros, o sea, como una manera de aliviar la ansiedad producida por la contemplación de lo inexplicable. Felisberto Hernández pertenece esencialmente a aquella década crucial de los 40 cuando la narrativa ya empezaba a explorar nuevas aproximaciones a lo real que involucraban un mayor reconocimiento de sus misterios. Ningún estudio pre-boom puede prescindir de mencionar sus cuentos (Shaw, 2008: 35).

Por su parte, Glenis Cainarillo, en el artículo “Lo grotesco en el cuento de ‘Úrsula’ de Felisberto Hernández”,<sup>59</sup> realiza un análisis sobre el cuerpo hiperbólico de la protagonista. “Úrsula” se publicó en *Textos póstumos* en 1974, razón por la cual no se encuentra en *Primeras invenciones*. Asimismo, el cuento “La mujer parecida a

---

<sup>59</sup> Publicado en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, número 48, 2004, pp. 82-92.

mí”, de Felisberto Hernández, fue incluido en la *Antología del cuento grotesco*, publicada en 2007 por editorial Austral.

Por lo anterior, resulta relevante exponer dos tópicos en este capítulo; el primero, la manifestación del grotesco moderno en los relatos de Felisberto Hernández a través de tres procesos perdurables de disolución: la mezcla de ámbitos y reinos, la pérdida de la identidad y la anulación de la categoría cosa, y el segundo, el diálogo que establece la vanguardia con el grotesco, porque “el arte actual [el del siglo XX] muestra una afinidad con lo grotesco como acaso no haya existido en ninguna otra época anterior” (Kayser, 2004: 13).

Felisberto Hernández sumerge al lector en un mundo enajenado, desde donde se aprecian estos procesos de disolución por medio de un reacomodo de los órdenes espiritual y humano, de la pérdida de identidad individual, la autonomía de lo inanimado, la construcción de planetas alternativos y nuevas teorías de reencarnación, entre otras posibilidades que se instauran en donde el tiempo, el espacio y la realidad se confunden, atrayendo al lector e integrándolo a esa lógica posible.

### **3.1. El mundo enajenado de Felisberto Hernández**

En palabras de Kayser, la “abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo” (Kayser, 2004: 310) es parte de la estructura del grotesco y son los narradores de Hernández los que conducen al lector a ser testigo de esta anulación de categorías. Éstos destacan por solitarios, obsesionados, entregados al recuerdo y a la reflexión, pero también por sensibles, ingeniosos y

astutos. Mediante la promesa de contar una historia cotidiana, brindan al lector una breve ilusión de introducirse en un mundo muy parecido al real, pero conforme avanza la historia ese mundo podría considerarse enajenado. A continuación, cito cómo inician algunos cuentos (Hernández, 1983: 23-126):

Se estaban haciendo los cimientos para la casa de un hombre bueno. Yo estaba sentado en un montón de piedras (“La piedra filosofal”).

Yo estaba del lado de afuera del balcón. Del lado de adentro, estaban abiertas las dos hojas de la ventana y coincidían muy enfrente una de la otra (“El vestido blanco”).

Una noche saqué una cajilla de cigarrillos del bolsillo (“Historia de un cigarrillo”).

Había una cosa que llamaba la atención de lejos: era una barba, un pito, un sombrero aludo, un bastón y unos zapatos amarillos (“La barba metafísica”). En una ciudad un poco chica y un poco aislada, me ocurrió lo siguiente (“La suma”).

Fui a otra ciudad que tenía un río como para llegar o salir de ella en vapor (“El vapor”).

Cuando yo tenía ocho años pasé una larga temporada con mi abuela en una casita pobre (“La pelota”).

Una vez estuve tres meses en un balneario. La mayor parte del tiempo la pasaba en mi cuarto (“Mi cuarto en el hotel”).

En una tarde sin sol, fui a una plaza solitaria (“La plaza”).

Para que el grotesco sea una estética general debe ser aplicada en tres ámbitos: en el proceso creativo, en la obra de arte en sí misma y en su recepción (Kayser, 2004: 302). En cuanto a esta última, en cuanto el lector se adentra en la narración percibe que poco a poco lo conocido empieza a perder “su imagen segura y protectora del mundo, la protección que le brinda la tradición y la comunidad humana” (Kayser, 2004: 107).

“Teoría simplista de las almas gordas” pudiera provocar una sonrisita en el lector, aunque la idea de reencarnación mediante una fragmentación de las almas no es precisamente motivo de risa, al contrario, es posible que refleje el pensamiento preocupado del autor por lo que hay después de la muerte. Pienso ahora en los cuentos “El vapor” e “Historia de un cigarrillo”; en el primero, el narrador siembra la duda de lo que pasará al no tener que representar ningún papel mientras viaja, y en el segundo, puede parecer divertida la manera en que el cigarro roto se le escapa al protagonista; sin embargo, las historias continúan y la atmósfera se torna más tensa hasta que el autor enfrenta al lector con un hombre deformado por dos espejos y un cigarrillo que no se dejó fumar; entonces, esa sonrisita que surgió al principio podría convertirse en una “acongojada sonrisa” (Kayser, 2004: 21) que terminará desapareciendo por completo. Estas observaciones se relacionan con los procesos perdurables de disolución, que son parte de la estructura de lo grotesco y que Kayser enuncia como:

la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la supresión de lo estático, la pérdida de identidad, la distorsión de las proporciones “naturales”, [...] la anulación de la categoría cosa, la destrucción del concepto de personalidad [y] el derribo de nuestro concepto de tiempo histórico (Kayser, 2004: 310).

En los primeros cuentos de Felisberto Hernández es posible encontrar la mezcla de ámbitos y reinos; la pérdida de la identidad y la anulación de la categoría cosa en escenas muy concretas, por lo que la distorsión de la realidad se convierte en un medio para mostrar y criticar la disolución del hombre moderno. Me encuentro ante un autor que en busca de un mundo al cual asirse crea narradores que ironizan al otro; que están inconformes con el orden establecido; teóricos de absurdos; narradores con la capacidad de escuchar a una piedra o con la suerte de ser

mirados y manipulados por objetos; locos que experimentan con una nueva religión; narradores que se enfrentan al fin del mundo y que además se mudan de planeta; buscadores de misterios para explicar su tiempo; narradores que se desdoblán, se rompen, que llevan a pasear a sus ojos. En fin, el autor crea narradores intranquilos, perplejos, solitarios y viajeros que suelen entregarse a la introspección. Narradores y personajes que “han perdido su seguridad y su orientación, [que] son como marionetas en manos de algo extraño que ha irrumpido sobre ellos” (Kayser, 2004: 19).

En todos los relatos aparecen contrastes que se integran de manera casi imperceptible al mundo tal cual lo conocemos, pero son estos mismos elementos — como una piedra que habla, un muerto castigado, un hombre ante un vestido que le parece Marisa sin cabeza, sin brazos y sin piernas— los que crean, en paralelo y conforme avanza la lectura, un mundo que podría considerarse enajenado, entendido como “aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante” (Kayser, 2004: 310).

Es probable que el autor haya creado espacios conocidos e inofensivos para exponer que aun en la cotidianidad el hombre puede sentirse abrumado, sobre todo si no encuentra respuestas a sus constantes preguntas ontológicas; este Felisberto Hernández agobiado es el que concibe el mundo enajenado en el que se desenvuelven sus narradores y personajes. Un mundo enajenado que pudo haber tenido su origen en la mirada onírica, misma que se justifica en poéticas tanto románticas como surrealistas.

Aunque el diálogo entre la vanguardia y el grotresco moderno no es propiamente mi tema, considero importante mostrar este vínculo para exponer la

importancia de Felisberto Hernández en su entorno artístico latinoamericano del siglo XX, pues, además de ser procesos del grotesco, la pérdida de la identidad, la mezcla de dominios y la animación de los objetos, también son características de la estética vanguardista. Merece la pena relacionar el desdoblamiento de la naturaleza humana, la mecanización del hombre y la fragmentación con el surrealismo, y a éste con algunos cuentos de Felisberto Hernández. Basta recordar al viajero del cuento “El vapor” que se ve reflejado en dos espejos como un hombre roto; a la imagen hombre-máquina creada por el ciclista de “La plaza”, quien apoya un pie en la tierra al ver que su bicicleta se ha descompuesto; o recordar, también, la variedad de hombres-juguete que arma el muerto vigilante con diferentes piezas: juguetes-hombres-atletas, juguetes-hombres-inteligentes, esto en *Libro sin tapas*. Cabe mencionar que la pieza inteligencia, por ejemplo, es abstracta, y sin embargo esa no imposibilita la creación de un nuevo hombre fragmentado.

Kayser subraya que el grotesco penetra en la literatura y la pintura moderna del siglo XX a través del surrealismo; la vocación de esta poética surrealista era mostrar un nuevo arte percibido desde los sentidos del artista. Los narradores de Hernández eran grandes observadores de su entorno, en el capítulo dos de esta tesis, incluso discutí el carácter creador y crítico de esta mirada.

Para André Breton, la *surrealidad* era aquello que se encontraba entre sueño y realidad; pienso ahora en el narrador personaje de “Mi cuarto en el hotel” que experimentaba gran desorientación cuando estaba en el oscuro pasillo de la duermevela, y en su escritura —ya había mencionado que el narrador de este cuento era escritor—, plasma las cosas que veía o que sentía cuando no estaba ni completamente despierto ni dormido, así creaba la imagen de un árabe con un ojo

triangular a partir de la ropa desordenada. Por su parte, el escritor e ilustrador expresionista, Alfred Kubin, consideró que “los sueños nos conducirían a un reino remoto de pura subjetividad” (citado en Kayser, 2004: 293), por ello, aboga más por crear desde la transición entre el sueño y la vigilia, pero, contrario a Breton, él no espera un conocimiento, sino que simplemente aspira a una figuración. Kubin escribe: “Considero la manifestación visible de la visión creativa mucho más poderosa y trascendente que la prolijidad de un análisis” (Kubin en Kayser, 2004: 294). En el cuento antes mencionado, el narrador escritor no busca analizar nada, sino solamente describir lo que vio en la duermevela. Volviendo a la estética de vanguardia, esta nueva visión del artista estaba dirigida a las cosas:

las relaciones usuales entre los objetos deben ser abolidas, para que en la extrañeza del objeto se revele el oculto trasfondo. El extrañamiento (*render strano*) es alcanzado a través de a) la fusión y yuxtaposición de elementos heterogéneos [...] b) una iluminación excesiva y una hiperclaridad que paradójicamente convierte a lo representado en enigmático y c) la colocación de los objetos en un plano infinito (Kayser, 2004: 280).

Por ejemplo, en el cuento “Historia de un cigarrillo”, la visión del narrador está enfocada a un objeto, el cual devela su voluntad de no ser fumado; al final del relato, el narrador describe que la mesa de luz parecía tener una alianza con el cigarro; lo representado (el cigarro) se convierte en enigmático y al considerar que tiene voluntad se posiciona en un plano infinito.

Kayser también menciona el arte de De Chirico, con sus *manichinos*; si bien no existen en la literatura de Hernández las figuras humanas sustituidas por estatuas y maniqués, sí existe un hombre que utiliza una máscara, digamos invisible, cuando se encuentra dando conciertos en público; en ambos ejemplos se muestra una disolución de la identidad, ya sea por fragmentación o por

desdoblamiento, porque el hombre de la máscara actúa como si poseyera una doble identidad, donde la identidad que no pertenece a la del pianista es la de un hombre roto.

Por otro lado, Max Ernst, considerado un gran maestro del surrealismo pictórico, con su obra *El sombrero hace al hombre*,<sup>60</sup> recuerda al cuento “La barba metafísica” de Hernández, donde el relato gira en torno a la barba de un sujeto. Respecto a la pintura de Ernst, Foster menciona que si “el sombrero hace al hombre, entonces se sigue que sin el sombrero el hombre es poco” (Foster, 2008: 215), idea que comparo con lo que señala el narrador del cuento acerca de que la barba hacía a la persona, incluso dice que sin la barba quedaría un hombre como todos los demás.

Si bien Kayser expone que el surrealismo se inserta en el contexto histórico del grotesco de manera torpe e ingenua (Kayser, 2004: 287), fue posible desde esta vanguardia demostrar su correspondencia con algunas situaciones grotescas enmarcadas en los cuentos de Felisberto Hernández. Cabe mencionar también a James Ensor, pintor expresionista y surrealista, quien busco representar la perversidad del mundo de las cosas; mundo que, como ya hemos visto, explora Felisberto Hernández, ya sea desde la voluntad de un cigarrillo, de una pelota o de las ventanas.

Pero también Ensor plasmaba en sus arte hombres en proceso de alienación, entre ellos, hombres con máscaras, que bien nos recuerdan al pianista de “El vapor” o a Salvador, compañero de cuarto del narrador personaje de “La suma”, ambos

---

<sup>60</sup> *El sombrero hace al hombre*, 1920, aparece como lám. 6 en la página 166 del libro *Dioses Prostéticos*, de Hal Foster (2008).

representantes de la problemática grotesca del ser y el parecer (Cfr. Kayser, 2004: 291).

Hasta aquí, me parece pertinente recordar que no estoy afirmando que Felisberto Hernández sea surrealista o que pertenezca a alguna otra poética de vanguardia, sino que sólo intento demostrar el vínculo que existe entre el grotesco moderno y la estética vanguardista, por ello dialogo brevemente mediante los ejemplos anteriores y algunos otros que se encontrarán *a posteriori*.

### **3.2. Mezcla de ámbitos y reinos en *Primeras invenciones***

Cuando un artista fusiona los reinos animal, vegetal y el de la cosa desbarata los órdenes que constituyen nuestra orientación en el mundo; transgrede lo nos parece natural y, por lo tanto, nos ubica en un mundo enajenado, donde los elementos no sólo se yuxtaponen sino que también se interpenetran de tal forma que lo mecánico se puede fundir con lo orgánico, por ejemplo, y esto supondría que ambas partes no están del todo completas, sino despedazadas. Este tipo de fusiones son creadas por artistas que observan el mundo y tratan de representarlo echando mano de todos los elementos que se le presentan sin importar que pertenezcan o no a los mismos ámbitos, porque el mundo moderno que trata de representar es uno resquebrajado.

Entre las “Cosas para leer en el tranvía” se encuentran los “Juegos para inteligentes” y los “Domicilios espirituales”, textos brevísimos en los que Felisberto Hernández, para burlarse, coloca en el mismo nivel lo vegetal con lo humano, y lo humano con lo divino:

Los teósofos juegan al gallo ciego y si abrazan el tronco de un árbol, dicen que es el talle de una joven, y si les sacan el pañuelo de los ojos, dicen que la joven se convirtió en árbol y si les muestran a la joven, dicen que es reencarnación, y si la joven dice que no, dicen que es falta de fe (Hernández, 1983: 12).

El autor plantea otro orden en “Domicilios espirituales” al eliminar las fronteras entre lo divino y lo humano, sugiriendo, por ejemplo, que Dios está solamente en el aire, mientras que los cultos son omnipresentes: “El Dios de los católicos es un Dios que está en el aire [...] Los cultos están en todas partes” (Hernández, 1983: 12). Asimismo, en “Prólogo”, de *Libro sin tapas*, locos y dioses se encuentran en un mismo ámbito y participan en proyectos en conjunto que además parecen funcionar como una tradición, pues el loco relata:

Todo esto ha sido previsto como las demás veces. Se ha empezado a ensayar la parte más esencial, la más atrayente, más fomentadora y más importante de la nueva religión: el castigo. El castigo: de acuerdo con las leyes de la religión última: con el caminito de la moral, que ha de ser el más derecho, el único, el más genial de cuantos han creado los estetas que han impuesto su sistema nervioso como modelo de los demás sistemas nerviosos (Hernández, 1983: 16).

En este cuento, como ya lo describí en el capítulo anterior, se narra el ensayo de una nueva religión que castiga a un muerto con el poder de la visión para después darle la oportunidad de reencarnar más sabio.

El grotesco, en el siglo XVI, se concibió como “la mezcla de animal y humano y lo monstruoso como su rasgo más característico. También lo monstruoso surgido precisamente de la confusión de dominios distintos, así como de lo desordenado y desproporcionado” (Kayser, 2004: 38-39). Así, no tiene proporción la visión del mundo que presenta el pasajero de “El vapor”, tampoco la tienen las comparaciones que hace el huésped en “Mi cuarto en el hotel”: a una persona la compara con baldosas, mientras que a un gato lo compara con una planta.

A los ejemplos anteriores se suma la construcción de planetas, como sucede en “Acunamiento”, y la transformación de personajes como la abuela del cuento “La pelota”, quien pasa de ser un personaje estricto y comprensivo, a ser cosificado cuando el niño encuentra su pelota deseada encarnada en el estómago de su abuela; en una situación similar se encuentra un vestido que se parece a su dueña, pero sin cabeza ni extremidades.

Se puede considerar una contradicción que un loco tenga ideas razonables, sin embargo, en “Prólogo”, el muerto castigado por egoísta llega a una gran conclusión: la vida es sufrimiento sin importar el tiempo en que se nazca o el progreso que se intente. Es la época de la desesperanza y el autor la presenta desde la voz de un narrador falto de razón, por lo que su conclusión podría no podía tomarse con seriedad. El dicho: “entre los locos es donde la razón parece reinar más y mejor” (Kayser, 2004: 108) podría relacionarse con la estética de Hernández, quien posiblemente utilizó a un narrador loco como recurso literario.

Kayser afirma: “No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida” (Kayser, 2004: 310), lo cual encaja en “Prólogo”, donde aparece el muerto egoísta, actor y testigo del sufrimiento del hombre, que preferiría dejar de existir antes que sentir dolor por él y por los demás. El loco explica cómo el castigado, ya muerto, sigue buscando porqués a la vida, un castigo dentro de un castigo porque las preguntas al respecto son infinitas; para sobrellevar sus reflexiones, el muerto mecaniza al hombre; es decir, distorsiona sus proporciones naturales y mezcla lo humano con la máquina: “observando le parecía que los hombres tenían cuerda individual, pero que se subordinaban a la Tierra por un imán; que al moverse la Tierra les excitaba la cuerda y que había hombres con más o

menos cuerda” (Hernández, 1983: 20). Además de la cuerda, los hombres estaban *armados* con piezas, el narrador loco refiere que al muerto egoísta: “También le parecía que el gran predominio de una de las piezas del juguete-hombre, afectaba la cuerda: el juguete-hombre-atleta. Al que predominaban los músculos; el juguete-hombre-inteligente;<sup>61</sup> al que le predominaban los razonamientos, etc.” (Hernández, 1983: 21), y menciona la existencia en la Tierra de juguetes-hombres-vulgares y juguetes-hombres-normales.

Desde la perspectiva del muerto, el hombre ya no es humano, es un conjunto de piezas, un juguete que *vive* en un planeta que parece sonaja. Y en ese mundo-sonaja los demás humanos celebran más a sus semejantes valientes que a los que tienen miedo: “¿por qué a pesar del triunfo de la exageración, del predominio de piezas, era célebre el que le predominaba la pieza coraje y no el que le predominaba la pieza miedo?” (Hernández, 1983: 22).

En este relato, narrado por un loco, el jurado de dioses sesiona en la luna y decide reencarnar al muerto egoísta, quien, con todo su aprendizaje sobre los vivos, regresa a la Tierra a escribir en periódicos; así se inscribe en el progreso, ese mismo del que descubrió su inutilidad. Aprendió que es imposible vivir sin sentir dolor, perdió el miedo ante la vida y ahora escribe; posiblemente porque el arte libera y le permitirá trascender en el tiempo: uno de los objetivos que tienen algunos artistas y locos.

---

<sup>61</sup> El autor, en este cuento, le da más fuerza a la ironía que dejó entrever en juegos de inteligentes: “el juguete-hombre inteligente que imaginaba el pobre muerto no era el genio científico en favor del progreso, era el que había llegado a negar lo indispensable del progreso para evitar dolor” (Hernández, 1983: 22).

En “Acunamiento”, se puede encontrar otro guiño a la estética de vanguardia, en cuanto la aspiración de tecnologizar la naturaleza y a naturalizar la tecnología, ya sea desde la creación de un planeta nuevo que sólo podía ser habitado por hombres perfectos hasta la pretensión de pintar en las paredes de este planeta árboles y prados idénticos a los de la tierra. Señala Hal Foster que para el futurista Filippo Tommaso Marinetti:

la manera no sólo de sobrevivir sino de prosperar en la época militar-industrial del capitalismo es exacerbar su proceso fetichista de reificación: por un lado, en una evolución lamarckiana, extrapolar lo humano hacia lo inorgánico-tecnológico; por otro, definir lo orgánico-tecnológico como epítome de lo humano. Por un lado, esto es aceptar una especie de muerte; por otro, es apostar a un nuevo futuro para la “vida” en una tecnología (en o más allá de la mera muerte) (Foster, 2008: 139).

Felisberto Hernández, al crear este nuevo planeta para evitar la desaparición del hombre ante el fin del mundo anunciado por los sabios, al mismo tiempo que desea la destrucción del hombre imperfecto, busca preservar solamente a los hombres perfectos, por eso hasta la reproducción estaba limitada en este nuevo planeta, si podía controlarlo todo no se iba a arriesgar a que la *imperfección* humana detuviera el progreso.

Sin embargo, este cuento también llega a la conclusión de que el progreso era inútil, pues a pesar del esfuerzo que conllevó la creación de un planeta muy parecido a la Tierra, el mundo no se acabó, pero sí se acabaron los planetas creados, por lo que los humanos que habían sobrevivido cayeron en un inmenso desierto; los ancianos besaban la tierra con alegría porque añoraban el pasado y los jóvenes que habían vivido en un mundo manipulado para ser perfecto prefirieron las necesidades del desierto.

La mezcla de ámbitos y reinos causa la sensación de que lo natural es sólo una apariencia, pero al mismo tiempo, sentimos que no podemos vivir en este mundo que se nos presenta de repente como transformado. Si perdemos las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo, el hombre se hace consciente de la disolución del yo y de los presupuestos en los que basamos nuestras interpretaciones del mundo.

### **3.3. Pérdida de la identidad: el artista, correlación afectiva con los objetos y uso de la máscara**

La figura del artista en *El hombre de la arena*, de E. T. A. Hoffmann, posee ciertas facultades. El análisis que realiza Kayser respecto al artista y su papel en el grotesco es relevante para estudiar esta figura en los cuentos de Hernández, pues:

*el artista, que presume de un mundo interior más fecundo y más amplio [es] precisamente por eso el más expuesto y determinado a sufrir el poder de fuerzas que lo obligan a mantener una relación enajenada con el mundo [...] en las obras de Hoffman es el artista quien se constituye en nexo para la irrupción de fuerzas siniestras y quien pierde la relación segura con el mundo, porque de algún modo es también él quien tiene la capacidad de ir más allá de la realidad superficial (Kayser, 2004: 129-130. Las cursivas son mías).*

Tanto Felisberto Hernández como sus narradores cumplen con la condición de ser artistas: escritores o músicos. Aunque el autor no detalla en todos los cuentos analizados a qué se dedican sus narradores o personajes, en algunos lo deja muy claro, como en *Libro sin tapas*, donde el hombre reencarnado: “Escribía en los diarios a favor de algún partido político. Tenía una especie de sensualidad por escribir libretas en blanco y precisamente, mezclándose en el progreso, es que podía escribir mucho” (Hernández, 1983: 23). En “El vapor” se sabe que es un

pianista porque recuerda sus conciertos y porque siente deseos de tocar el piano; por último, en “Mi cuarto en el hotel”, la mucama le expresa al huésped que “en la pieza de otro pasajero había visto un libro [suyo], que lo había leído y que aunque no entendía nada suponía que debía ser bueno” (Hernández, 1983: 125).

En los cuentos mencionados no cabe duda que los narradores y el personaje de *Libro sin tapas* se dedican al arte. No obstante, aunque en los demás relatos no se hace evidente la ocupación del narrador, el lector podría asumir que se trata de escritores, músicos o filósofos. Como artistas que constantemente se encuentran leyendo o cavilando ideas que les agrandan el espíritu,<sup>62</sup> los narradores y personajes reciben de su creador los poderes de sensibilidad y percepción, los cuales podrían ser considerados como fuerzas, aunque no necesariamente siniestras, que los obligan a habitar un mundo enajenado.

Si bien sensibilidad y percepción pueden considerarse *poderes*, también pueden ser detonadoras de angustia, porque el portador de estas cualidades comprende más allá de lo evidente. Así, el seguidor del hombre con barba dice sentir “*inquietud del espíritu*” ante los misterios; el narrador de “La suma” señala que fue cuando tenía el “*espíritu un poco extraño*” vio a su “compañero como si fuera una suma que por primera vez le hiciera el total”<sup>63</sup> (Hernández, 1983: 61); mientras que el hombre de “Mi cuarto en el hotel” asegura: “cada cosa que había en mi cuarto me quedaba muy grabada en la memoria porque había estado mirando a cada uno de ellas en momentos intensos o extraños de espíritu” (Hernández, 1983: 125).

---

<sup>62</sup> Como lo menciona el huésped de “Mi cuarto en el hotel” en la página 121.

<sup>63</sup> Además, esa revelación le produjo al narrador una sensación tan rara que se rio toda la noche (Cfr. Hernández, 1983: 61).

Otro aspecto digno de mencionarse es que los narradores también pierden su relación segura con el mundo cuando se encuentran *distraídos*, como sucede en “Historia de un cigarrillo”: “mientras yo estaba distraído, ellos [los cigarrillos] podían haberme dominado un poquito” (Hernández, 1983: 37) y en “El vapor”: “Además tenía el placer de la *impersonalidad*: cuando me quedaba distraído [...] Entonces yo, en mi impersonalidad, sentí por primera vez la suntuosidad y lo importante que era el vacío de las cosas” (Hernández, 1983: 65-67. Las cursivas son mías). En este último cuento, la angustia aparece como una sensación que perturba al narrador personaje y que incluso la siente como dos pájaros posados sobre sus hombros.

Por último, en “La pelota” el narrador rememora que de niño sintió angustia al recordar que la pelota de tela no era igual a la de la tienda. El narrador de “El vestido blanco” es un claro ejemplo de narrador que advierte tener un poder, ya que “creía contribuir con [su] fuerza a que se cerraran lo suficiente [las hojas de la ventana] hasta quedar en una de las posiciones de placer: una frente a la otra” (Hernández, 1983: 32).

Para Kayser, el artista no es el único con la capacidad de conocer y exponer el mundo a través de una visión distinta, pues también existe el loco, para quien, ante su afligida mirada, el mundo:

se disloca y se vuelve del revés. Porque él es capaz de ver mucho más allá de la superficie de las cosas y reconoce que su melancolía no es de ningún tipo: no es la melancolía del erudito ni la del músico, el cortesano o el amante, sino que [...] es la melancolía de quien ha visto y vivido mucho y sabe que: “el mundo entero es un escenario. Y todas las mujeres y los hombres no son más que actores” (Kayser, 2004: 165).<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Ya sean actores-hombres-juguetes en un planeta Tierra encaminado al progreso, o actores como el protagonista de “El vapor” que usa la máscara de pianista en conciertos, calles y cafeterías.

Es así que el artista y el loco en los cuentos de Felisberto Hernández son notables, ya que cuentan con gran sensibilidad y percepción que les brindan una mayor conciencia de la vida en su mundo enajenado. Aquí quiero apuntar que considero que Hernández realmente valoraba como superiores a los artistas, basta con recordar “Mi cuarto en el hotel”, relato en el que el narrador enfatiza en el hecho de encerrarse en soledad a leer, escribir, observar y pensar para *agrandar su espíritu*. En ese mismo cuento describe a la mucama como un humano superficial: lo creía loco porque siempre estaba encerrado y le confiesa que un día leyó un libro de su autoría del que no entendió nada. Además, dice de ella que:

parecía que el secreto de su vida era difícil de descubrir porque *era exterior* y claro: su secreto estaba en su actividad continua, en el deseo que tenía de tener comodidades para ella y sus hijitos, en lo que se llamaba poseer una cosa que fuera de ella, de su propiedad, aunque fuera nada más que un par de zapatos de goma; educaba a sus hijos de una manera que parecía simultáneamente profunda y superficial: era la mujer del poema práctico (Hernández, 1983: 123).

Ahora bien, el tema de la oscuridad tiene un papel creador predominante en los mundos felisberteanos en los que se aprecia la disolución grotesca. Kayser señaló que “la noche también significa lo siniestro, lo terrorífico, la *susceptibilidad a poderes extraños*” (Kayser, 2004: 119. Las cursivas son mías). Resalto este tipo de susceptibilidad porque, más que situaciones siniestras y terroríficas en los cuentos, existe esta gran sensibilidad de los narradores<sup>65</sup> y ésta crea imágenes transgresoras. A continuación, algunos ejemplos.

---

<sup>65</sup> A pesar de que los personajes hiperestésicos se manifiestan de manera más significativa en el romanticismo y el modernismo, mas no tanto en la vanguardia, no deja de ser evidente que los personajes de Felisberto Hernández son seres con una sensibilidad notable; incluso sin esta sensibilidad no podrían dar cuenta del mundo distorsionado que presenta el autor.

En “Mi cuarto en el hotel” se presenta la oscuridad de tres maneras: como participante en la creación de imágenes, como instante para realizar malas acciones y como causante de desorientación. No puedo pasar por alto que la oscuridad incita a la susceptibilidad. En un mundo donde lo material, para algunos, es más importante, para otros el ejercicio de la reflexión podría parecer un poder extraño; el huésped del hotel “todas las noches sentía curiosidad de saber cómo sería la mañana siguiente y todas las mañanas sentía deseos de que fuera de tarde o de noche” (Hernández, 1983: 120); esperaba con ansias la oscuridad porque ésta lo invitaba a pensar.

La oscuridad, como facilitadora para la creación de imágenes, influye en la sensibilidad e imaginación del huésped cuando una mancha le parece “una mujer con un hijo suplicando algo” y cuando la ropa desordenada encima de una silla le parece “la cabeza de un árabe que [le] miraba con un ojo un poco triangular, pero muy oscuro y misterioso” (Hernández, 1983: 121). La noche también puede ser un instante propicio para realizar acciones deshonestas, ya que permite a los delincuentes cometer crímenes que pueden ser disuadidos por la luz de una linda mañana:

cuando pasé por un almacén vi un hombre que era asesino y que había estado preso hasta hacía poco tiempo, pero yo pensaba que en aquella mañana nadie podía hacer un crimen; me parecía que cuando el sol le daba en el entrecejo, le disolvía los pensamientos de la noche (Hernández, 1983: 122).

Además, la oscuridad ligada con la ensoñación es causa de desconcierto:

Una noche me desperté y mi cuarto estaba completamente oscuro; pensaba en lo que estaba soñando hasta el momento de despertarme y también se me ocurrió pensar en cómo estaba yo y mi cama en el cuarto; a pesar de conocerlo tanto no me podía orientar; tenía que hacer un gran esfuerzo para deducir que si yo estaba acostado sobre el lado izquierdo, a la derecha tenía

que estar tal cosa, y a la izquierda tal otra, y en la imaginación colocaba la cama en todas partes; después que saqué una mano de la cama, toqué la pared y me orienté, me parecía mentira esta desorientación (Hernández, 1983: 123-124).

Para el protagonista de “El vestido blanco”, la noche y la ausencia de Marisa lo hacen susceptible a vivir un momento desconcertante, aquel en el que se descubre “actor en el asunto de las hojas [del ropero]” (Hernández, 1983: 33), y que al estar totalmente quieto ve el vestido blanco que “parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas” (Hernández, 1983: 33). Si para el narrador el vestido es Marisa, entonces ella se encuentra cosificada y fragmentada por su mirada.

Recordemos que la “Historia de un cigarrillo” comienza una noche que un hombre saca su cajetilla y se dedica a pensar en el espíritu del hombre y de las cosas. Vemos cómo, una vez más, la noche incide en la sensibilidad del hombre y lo incita a la reflexión sobre su entorno. Ya acompañado por su amigo, otra noche, hace su aparición el cigarro roto, ese mismo que causará obsesión y perturbación al protagonista. Además, la última noche de esta historia, el hombre “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” (Hernández, 1983: 38). En esta última ocasión, la oscuridad actúa como cómplice en el efecto de extrañamiento que experimenta el sujeto.

Por otro lado, la imagen de “las calles que venían a morir al río” (Hernández, 1983: 66), que se encuentra en “El vapor”, es una imagen con movimiento: cuando está oscureciendo, el barco se reacomoda para seguir su viaje y el viajero pierde su orientación espacial hasta que logra ver las calles interrumpidas por el agua (dicho

desplazamiento le causó al viajero la sensación de que los lugares estaban trastornados, incluso se sentía incapaz de encontrar su camarote).

Este protagonista cuenta que, a la hora de la cena, en el comedor del vapor, “tenía la necesidad de estar quieto como si no existiera; tenía la cabeza como si fuera un aparato que percibiera todo pero que no explicara nada” (Hernández, 1983: 66-67) y es cuando se permite pensar en la vida y apariencia del capitán y los mozos. Así, también, en este cuento, la noche hace al hombre susceptible para sentir y observar situaciones cotidianas desde fuera de sí mismo. Es en esa misma noche que al reflejarse en dos espejos que formaban un ángulo recto se observó fragmentado: “la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad” (Hernández, 1983: 66-67). En “La plaza”, cuando ya empezaba a oscurecer, el paseante da cuenta de otra imagen en movimiento, la del hombre-bicicleta: “A un ciclista se le descompuso su vehículo y daba vueltas los pedales sin adelantar camino: la bicicleta se iba deteniendo y él tuvo que apoyarse con un pie en la tierra” (Hernández, 1983: 126). Cuando anochece, el paseante siente angustia, pues percibe más pesadas las cosas que le pasan por el alma.

De manera que, a veces, con ayuda de la oscuridad y, otras veces, con que los narradores y personajes sientan el *espíritu extraño*, las cosas inanimadas cobran vida y comparten la misma atmósfera con el sujeto de manera diferente; las categorías *cosa* y *humana* quedan anuladas y es entonces cuando una piedra adquiere capacidades para observar el comportamiento de los humanos, de inventar una teoría de la graduación y de compartirla con otra piedra. La piedra filosofal dice: “En un grado determinado de lo duro a lo blando los hombres

curiosamente clasifican una cosa diciendo si tiene o no tiene vida. Y aquí empieza el gran tráfico teórico y práctico de la vida y la muerte” (Hernández, 1983: 29-30).

La ausencia de afectos hacia sus semejantes y la máscara son otros motivos que, además de la hiperestesia del artista, dan cuenta de la pérdida de identidad como proceso de disolución grotesca. La afectividad es inherente al ser humano, ya que influye tanto en su personalidad como en su conducta; como ser social, el hombre experimenta sentimientos hacia los demás, pues desde que nace convive y crece con otros seres humanos, creando lazos emocionales. El apego es una motivación básica e instintiva para buscar y conservar vínculos emocionales con otra persona; sin embargo, en los cuentos de Felisberto Hernández es evidente que el apego es mínimo en sus narradores y personajes, lo cual no descarta que sean seres emocionales, porque lo son, pero sus emociones suelen presentarse ante ciertas situaciones u objetos, muy pocas veces hacia otros personajes; por ejemplo, en “El vestido blanco”, el narrador personaje se casa con Marisa y dice sentirse *contentísimo*, pero su verdadero interés no es ella, sino los misterios que encuentra en su casa.

En “Mi cuarto en el hotel”, el huésped escritor menciona: “La pobre mujer me estimaba mucho [...] aunque no entendiera cómo era yo” (Hernández, 1983: 125), refiriéndose a la mucama, pero no manifiesta cariño por ella, quizá sólo *un poco* de empatía. “La suma” es el único cuento en el que el narrador confiesa estimar y ser estimado por su compañero de habitación: Salvador; no obstante, ambos son viajeros y difícilmente pueden entablar una amistad más cercana. Aunque en “La pelota” se infiere que la abuela quiere a su nieto porque le confecciona una pelota de tela, en general, los protagonistas de los cuentos no registran afecto hacia otros

personajes, pero sí pueden sentir apego a una pelota, por ejemplo, lo cual resulta perturbador, más aún si al final de este cuento la pelota y el estómago de la abuela parecen ser la misma cosa.

Hernández, como ser humano y escritor, por supuesto que tenía vínculos emocionales, pero sus narradores y sus personajes reflejan una ausencia de afectos con su prójimo y una extraña correlación afectiva con los objetos y los misterios; esto revela una disolución de la identidad. Nos encontramos ante cuentos con escenarios en los que se desenvuelven modos de vida extraños, diferentes a los tradicionales, en donde se entremezclan el mundo vegetal, animal, inanimado y humano en una realidad que nos parece conocida, aunque no del todo, porque se vislumbra una pérdida de las proporciones naturales al establecerse vínculos emocionales con objetos inanimados y situaciones extrañas, así como al transferir capacidades humanas a una piedra.

La pérdida de la identidad humana también se puede presentar cuando el ser humano ya no se identifica por completo con sus semejantes e incluso muestra mayor apego a otras cosas, o al pensamiento y la soledad, en lugar de la convivencia con el otro. Para que el hombre de los cuentos de Hernández sea visible y reconocido, tiene que usar una máscara. Es así que ciertos juegos de apariencia son expuestos en los relatos, como cuando al personaje de “La suma” se le descubre fingiendo que está distraído y mirando hacia todos lados con disimulo, lo cual sólo pudo ser expuesto por la constante observación por parte de su compañero.

Aparentar es como enmascararse, y el uso de la máscara es un medio para ocultar la verdadera naturaleza del hombre, por eso el protagonista de “El vapor”,

cuando descubre que en ese transporte nadie lo reconoce como pianista y que, por lo tanto, no tiene que actuar, siente “una angustia parecida a la de los niños mimados cuando han vuelto de pasear y les sacan el traje nuevo” (Hernández, 1983: 65).

Este viajero refiere que tiene la capacidad de impersonalizarse y narra cómo el cuerpo se le sale por los ojos para estar por encima de todas las cosas. Asimismo, atestigua cómo al viajero se le confunden los espacios, impidiéndole encontrar su camarote y cómo cena solo mientras emite juicios sobre el mundo y sobre los demás. El lector acompaña al viajero a pasear sobre cubierta hasta que éste encuentra la imagen fragmentada de sí mismo por la disposición de dos espejos. Al principio del relato, este protagonista simplemente se encuentra esperando el transporte, pero su cuerpo y su alma se modifican según avanza la historia; de pronto ya no es un ser humano común, sino que es un hombre con dos pájaros de mal aspecto<sup>66</sup> parados uno en cada hombro. Hombre y aves conforman un solo ser:

Cuando la angustia se me inquietaba, ellos sacudían las alas y se volvían a quedar tan inmóviles como me quedaba yo en mi distracción. Ellos habían encontrado en mí el que les convenía para ir donde yo hubiera preferido ir solo [...] la idea de los avechuchos se me había endurecido sin que yo me diera cuenta y sin querer caminaba despacio y sin moverme mucho para que los avechuchos no se inquietaran (Hernández, 1983: 65-66).

A este hombre transformado se le agudiza la sensibilidad; al no usar su máscara de pianista se enfrenta a las preguntas: ¿quién soy yo y dónde estoy cuando no soy pianista?, ¿acaso soy un hombre roto por no ser el mismo en cualquier lugar? Se puede inferir que el viajero experimenta un sobrecogimiento respecto a su propio yo y el mundo que habita, pues no halla concordancia entre lo uno y lo otro.

---

<sup>66</sup> Pues los llama “avechuchos”, término que designa a las aves de figura desagradable.

El acto de aparentar, entonces, requiere de un sujeto que se encuentre en un constante ser o no ser tal o cual cosa, y de tanto ponerse y quitarse el traje, exponerse a la pérdida de su identidad. En el siguiente y último apartado expongo la relación que tienen los narradores y personajes felisberteanos con lo inanimado y la importancia que Hernández da a este proceso de disolución.

### **3.4. Anulación de la categoría cosa**

En este apartado entenderemos a la *cosa* como objeto inanimado, lo que en la realidad no comparte la misma condición que el hombre en cuanto a que éste tiene una conciencia, por lo tanto tiene voluntad y vida. Sin embargo, en el mundo enajenado de Felisberto Hernández, esta categoría de *cosa* quedará anulada en el momento en que el autor quiebra su condición de inanimada y transgrede lo natural dotándola de espíritu o de voluntad; esto, sin duda, presenta una transgresión del orden natural de las cosas.

Anteriormente mencioné que, contrario a la que sucedía con el movimiento del *Teatro del Grottesco* (que la atención estaba puesta en el proceso de alienación del hombre), en el surrealismo, la condición abolida de la cosa jugará un importante papel para mostrar la extrañeza del mundo, pues al mezclarse los ámbitos y los reinos, es decir al mezclarse lo inanimado, lo mecánico, con lo orgánico se pierde la orientación en el mundo.

Hernández parece obsesionado con el misterio del espíritu de las cosas; cabe recordar las hojas de las ventanas de la casa de Marisa, pues éstas tienen la habilidad de mirarse frente a frente y de crear, además, un espacio simétrico. También pueden provocar un odio sin precedentes para la conciencia del ser

humano al estar separadas por mucho tiempo. El protagonista compara a las ventanas con lacayos cuando por fin logra entrar a la casa y les atribuye capacidades que, en el mundo natural, solamente tienen los humanos:

Parecía que *pensarían* algo antes de nosotros pasar y algo después de pasar [...] sentí que *me tocaban* en la espalda muy despacito y *como si me quisieran hipnotizar*. Y al darme la vuelta me encontré con las ventanas en la cara. Sentí que *nos habían sepultado* entre el balcón y ellas” (Hernández, 1983: 33. Las cursivas son mías).

Ante esto, el hombre se perturba a tal grado que piensa en saltar el balcón y sacar a Marisa de ahí. Sin duda, las cosas inanimadas con voluntad vulneran la seguridad del hombre, esa seguridad en la que el protagonista fumador se encontraba antes de sentirse *dominado* por los cigarrillos, pues piensa que, así como tienen poquita materia, seguramente tienen poquito espíritu y que, aunque fuera poco, quizá era suficiente para escapar del destino de ser fumados.

En el relato del cigarrillo, uno roto se convierte en un personaje más al manipular al fumador, pues se le esconde (en el fondo de la cajetilla) y al final se le escapa de las manos para caer a la parte mojada del piso. El cigarrillo roto no sólo decide que no quiere ser fumado, sino que además forma una alianza con una mesa, demostrándole al fumador que, efectivamente, según su lógica, con tan poco espíritu podían huir de él. Y qué decir de las pelotas de tela y de colores a las que un niño les descubre la voluntad: “la pelota (de tela) hacía movimientos por su propia cuenta, [...] tenía un poco de voluntad propia y parecía un animalito” (Hernández, 1983: 115); mientras que la pelota del almacén tenía la capacidad de mirar al niño, cuando éste no quería mirarla. El niño compara a la pelota de tela con un animalito y luego con un pastel. Al final, compara el estómago de su abuela con una pelota caliente.

En “Mi cuarto en el hotel”, las cosas y las paredes de la habitación que el viajero ocupó por tres meses le causaban sensaciones, pues para él estaban cargadas de pensamientos e historias. La ropa desordenada en una silla se aliaba para parecer un árabe con un ojo triangular, según la luz y la perspectiva. Cuando sale de su habitación compara a un gato con una maceta, solamente porque ambos estaban muy bien sentados y firmes. La caja color lila que la mucama deja en su habitación, con tan solo su “color violentísimo cambiaba el carácter de casi todas las cosas” (Hernández, 1983: 124); hay que mencionar también que en el cuarto hay una bata de baño y una de sus mangas le sirve al huésped para atorar una puerta, y cuando ésta se abre, la manga de la bata cae, provocando la imagen en movimiento de una persona que baja el brazo.

Hernández presenta el espíritu de las cosas desde una perspectiva dinámica y en un mundo distorsionado, humanizado, pero sin afectos a los humanos, pues fuera del cuento la realidad es diferente: las cosas no toman decisiones en el mundo del hombre.

En conclusión, al menos tres mecanismos que revelan una disolución grotesca pueden ser plenamente identificados en los relatos analizados: la mezcla de ámbitos y reinos bien distinguidos por nuestra percepción, la pérdida de la identidad y la anulación de la categoría cosa. El autor exhibe al hombre moderno y lo crítica al mostrarlo como un hombre disuelto: fragmentado, mecanizado (hombre-juguete); combinado con un animal (hombre-pájaro). Un hombre que actúa en el mundo, cambiando de máscara según la ocasión; que está solo, desapegado de sus semejantes; perturbado y que ríe toda la noche cuando descubre que el ser

humano es mucho más complejo de lo que creía. Un hombre perdido que construye nuevos planetas e inventa órdenes espirituales.

En el mundo enajenado que habita este hombre disuelto existe la perversidad de las cosas, ya que pelotas, cigarrillos y ventanas tienen voluntad; disuelve el tiempo histórico cuando el hombre con barba está en el presente recordando una moda pasada, también cuando se adelanta al posible fin del mundo e inventa *soluciones*. Felisberto Hernández distorsiona la realidad para criticar desde el arte a la sociedad y develar la disolución del hombre moderno. Entonces, como ya lo vimos, existe un mundo enajenado, pero ¿cómo estos narradores y personajes habitan este mundo? Lo que posiblemente plantea el autor es que este mundo únicamente puede ser habitado desde el arte y la locura, pues ya con ello se podría lidiar con la enajenación y convertirla en objeto artístico: fragmentado y disuelto, pero artístico.

## CONCLUSIONES

Considero que la obra de Felisberto Hernández constituye una unidad coherente, tal como puede demostrarlo un estudio serio de las *Primeras invenciones*; hay motivos constantes que coinciden con la estética del grotesco moderno, los cuales sería imprescindible analizar más a fondo en una investigación futura.

En sus cuentos publicados entre 1925 y 1950, Hernández expone la disolución grotesca del hombre moderno desde una mirada creadora y crítica. Para demostrarlo me apegué a tres procesos de disolución: la mezcla de ámbitos y reinos, la pérdida de la identidad y la anulación de la categoría cosa; mecanismos que Wolfgang Kayser enuncia como parte del grotesco moderno. Para dilucidar mi hipótesis fue necesario identificar a los narradores y personajes de los cuentos analizados y estudiar su manera de mirar y de ser mirados. Los críticos de su obra, como lo explico en el primer capítulo, coinciden en que varios de sus narradores, si no es que todos, comparten claros guiños autobiográficos, lo cual explicaría que algunos de ellos sean artistas, músicos o filósofos. Otra peculiaridad es que, dentro del universo de Hernández, los artistas y los locos son los únicos que pueden sobrevivir en un mundo enajenado, “aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante” (Kayser, 2004: 310).

Me parece muy acertada la opinión de Danubio Torres Fierro sobre la figura del narrador que se percibe en casi todos los cuentos de Felisberto Hernández:

una figura cavilosa que historia la vida interior de un héroe de temperamento casi pasivo, un héroe que se concentra maniáticamente en sus rarezas y un héroe que vagabundea en medio de encuentros sintomáticos, simbólicos. Dueño de una cosmogonía propia, de fuerte lógica congruente, fiel a sus inspirados orígenes engendrados (Torres, 2006).

Sin duda, se trata de narradores complejos que le brindan un toque de extrañamiento a su entorno, mismo que simula ser un mundo conocido. Con libertad artística, propia de la modernidad, Hernández utiliza la mirada y la perspectiva de sus narradores para cuestionar la religión, la ciencia y al hombre mismo de la época. Esta mirada puede transformar y fragmentar su alrededor; al mismo tiempo, esta mirada podría no pertenecer únicamente al narrador, sino a algún ser inanimado. Si bien la mirada es uno de los grandes temas que estudio con detenimiento, también lo es la estética del grotesco moderno, sobre todo en el capítulo tercero, pues es ahí donde demuestro sus manifestaciones en los primeros relatos del autor.

Con el afán de situar los límites de mi investigación, quiero mencionar que realicé un breve análisis narratológico que demostró que el autor utiliza dos tipos de narradores: homodiegético (en sus formas autodiegética y testimonial) y omnisciente, para luego fijar la atención en el objeto de sus miradas; y, a pesar de que Kayser menciona más procesos de disolución (la supresión de lo estático, la distorsión de las proporciones “naturales”, la destrucción del concepto de personalidad y el derribo de nuestro concepto de tiempo histórico), enfoqué mi estudio fundamentalmente en los previamente mencionados. Estoy segura de que se podrían encontrar cada uno de los procesos de disolución mencionados por el teórico alemán en toda la obra de Hernández; sin embargo, como un primer acercamiento, esta investigación se basa en doce de sus primeros cuentos.

Con sus narradores y personajes, Felisberto Hernández rechaza la idea de presentar en su literatura al héroe tradicional; quizá pretende mostrar a un hombre moderno que a pesar del progreso no triunfa, que si es artista podría no tener gran reconocimiento, que si se encierra a reflexionar en soledad es considerado loco y

ya no filósofo; pero esto ocurre porque en la modernidad se pretende alcanzar mayor conciencia crítica, y el autor, con su sentido de libertad creativa, a través de personajes introspectivos, proyectó innovadoras reflexiones que podrían parecer absurdas.

Kayser señala que en la visión se puede reconocer “toda la carga de información recibida por el ojo en su plenitud (al margen del entendimiento): los ojos como expresión del alma, los ojos como lugar de conexión con el mundo, la mirada como ‘fuerza vital, independiente y legítima’” (Kayser, 2004: 128), por lo que una de las premisas más relevantes del capítulo segundo es que los seres y objetos, a quienes Felisberto Hernández les brinda la capacidad de mirar, muestran la naturaleza del hombre y de las cosas en cada uno de los mundos posibles en los que se desenvuelven.

También, resulta significativo el uso de la ironía en algunos de sus cuentos; al respecto, Pere Ballart expone que:

El equilibrio entre bromas y veras, entre sinceridad y fingimiento, permite al escritor de ficciones extender el alcance de sus ironías a todo el discurso: la impersonalidad del narrador constituirá una forma de irónica *dissimulatio*, mientras que adoptar la perspectiva de uno de los personajes de la historia equivale a asumir la *simulatio* clásica (Ballart, 1994: 389).

Hernández suele utilizar una voz personalizada, disimulada, pero anónima, para exponer su mundo real mediante una distorsión, sobre todo en el cuento “Juegos para inteligentes”. El recuerdo y la voz del narrador son otros recursos con los que juega el autor, cuyo resultado es un mundo donde una pelota tiene voluntad, sin ser perfecta, mientras que otra es capaz de ver a través de sus colores brillantes. El mundo de las cosas se impone cuando, gracias a la mirada de un niño, el abdomen de la abuela se convierte en una pelota caliente.

En el último capítulo parto de la idea de que los narradores y personajes viven y conviven en un mundo enajenado, desde donde el autor puede manifestar, sobre todo cuando presenta cualquier filosofía, su nueva concepción del universo, una concepción que ha resultado ser muy visual y que transgrede los órdenes establecidos, mezclando ámbitos y reinos; muestra la pérdida de la identidad, la figura del artista, la ausencia de afectos con los otros hombres, pero no con los objetos; además, presenta al hombre como actor en el mundo en el que sobrevive, un mundo en el que las cosas tienen voluntad y la oscuridad tiene una influencia considerable.

Este mundo enajenado que crea Felisberto Hernández sólo puede ser habitado por alguien capaz de deformar su realidad, ya sea por un artista con el espíritu lo suficientemente engrandecido, o bien por un loco, pues es a través de su mirada artística, de su visión al revés, que pueden convertir esa enajenación en un objeto artístico: en literatura. Concluyo que el grotesco moderno me permitió identificar y mostrar la disolución del hombre moderno y, con ello, ubicar a Felisberto Hernández en el mundo de la modernidad que le corresponde. Si bien en esta investigación he destacado primordialmente cómo en un mundo distorsionado se puede encontrar a un hombre con identidad dispersa que vive y convive con objetos inanimados y que se desenvuelve en escenarios en que existen órdenes diferentes a los conocidos, estoy consciente de que aún quedan infinidad de temas por ser tratados en la obra completa de este gran autor uruguayo.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agacinsky, Sylviane. *Metafísica de los sexos. Masculino/femenino en las fuentes del cristianismo*. Akal, 2007.
- Andreu, Jean Liberto. "Para una bibliografía de Felisberto Hernández". *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, editado por Alain Sicard. Monte Ávila Editores, 1977, pp. 405-419.
- Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. "Documentos seleccionados: 8 cartas y un borrador". *Revista de la Biblioteca Nacional*, número 10, 2015, pp. 418-429.
- Bajter, Ignacio. "Nota previa de 'Máximas para mínimos por Felisberto Hernández'". *Revista de la Biblioteca Nacional*, número 10, 2015, pp. 267-273.
- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*. Quaderns Crema, 1994.
- Basso Maglio, Vicente. "Aptitud constante". *Antología poética*, número 53 de la serie 1958. Cuadernos Julio Herrera y Reissig, 1958.
- . "Canto llano". *El azahar y la rosa*. Consejo Nacional de Montevideo, 1962.
- Benedetti, Mario. "Tres géneros narrativos". *Sobre artes y oficios*. Editorial Alfa, 1968.
- Berger, John. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, 2016.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 2006.
- Bosi, Alfredo. "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica, 1991, pp. 19-31.
- Brando, Oscar. "Escenas de lectura en la obra de Felisberto Hernández". *Revista de la Biblioteca Nacional*, número 10, 2015, pp. 217-227.

- Brughetti, Romualdo. *18 poetas del Uruguay*. Ediciones de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1937.
- Cáceres, Alfredo. "A través del temperamento de un gran músico. Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira". *El ideal*, número 2679, 14 de febrero 1929, p. 3.
- Cainarillo, Glenis. "Lo grotesco en el cuento de 'Úrsula' de Felisberto Hernández". *Revista de Literatura Hispanoamericana*, número 48, 2004, pp. 82-92.
- Calvino, Italo. "Felisberto y la música". *Crisis*, año 2, número 18, 1974, pp. 12-13.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor, 1992.
- Crisis*, número 18, año 2, 1974.
- Corona Martínez, Laura. "Beginnings de Felisberto Hernández: Los primeros libros bajo otra perspectiva". *Revista de la Biblioteca Nacional*, número 10, 2015, pp. 13-43.
- Cortázar, Julio. "Prólogo". *La casa inundada y otros cuentos*. Lumen, 1975, pp.6-10.
- . "Carta en mano propia". *Felisberto Hernández. Novelas y cuentos*. Selección, notas, cronología y bibliografía por José Pedro Díaz. Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 6-12.
- Dostoievski, Fiódor, *Memorias del subsuelo*. Sexto Piso Ilustrado, 2013.
- Echavarren, Roberto. "La máquina Felisberto". En *La máquina Felisberto. En conmemoración del 50° aniversario de la muerte de Felisberto Hernández (1902-1964)*. Museo de Artes Visuales de Montevideo, 2014, pp. 10-13.
- Eloy Martínez, Tomás. "Para que nadie olvide a Felisberto Hernández". *Lugar común la muerte*. Alfaguara, 2014, pp. 139-166.
- Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. Edward Arnold y Co., 1927.
- Foster, Hal. *Dioses prostéticos*. Akal/Arte Contemporáneo, 2008.

- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, 1969.
- “*Fulano de tal*. Felisberto Hernández-Montevideo”. *La Gaceta de Montevideo*, año 1, número 3, diciembre 1930-1931, p. 12.
- García Rodríguez, Harold. *Animismo y memoria: la crisis de identidad en la obra de Felisberto Hernández*. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- . *Nuevo discurso del relato*. Cátedra, 1998.
- Hernández Felisberto. *Obras completas, vol. 1, Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*. Siglo XXI Editores, 1983, pp.1-128.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. La balsa de la Medusa, 2004.
- Lagos, José Gabriel. “El anticomunismo como problema”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, número 10, 2015, pp. 251-360.
- Larre Borges, Ana Inés. “Felisberto avisado: publicidad y literatura (y algunos otros desvíos)”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, número 10, 2015, pp. 315-339.
- Luna Tovar, Piedad. “Lo grotesco en la narrativa de Felisberto Hernández”. *Literatura y música popular en Hispanoamérica IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, 2002, pp. 547-551.
- Martínez Moreno, Carlos. “Un viajero falsamente distraído”. *Número*, año 2, números 3-4, segunda época, 1964, pp. 159-171.
- Monteleone, Jorge. “Felisberto o la voluntad”. *Revista de la Biblioteca Nacional*, número 10, 2015, pp. 151-165.
- Onetti, Juan Carlos. “Felisberto, el naif”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 302, agosto, Biblioteca Virtual Cervantes, 1975, pp. 257-259.

- Panesi, Jorge. *Felisberto Hernández*. Beatriz Viterbo, 1993.
- Paolillo, Claudio. *Con los días contados*. Fin de siglo, 2004, pp. 14-17.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, 1990.
- Pimentel, Luz Aurora. *Relato. Estudio de teoría narrativa en perspectiva*. Siglo XXI Editores, 2017.
- Rama, Ángel. "Felisberto Hernández: burlón poeta de la materia". *Marcha*, año XXV, número 1190, 17 de enero 1964.
- . "Felisberto Hernández". *Capítulo Oriental 29*. CEDAL, 1968.
- Roa Bastos, Augusto. "Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual". *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. Antología*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1973, pp. 38-57.
- Robbe-Grillet, Alain. *Por una nueva novela*. Seix Barral, 1973.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Nadie encendía las lámparas. Felisberto Hernández". *Clinamen*, año 2, número 5, mayo-junio, 1948, pp. 51-52.
- Sanz, Villanueva Santos. *Tendencias de la nueva novela española actual*, Edicusa, 1972.
- Schwartz, Jorge. "Nota preliminar". *Las vanguardias latinoamericanas. Textos pragmáticos y críticos*. Fondo de Cultura Económica, 2006, pp.9-14.
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*, Cátedra, 2008.
- Verani, J. Hugo. "Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano". *Anales de literatura hispanoamericana*, número 16, Universidad Complutense, 1987, pp. 127-144.
- . *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya 1920-1995*. Trilce, 1996.

---. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 9-55.

Vitale, Ida. "Tierra de la memoria, cielo de tiempo". *Crisis*, año 2, número 18, Buenos Aires, 1974, pp. 4-11.

## FUENTES DIGITALES

Biblioteca Nacional de Uruguay. "Norah Giraldi nos cuenta su visión Felisberto Hernández". *La máquina de pensar*. Mixcloud, entrevistador: Pablo Silva. Programa de radio emitido el 4 de mayo de 2015. <https://www.mixcloud.com/LMP69/norah-giraldi-nos-cuenta-su-vision-felisberto-herandez/>.

Blixen, Carina. "Luces y sombras de Felisberto Hernández". *La Jornada Semanal*, número 921, 28 de octubre de 2012, <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/28/sem-carina.html>.

De la Colina, José. "El piano verbal de Felisberto". *Letras Libres*, 2010, <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-piano-verbal-felisberto>.

Hernández, Felisberto. *Libro sin tapas*. Edición Dominio Público, 1929, <https://autores.uy/obra/3089>.

Martínez, Alicia. "La singular vanguardia de Felisberto Hernández". *Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO)*, 2007, [racocat.cat/index.php/raco](http://racocat.cat/index.php/raco).

Morillas, Ventura Enriqueta. "Felisberto y el cine". *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, número 32, 2003, <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0303110083A>.

Pernas, José Ignacio. *Conceptos básicos del lenguaje cinematográfico*, 2015, <https://www.thinkwave.com/.../ahBzfnRoaW5rd2F2ZTMtaHJkcisLEgZTY2hvb2wiD>.

Perera, San Martín Nicasio. *Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández*, 1973, <http://www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/AV/ACTAS/FELISBERTO/F-NICASIO.pdf>.

Prieto, Julio. "La singularidad sin lugar: Felisberto Hernández y la retórica de la vanguardia", *Fundación Felisberto Hernández*, 2002, <https://es.scribd.com/document/126214449/Prieto-Julio-La-singularidad-sin-lugar-Felisberto-Hernandez-y-la-retorica-de-la-vanguardia>.

Rubio, Pilar. "El criterio de verosimilitud en los narradores del siglo XX", *Castilla: Estudios de literatura*, número 19, 1994, pp. 159-170, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136196>.

Torres Fierro, Danubio. "Felisberto Hernández". *Letras Libres*, 2006, <http://www.letraslibres.com/mexico/felisberto-hernandez>.