

UNA POÉTICA DE LA MIRADA INTRUSA. MANIQUÍES Y ESCAPARATES EN LA LITERATURA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ¹

NICOLÁS GROPP

Universidad de la República (Montevideo, Uruguay)

Primera Parte

En América Latina el interés de la literatura por los maniqués tiene cierta persistencia, al menos desde la década del veinte con la vanguardia, que en el continente se caracterizó –futurismo mediante– por una respuesta que se quería inmediata a los cambios producidos en el referente. Así se homologaron decenas de poemas por los que transitaban velozmente autos, tranvías y aeroplanos, y en los que el sonido del klaxon y los paisajes poblados de postes telefónicos fueron una nota dominante. El cine, la radio y la publicidad tuvieron también su lugar de privilegio en cuentos y poemas, más

o menos cercanos a las distintas escuelas de vanguardia. No escapan a esta constante de la literatura desarrollada en Europa y en América Latina en el período de la vanguardia histórica, los maniqués que Felisberto Hernández hace funcionar en su *nouvelle Las Hortensias* (1949). Con mayor o menor intensidad emergen tanto en la pintura protosurrealista del italiano Giorgio de Chirico, como en las obras del escritor español Ramón Gómez de la Serna, en la década del diez, y en la siguiente en la poesía del argentino Oliverio Girondo, así como en la narrativa del ecuatoriano Pablo Palacio o en la ensayística de José Ortega y Gasset, sólo para poner algunos ejemplos que dejan fuera, entre otras cosas, al movimiento surrealista. Estos objetos antropomórficos –un eslabón más del circuito de la moda– producen con su exhibición pública en las vidrieras de las tiendas una transformación fundamental del paisaje urbano.

Mientras pierden interés las estatuas, ya que su capacidad de confundir a las aves que comen las uvas de Zeuxis ha disminuido, los maniqués son incorporados a esta literatura como un hecho urbano y cosmopolita, y con ellos también su marco: las grandes tiendas de ropa y los escaparates poblados por estos objetos que exhiben mercancías. Una de las propuestas de este artículo es la de exponer la tríada maniquí, escaparate y calle, para comparar su funcionamiento en la literatura de Felisberto Hernández con algunos casos escogidos dentro del corpus de la literatura hispanoamericana de vanguardia. Girondo dice de Buenos Aires en el poema “Plaza”, de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922):

“La vida aquí es urbana y es simple./ Sólo la complican./ Uno de esos hombres con bigotes de muñeco de cera, que enloquecen a las amas de cría y les ordeñan todo lo que han ganado con sus ubres./ El guardián con su bomba, que es un «Manneken-Pis»./ Una señora que hace gestos de semáforo a un vigilante, al sentir que sus mellizos se están estrangulando en su barriga” (Girondo, 1999: 23).

En el poema “Biarritz” del mismo autor hay: “*Automóviles afónicos. Escaparates constelados de estrellas falsas*” (1999: 19). O en “Pedestre” del mismo libro, “*Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates*” (1999: 21). El narrador del cuento “Fin de Siglo” del libro homólogo (1939), del uruguayo-argentino Augusto Mario Delfino, quien se iniciara a la vida literaria como colaborador de la revista *Martín Fierro* (1924-1927), da una de las claves para entender la vidriera como metáfora de ventana hacia la intimidad ajena:

“¿Cuál [...] quedará más hermosa con un traje de baño a rayas horizontales blancas y rojas, ceñido al cuerpo, de una sola pieza, con uno de esos trajes de cuello marinero que exhibe el impudor novecentista de los escaparates, reveladores como una alcoba?” (1944: 24).

Horacio –el protagonista de *Las Hortensias*– instala en el amplio salón de su casa varias vitrinas con maniqués dispuestos por sus empleados en escenas que él intenta descifrar antes de mirar “*las leyendas*”, que redactan otros empleados encargados de esa tarea. Este *voyeurismo* de

Horacio, esta mirada invasiva parte del mismo principio que esboza la aguda observación de Delfino, que permite pensar la vitrina como exposición de una alcoba, como la exhibición de la intimidad del otro a los ojos de todos, como una delgada pared de vidrio que apenas puede separar el espacio de todos, del espacio de cada uno.

Alfredo Mario Ferreiro en *El hombre que se comió un autobús* (1927), asume no sólo la tematización de la publicidad sino –como señala Pablo Rocca– la incluye en sus versos:

“Como el poema es el núcleo de la nueva realidad, la síntesis de todos los discursos, mediante el humor y la parodia puede transformar en objeto artístico otros recursos del capitalismo, como el aviso comercial que, también desde el punto de vista gráfico, había alcanzado refinadas peculiaridades nuevas. Así, por ejemplo, utiliza la quinta estrofa de “El dolor de ser Ford” –un contrapunto evidente del angustiado poema “Lo fatal”, de Rubén Darío– para promocionar esta marca de automóvil que se vende en la casa “*Serratos & Castells. 18 de julio 1401*”².

La actitud de Felisberto ante estos cruces es otra. Basta leer “Muebles «El Canario»” de *Nadie encendía las lámparas* (1947) para notar que la distancia con Ferreiro es evidente. “Buenos Días [Viaje a Farmi]”³ es un relato muy emparentado con la vanguardia pero mantiene sobre este punto la misma distancia. En él se encuentra el antecedente de la inyección de propaganda en la sangre que recibe el protagonista de “Muebles «El Canario»”. La óptica cambia un poco si pensamos en “El Cocodrilo” (1949), e incluso habría que revisar bien la propaganda que aparece en *Libro sin tapas* (1929). De todas maneras, salvo en este último caso –no estudiado–, Felisberto no pasa de la tematización, es decir no performatiza el texto. El maniquí al igual que la publicidad es un nuevo ingrediente que debe su auge al impulso modernizador que vivió América Latina en el período de entreguerras. Frederic Jameson piensa que este objeto es el tótem de lo moderno por su carácter artificial, impersonal y repetitivo⁴. Horacio, en *Las Hortensias*, intenta invertir estas propiedades con una doble confusión productiva: lo confunde con una obra de arte y lo confunde con una mujer. No solamente descoloca a los maniqués al sustraerlos de la mirada con que los transeúntes los ensucian (Girondo, 1999: 21), sino que los sustrae de su condición de objetos y de mercancía al inscribirles un nombre, una historia y un significado –el del personaje que encarnan, a través de “*las leyendas*” en *Las Hortensias*–. De esta manera –y como había hecho Gómez de la Serna– les confiere un plusvalor. Dice el protagonista de *Cinelandia* sobre un maniquí que se exhibe en “*el gran escaparate de las medias de seda*” que

“Ha corrido la leyenda [...] de que esta hermosa mujer es una antigua princesa rusa y con eso y su belleza palpitante y emocionada, cuando se cierra el comercio la esperan algunos caballeros que se llevan chasco, porque la primera mujer anuncio tiene una salida insospechada” (Gómez de la Serna, 1974 [1923]: 45).

Horacio le confiere dignidad al maniquí. Lo convierte en arte a través de su puesta en escena, al recolocarlo lo resignifica, pero no se resigna al límite que impone la contemplación pura. El carácter limítrofe del objeto elegido, por un lado, y el “interés” que el deseo adhiere a la contemplación, por otro, dialogan con los preceptos del arte nuevo en la versión orteguiana de esta propuesta estética. Para Ortega y Gasset la nueva sensibilidad tendría justamente el cometido de desrealizar la vida en el arte para evitar esta duda –“*Cuando falta esa desrealización se produce en nosotros un titubeo fatal: no sabemos si vivir las cosas o contemplarlas*” (1985 [1925]: 33).

La inclusión de Felisberto en la vanguardia es conflictiva ya que en la década del veinte estuvo bastante al margen de las revistas y los círculos en que se movían los jóvenes poetas. En esos años en Uruguay se produce una serie de cambios importantes. Por un lado la explosión de la radio, el cine y la modernización general de la capital, Montevideo⁵. Por otra parte, hay una literatura que intenta –al igual que en París, en Buenos Aires o en Madrid, cantar lo nuevo.

Si Felisberto no le dio la espalda a la discusión sobre las repercusiones de la modernización en la literatura y a las posiciones que debería tomar la poesía, tampoco las asumió directamente, trabajando como al costado de la nueva sensibilidad. Escribió y publicó en la década del veinte un par de textos vanguardistas –“Genealogía” (1926) e “Historia de un cigarrillo” (1929)–, para abandonar después esa línea al encontrar otra muy personal, construida también con ingredientes claramente atribuibles a la nueva estética. Un sistemático relevamiento de las comparaciones en su obra –ya que prefería esta modalidad a la metáfora ultraísta– daría seguramente como resultado la evidencia clara de una deuda con esta escuela. Felisberto seguirá utilizando estos materiales incluso en la década del cuarenta cuando la vanguardia histórica ya está liquidada. Hay un texto suyo que dialoga con “Río de Janeiro” de *Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía* –no sólo porque ambos se refieran a la misma ciudad– en el cual se produce una superabundancia de comparaciones. Por citar sólo un ejemplo: “*los paraguas parecían flores negras, artificiales y sucias.*” (1988:180)⁶. Pero la aceptación parcial del ultraísmo va acompañada de una clara toma de distancia de la novedad como un valor en sí mismo, y del canto indiscriminado a lo nuevo que cierto sector de la vanguardia llevó adelante, al menos del narrador de la novela autobiográfica *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942). En ese relato dice:

“Pensaba en muchas cosas nuevas y en la insolencia con que irrumpían algunas de ellas. Alguien me hacía la propaganda del sentimiento de lo nuevo –y de todo lo nuevo– como fatalidad maravillosa del ser humano; y me hablaba precipitadamente, concediéndome un instante de burla e ironía para mis viejos afectos” (1981: 25).

El “propagandista” bien podría representar a ese sector de la vanguardia rioplatense de la década del veinte y parte del treinta. Quizá esa distancia y el tono nostálgico de muchas de las páginas del libro hayan llevado

a Gómez de la Serna a definir a su autor –en un ambiguo halago– como “*gran sonatista de los recuerdos y de las quintas*” (Hernández, 1987: 73)⁷.

Su literatura parece relacionada más que con ningún otro movimiento de vanguardia, con el surrealismo. La noticia del programa de esta escuela pudo obtenerla a través de Supervielle o por alguna otra vía. Ya que no abundan las referencias explícitas, puede tener interés el siguiente pasaje sobre la escritura automática, aparentemente escrito en el barco que lo trae de vuelta a Montevideo⁸, después de su estadía en París:

“He rechazado definitivamente dedicarme a escribir en forma crítica, puramente consciente, porque me horrorizan los que veo en este estado... Otro camino ha sido ponerse a escribir, simplemente como hacen los franceses, y realmente a veces me ha resultado; pero ahora tampoco quiero eso” (1988: 175-176).

El nuevo paisaje urbano de Montevideo es construido en la literatura uruguaya por José Pedro Bellan antes que por ningún otro autor en *Los amores de Juan Rivault* (1922). En el relato homónimo del libro produce un mapeado textual de la ciudad a través del cual ingresa el nomenclator a la narrativa, y con él el movimiento y el ruido. La localización de los hechos es insistente y precisa. Ser un inexplorado antecedente de *Las Hortensias*, como se anota en el primer artículo de este volumen, es otra peculiaridad del texto. Juan Rivault, el protagonista de la *nouvelle* es definido por el narrador como un hombre extraño, “*atraído terriblemente por la mujer, por cualquier mujer, siempre que ella se le representase en público*” (1922: 13). Esta limitación se transforma en la causa de la impotencia sexual del personaje; María –una antigua amante– se hace pasar por modista para curarlo, desarrollando por las calles céntricas de Montevideo una *performance* –valga el anacronismo– terapéutica. El protagonista entiende el juego propuesto por su amiga, la sigue y como ocurre en *Las Hortensias* con las leyendas, “*en breves instantes inventó una historia. La modista tenía –según él– diez y ocho años*” (1922: 24). Entusiasmado, comienza a recuperarse en compañía de un fuerte impulso que busca la total sumisión:

“Para romperle la voluntad, tendría que romperle el cuerpo, deshacerla como a un muñeco, sí, como a una muñeca. [...] Él debería tener en su casa, muchas muñecas, de todos los tamaños, niñas, mujeres hechas, acostumbradas, jovencitas que lo sospechan todos... pero inmóviles, inmóviles como desmayadas de espanto” (1922: 24-25).

Para entonces, una pequeña ciudad como Montevideo permite el tránsito por sus calles de personajes que responden a las nuevas patologías psicológicas que se diseñan en Europa. Cuando María se disfraza de modista para curar a Rivault puede seguirse todo el recorrido de los personajes por la urbe que no logra a pesar de las modernas y cosmopolitas perversiones que la habitan, dejar atrás su condición provinciana –incluso aldeana–, denotada por un protagonista que a cada paso se encuentra con algún conocido.

La narrativa modernista había creado un lector de salón para una literatura de salón. El espacio ciudadano de la calle es más o menos lentamente ocupado por la narrativa a partir de la década del veinte. Felisberto, con varios puntos en común con esta última opción, vuelve a los espacios cerrados y toma del espacio abierto de la ciudad, del escaparate que da a la calle lo que su curiosidad le reclama y lo esconde, atesorando los objetos para su fiesta privada, como puede verse en esta especie de arte poética que se encuentra al principio de “El Cocodrilo” (1949): “robaba con los ojos cualquier cosa descuidada de la calle o del interior de las casas y después la llevaba a mi soledad” (1988: 90). Esta es una de las diferencias entre *Los amores de Juan Rivault* y *Las Hortensias*; otra es el realismo sin lugar para el misterio de aquel –con un problema que es a lo sumo clínico y que tiene solución en el relato–, frente a la apuesta por lo insólito de este que presenta un grado de complejidad mayor, y con un final abierto. Es difícil creer que Felisberto nunca leyó a “su más temprano mentor”, como lo llamara José Pedro Díaz (1991: 87). Según este crítico es también Bellan quien probablemente en 1922 –fecha de publicación de *Los amores de Juan Rivault*– presenta a Felisberto al filósofo Carlos Vaz Ferreira (Díaz, 1991: 88). El propio Felisberto se refiere a él en 1926 de esta manera:

“Dos grandes amigos, dos inteligencias superiores avivaban en mi espíritu la llama del entusiasmo: Vaz Ferreira y José Pedro Bellan. En casa de este último todos eran halagos y estímulos para mí. Es la familia Bellan, un raro conjunto de seres de verdadera cultura y de inmensa bondad...” (J.V.I., “Cinco minutos con Felisberto Hernández” (entrevista), Montevideo, *El Día* (edición de la tarde), 8/5/1926. Véase el texto completo presentado por Luis Volonté en este volumen).

Bellan había sido maestro en la escuela primaria donde estudió Felisberto; así iniciaron una relación que duró hasta la muerte de aquel acaecida en 1930. El mismo año de la entrevista citada Felisberto le dedica el cuento “Geneología” (*La Cruz del Sur*, Montevideo, N° 12, 10/3/1926). En 1928 ejecutó en “La Casa del Arte” la música de acompañamiento en el estreno de *Blancanieves*, una pieza teatral de Bellan (Díaz, 1991: 83). En 1929 en el Neptuno Bar, del Puerto, se le brinda un homenaje y según dice el propio Felisberto en un texto autobiográfico: “La primera firma del álbum es la de José Pedro Bellan” (Hernández, 1987: 71). El dato más revelador de la relación con Bellan parece brindarlo Felisberto de esta manera oblicua:

“Yo no entendía a Muñeca. Si la hubiera conocido mi amigo –el que fue mi maestro en la escuela– tal vez hubiera desconfiado algo interesante de esa vida. A través de todos los años que fui amigo de él, se me fue agrandando la curiosidad por los dramas ajenos. Por eso, una de las consecuencias más secretas que yo esperaba del concierto, era que él me trajera conocimientos de gentes extrañas y yo pudiera entrar en casas desconocidas” (1986: 197)⁹.

La señora Muñeca es un personaje de “El comedor oscuro” que vive con una mujer más joven a quien llaman *Dolly*, pero “ni ella ni la dueña de casa sabían que *Dolly*, en inglés, quería decir *muñequita*” (1986: 107). La estirpe del nombre parece tanguera y sin ninguna relación con el tema de

este artículo. Pero resulta muy sugerente la mención a los dramas ajenos y las casas desconocidas como una persistencia de la mirada intrusa, del *voyeurismo*, que Felisberto compartía con el autor de “Los amores de Juan Rivault” y de “La Realidad” –otro de los cuentos del ya citado libro de Bellan–. Para aclarar definitivamente a quien se refiere, en “[Mi primer concierto en Montevideo]” Hernández agrega: “*En uno de los palcos estaba aquel artista que había significado tanto para mí. Yo lo había conocido cuando él era maestro de escuela*” (1986: 203).

La comparación de algunos temas y recursos estilísticos en la obra de Felisberto y la de Ramón Gómez de la Serna, también resulta productiva. Este escritor de vanguardia se radicó en Buenos Aires en 1936, apenas empezada la Guerra civil. Durante la década del veinte fue el español más leído por los jóvenes del Río de la Plata. Las primeras obras de Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal y en Uruguay de Alfredo Mario Ferreiro tienen una fuerte deuda con su literatura, celebrada también por Jorge Luis Borges y –el algo mayor– Macedonio Fernández, entre muchos otros. Los maniqués como objetos dignos de atención sensual –en el doble sentido del término– están presentes en su obra e incluso en su casa en España, donde tuvo durante años una muñeca de cera que compró en París. Horacio podría perfectamente haber escrito en su cuaderno: “*El maniquí de cera es el único «ralenti» que se puede conseguir de la mujer en reposo de un gesto, la única imagen de la mujer que puede merecer demencia religiosa*”. O también esto: “*De las autopsias de las mujeres del día brotan estas criaturas que son hijas del cinematógrafo vital*” (Gómez de la Serna, 1948: 337-338). El 24 de junio de 1945, Felisberto le escribe a Paulina Medeiros que se encontraba en Buenos Aires: “*Leo los alucinantes libros de Gómez; pero tengo muy poco tiempo*”. No hay duda de quién es “Gómez”, ya que la carta comienza de esta manera: “*Hoy va la de Ramón Gómez de la Serna (gran revuelo entre la muchachada); y ahora no sé que hacer con ese hombre tan generoso¹⁰, lo mismo que su señora¹¹. No sé como escribirle y cómo agradecersele*”. Paulina le responde al día siguiente: “*Me alegro que al fin se haya pronunciado Ramón Gómez de la Serna [...] Sus libros están en la librería Fray Mocho donde se venden a \$ 2.00*” (Medeiros, 1982 [1974]: 109). Restaría saber a cuáles entre los más de ochenta títulos que llevaba publicados este escritor en 1945 se refiere Felisberto. Aunque son muchos aquellos en los que los maniqués tienen un lugar –incluso una presencia destacada¹²– ese no es el único punto de contacto.

Otras posibilidades tecnológicas –la radiografía por ejemplo– son utilizadas como materia prima por ambos autores. El doctor inverosímil es un cínico radiólogo que escarba la caducidad de la carne joven femenina (Gómez de la Serna, 1955: 75), mientras que en “El Acomodador” de *Nadie encendía las lámparas* (1947)¹³ los ojos cinematográficos del protagonista no desechan la mirada de rayos X que deja al descubierto los huesos de las

manos y los pies de una bella mujer. La mirada intrusa alcanza un grado de sofisticación que no inhibe la comparación antropofágica:

“mis ojos, como dos gusanos que se movieran por su cuenta dentro de mis órbitas, siguieron revolviéndose hasta que la luz que proyectaban llegó hasta la cabeza de ella [...] los huesos de la cara tenían un brillo espectral como el de un astro visto con un telescopio” (1986: 70).

En *Policéfalo y Señora* (1932) la mirada de rayos X es el tema exclusivo del capítulo “JRSS OTLXNS” de esta novela publicado en el N° 4 de la revista *Sur* de Buenos Aires (primavera de 1931). Pero el tono es otro; en Ramón lo trágico debe pasar por muchos filtros antes de aparecer. El humorismo y el ingenio lo alejan del misterio presente en “El Acomodador”. En el otro capítulo (“LSLSLSLS”) de *Policéfalo y Señora* publicado en el mismo número de *Sur* el protagonista visita una fábrica de *girls* autómatas y termina comprando una muñeca, prometiéndose llevar media docena si le gusta.

Otro punto de contacto tiene que ver con las ya señaladas “comparaciones ultraístas” de Felisberto, entre las que hay algunas con un innegable aire ramoniano. El caballo que narra “La mujer parecida a mí” de *Nadie encendía las lámparas* (1947), por ejemplo: “*daba vuelta las orejas como si fueran periscopios*” (1986: 94), mientras que en esta greguería de Gómez de la Serna “*La jirafa es un periscopio para ver los horizontes del desierto*” (1952: 68)¹⁴. Una futura investigación de los contactos entre ambas literaturas, o los ramonismos de Felisberto, debería incluir también – entre otras cosas – una comparación de “El Balcón”¹⁵ y “El Suicidio de un piano”¹⁶, de Felisberto y Ramón, respectivamente, y en consecuencia revisar la afirmación de Italo Calvino de que Felisberto “*no se parece a ninguno*” para ver en qué medida –o a qué nivel– es acertada.

La jerarquía literaria de los maniqués, pero también de los objetos inanimados –con o sin “estirpe”– pudo comprobarla en la literatura de Gómez de la Serna. En la obra de ambos los maniqués también devienen en un problema de teoría del arte y es probable que la lectura de algunos textos de Gómez de la Serna pueda haber reafirmado la pretensión previa de Felisberto de legitimarlos como tema literario. Pero si dejamos de lado “Buenos Días [Viaje a Farmi]”, *La envenenada* y algún otro texto anterior a *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), la incidencia de Gómez de la Serna en Felisberto, si bien es variada y numerosa, se inserta siempre en un tronco muy personal, en una literatura que sigue manteniendo la originalidad que hace algunos años la hizo famosa y que llevó a Ángel Rama a decir que “*su arte tenía un sello rabiosamente personal*” (1968: 450). La frase que le escribe a Paulina puede hacer pensar que recién (1945) descubrió al autor, pero no puede descartarse la posibilidad de un conocimiento previo, sobre todo porque se trata de un escritor que hoy está fuera del canon de la literatura en español, pero fue entre 1920 y 1950 hiperconocido y también hiperleído. Si bien los temas y los procedimientos que Felisberto eventualmente podría haber comprobado en “Gómez” no son privativos de él, dentro de la literatura

en castellano –teniendo en cuenta que Felisberto no manejaba muy bien el francés– cabe reconocer en Ramón al pionero.

Segunda Parte

El relevamiento efectuado de la obra de Hernández (1981, 1986, 1988) en el marco de la redacción de este trabajo permite ubicar las menciones a los maniqués, muñecos y estatuas que ahí se encuentran, así como toda antropomorfización de objetos. Serán utilizadas, sin embargo en su totalidad sólo las referencias específicas a los maniqués. Se pretende de esta manera contribuir a futuros estudios sobre *Las Hortensias* documentando sus antecedentes en el interior de la obra de Hernández. Siete son los textos involucrados –aunque sea lateralmente– por este corte temático. El primero es *La envenenada* (1931) y los dos últimos son *Las Hortensias* y “El Cocodrilo” publicados ambos en diciembre de 1949¹⁷. Con ellos Felisberto parece agotar el tema y de esta manera cerrar un ciclo.

Mientras asistimos en la obra de Felisberto a la incertidumbre que produce la condición de sucedáneo humano del maniquí, puede comprobarse también una insistente vuelta de tuerca: si un objeto inanimado puede imitar la vida, no hay inconveniente para que imite la muerte. En *Las Hortensias* esta preocupación es recurrente. El protagonista de *La envenenada* (1931) es un burlón aspirante a escritor “sin asunto” que mira la tragedia de una mujer muerta con ojos de cínico detective de serie negra. Esa mujer real le recuerda

“que cuando era niño había visto en una escena de figuras de cera, una mujer muerta; pero ahora él se permitía el atrevimiento literario de decir, que esta vez la muerte tenía una vida especial que no había en la muerta de cera; entonces haría resaltar el valor de las cosas naturales sobre las artificiales” (1981: 130).

El juego con el relato policial presente en *La envenenada* reaparecerá en *Las Hortensias*. Hortensia¹⁸ fue apuñalada y María reacciona como si se tratase de un crimen real: “*Yo no me resigno [...] llamaré a un detective particular. Que nadie la toque; en el mango del cuchillo deben estar las impresiones digitales*”. Horacio que unas líneas antes aún diferenciaba la realidad de la ficción da muestras claras de estar en sintonía con su esposa y para evitar que se descubra «el crimen»: “*apenas salió María, sacó el pañuelo del bolsillo, lo empapó en agua fuerte y lo pasó por el mango del cuchillo*” (1986: 155). La situación es típicamente detectivesca: un asesinato en una casa señorial durante una fiesta que congrega muchos invitados. En 1931 Felisberto estaba experimentando con materiales que resolverá definitivamente casi veinte años después en *Las Hortensias*.

El modernismo –dice Walter Benjamin– interioriza la mirada, a través de una profusión de escenarios interiores. Hay un rechazo del espacio público y un desprecio por la muchedumbre. La vanguardia sale a la calle, al cielo abierto y una vez ocupado ese espacio en Uruguay con una literatura urbana en marcha, se produce en algunos autores –Felisberto, Juan Carlos Onetti–

un repliegue hacia la intimidad. La ciudad felisbertiana es tranquila, y cuando no lo es –como en “Muebles el Canario” o en “Menos Julia”¹⁹– los protagonistas de la narración se sienten amenazados o fastidiados. Los maniqués son expropiados del espacio público de la calle, sustraídos del tránsito, del flujo de mercancías y recolocados de esta forma como fetiches, como objetos de un extraño culto privado. En “El Acomodador”, se construye un espacio urbano que es simultáneamente interior y exterior. El narrador-personaje está en un salón, en el interior de una casa burguesa presentada como si se tratara de un espacio abierto: “*Di vuelta los ojos antes que la cabeza y vi avanzar una mujer blanca con un candelabro. Venía desde el principio de la ancha avenida bordeada de vitrinas*” (1986: 65). Está ubicado en su «observatorio» –un colchón en el piso del salón– y dice: “*no me podía mover [...] Yo estaba como un muñeco extendido en un escaparate mientras ella pisaba con un pie en el cordón de la vereda y el otro en la calle*” (1986: 66). De esta forma se puede encontrar por primera vez en Hernández –y de la manera más transfigurada posible– “*el escaparate*” que da a “*la calle*”, pero a través de una comparación que parte de un interior. La tríada natural formada por el maniquí, el escaparate y la calle es sistemáticamente eludida y cuando aparece lo hace de manera espectral. Si bien en *Las Hortensias* hay algún indicio de restitución de esa tríada, con la exposición de la tienda “La Primavera”, que tuvo un “*éxito de público [...] extraordinario*” (1986: 176), la calle está ausente. La mención presente en “El corazón verde”, también es muy transfigurada. El narrador de este cuento en una especie de arte de cetrería, intenta asir los recuerdos de su niñez: “[el tren eléctrico] *al principio apenas se movía y las personas que alcancé a ver dentro de él iban quietas como muñecos dentro de una vidriera*” (1986: 118). En *Las Hortensias* el maniquí es trasladado de su habitat –Horacio era dueño de una tienda de ropa– al espacio doméstico del protagonista, del circuito industrial y comercial de la moda al circuito del deseo. El objeto industrial se transforma en arte y el arte en vida. El límite entre la representación y lo representado es tan escaso como su contracara en la *nouvelle*: el límite entre lo animado y lo inanimado. Esta poética de la metamorfosis se basa en la asunción de todo el poder por parte del ojo que mira.

El cine, el sueño, el espejo y el texto son cuatro “pantallas” sobre las que se proyectan representaciones que pueden relacionarse con la vitrina. Además de las muñecas y las estatuas hay otros seres sobre los cuales la mirada intrusa puede posarse impunemente: los personajes en el cine. Si en *Las Hortensias* las elípticas referencias al respecto son numerosas en *Tierras de la memoria* (1965, 1944) hay dos en las cuales los ojos tienen atributos mecánicos, que los asemejan a una cámara cinematográfica: “*los ojos eran como una pequeña pantalla movable que caprichosamente recibía cualquier proyección del mundo*” (1988: 29). En el mismo texto al referirse a una joven a quien “espía” dice que su cara parecía compuesta por alguien que hubiese comprado las partes en distintas casas: “*En la casa*

de los ojos había elegido un par grande [...] y se había fijado bien si su mecanismo estaba perfecto: con seguridad que los habría probado dándolos vuelta para todos lados” (1988: 47). La luz que surge de los ojos del personaje en “El Acomodador” recuerda a un proyector de cine que es utilizado en una ocasión para inspeccionar a una mujer: “Yo recorría su cuerpo con mi luz como un bandido que le registrara con una linterna” (1986: 69).

La vitrina como metáfora de frontera del espacio íntimo encuentra su grado máximo en *Tierras de la memoria* (1965, 1944), cuando en el interior de “la casa de vidrio” se ubica el sueño del narrador. Este tiene una pesadilla mientras duerme en una habitación desconocida en compañía de un maniquí que le produce un sentimiento de desconfianza:

“Era como si mi curiosidad de persona despierta hubiera quedado en la parte de afuera de una casa de vidrio. Yo le había encargado que cuando estuviera por dormirme o me fuera a ocurrir algo desagradable, ella rompiera el vidrio y me despertara del todo. [...] La persona mía que esperaba despierta fuera de la casa de vidrio me llamó alarmada; yo me fui con ella y abandoné el ámbito del sueño” (1988: 59).

La “*casa de vidrio*” con que se compara el sueño, puede ser interpretada como una vitrina, si aceptamos que esta en la obra de Hernández tiene una gran fuerza metafórica. La pantalla preferida por el inconsciente para proyectarse –el sueño– se ubicaría dentro de la vitrina, o directamente sería la vitrina que separa lo conocido de lo desconocido. El maniquí está fuera de la casa de vidrio, curiosamente al igual que en “El Acomodador” quien se encuentra dentro es el narrador –o la parte más desvalida de su persona–, de esta manera el sujeto que observa se convierte en el objeto observado –léase dominado por la omnipotencia de la mirada–, como si la vitrina fuera un espejo que reflejara una imagen fósil: el maniquí, en el cual parece terminar convertido Horacio en *Las Hortensias*. Después de leer esta reflexión suya:

“El hecho de ver las muñecas en las vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad de recuerdo; antes, cuando podía ver espejos –ahora me hacen mal, pero sería muy largo de explicar el por qué– me gustaba ver las habitaciones que aparecían en los espejos” (1986: 153).

Podríamos poner casi sin violencia en su boca estas palabras de Gómez de la Serna: “*en vez de recurrir a los espejos que nos devuelven nuestra tragedia de naufragos, recurro a ella*” (1948: 339). “Ella” es la muñeca de cera que el escritor español tenía en su casa. El juego de espejos de *Las Hortensias* duplica los nombres de los personajes de manera que producen una especie de mimesis ilimitada, a la que nos referiremos más adelante. Horacio tiene miedo de convertirse en un muñeco de cera ya que al mirar su mano en un espejo descubre que tiene un color sospechoso. Como ocurrirá más tarde en el cuento “Axolotl” de Julio Cortázar el hombre a fuerza de mirar la imagen del misterio termina convirtiéndose en el híbrido objeto de su curiosidad: “*Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl.*”

Iba a verlos al acuario del Jardín de las Plantas y me quedaba horas mirándolos observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl” (Cortázar, 1994 [1956]: 381)²⁰. Aquí también el vidrio funciona como un espejo en una muestra de incapacidad de ver el mundo sin “verse” en el mundo. El vidrio que separa lo exhibido del sujeto que mira y permite de esta manera mantener cierta distancia, refleja al sujeto mimetizado con el objeto de su observación, disolviendo el límite entre ambos. Pero a diferencia del narrador de “Axolotl” Horacio inicia el camino de la cosificación cuando abandona la actitud puramente contemplativa hacia los maniqués y las historias que escenifican y transgreden el límite de la vitrina al intentar interactuar con Hortensia.

La cuarta “pantalla” es la propia *nouvelle*, que sería una vitrina, como cualquier otro texto. Si el lenguaje es opaco, la literatura es con mucho más razón un vidrio “deformante” en el cual comparece de alguna manera más o menos verídica el mundo.

Gómez de la Serna y Felisberto parecen coincidir en que hay un punto en el cual la mimesis es más fuerte en los maniqués. El primero en *Senos* (1917) dice que este sector del cuerpo les da a las muñecas de cera “una realidad que no les dan sus rostros” (1955: 84). Felisberto por su parte en *Tierras de la memoria* (1965, 1944) ante un maniquí –sin rostro, es cierto– dirá: “Del maniquí tenía cierto sentimiento de desconfianza: apenas yo me distraía su busto me sugería la presencia de una persona” (1988: 59). “Los ojos habían tocado el busto del maniquí y habían retirado enseguida la mirada”, aunque tenía a sus ojos “enseñados a no detenerse en ningún busto de mujer; y ahora, en el primer instante, ellos habían procedido como si hubieran visto un busto de verdad” (1988: 61). Hay un juego evidente entre las dos acepciones de la palabra “busto”; por un lado, la representación de medio cuerpo humano, y por otro, los senos. Este juego se resuelve claramente al decir que los ojos no vieron un busto –unos senos– de verdad. Para Jean Andreu en *Las Hortensias* “la función de sexualidad está siempre evocada de manera alusiva, por connotación” (1977: 19); en este caso la referencia es imbricada y explícita a la vez, el deseo se presenta con una prohibición adherida que los ojos del personaje transgreden o creen transgredir. El efecto de esta laberíntica alusión sexual, es remarcarla, hacerla indisimulable. En *El Caballo Perdido* (1943) la misma porción de anatomía femenina es motivo de la frustración del narrador frente a una estatua: “en el lugar donde iba a empezar el seno había una flor tan dura que si uno pasaba los dedos apurados podía cortarse” (1986: 10-11).

“El Cocodrilo” y *Las Hortensias* fueron publicados en diciembre de 1949 en *Marcha* y *Escritura* respectivamente y son en cierto sentido complementarios, como si muchas ideas del cuento fueran desechos de la *nouvelle*. En primer lugar los personajes de ambos textos padecen una metamorfosis, al menos en una de las lecturas posibles. En segundo lugar, la actividad comercial y laboral de ambos tiene que ver directamente con la

industria de la moda y esto no es en ninguno de ellos un dato accesorio, sino central. Por último, quizá sea posible pensar en algún nivel a las dos series anteriores juntas ya que el cometido de la moda es justamente la transformación de los cuerpos, al menos en lo referente a la mirada. En “El Cocodrilo” las primeras lágrimas del narrador –con las cuales se inicia su proceso de transformación– ocurren en una tienda de ropa, frente a dos niños y “*un maniquí desnudo, de tela roja, que en vez de cabeza tenía una perilla negra*” (1988: 92).

Tercera Parte

Como se ha visto, los maniqués forman parte del nuevo paisaje literario en español, con cierta persistencia, a partir de la década del veinte. Este producto secundario de la industria de la moda es un elemento más de la nueva urbe: un objeto industrial antropomórfico que fomenta la percepción que la vanguardia tiene de cosificación de la vida. Es entonces un material literario indispensable para una poética de la cosificación, o dicho de otro modo, para una poética relacionada con lo que Ortega y Gasset llamó la deshumanización del arte. Si Gómez de la Serna, Oliverio Girondo, o el ecuatoriano Pablo Palacio no presentan problemas a la hora de evaluar la procedencia de sus temas, ya que trabajan con tópicos de la vanguardia, a la cual pertenecen explícitamente y lo hacen en el período histórico en el cual esa vanguardia se desenvuelve, con Felisberto Hernández no pasa lo mismo. En este trabajo se ha intentado documentar algunos antecedentes de su literatura como la obra de José Pedro Bellan o la de Ramón Gómez de la Serna, pero la biblioteca literaria de Felisberto –a diferencia de su biblioteca filosófica– sin llegar a ser invisible está bastante oculta. ¿Leyó los libros que su obra cita implícitamente de manera sistemática formando una red intertextual que es a la vez certeza y espejismo? ¿Oculta sus lecturas premeditadamente, convirtiendo lo que sentía como su debilidad –su falta de formación cultural organizada– en fuerza, en un agregado a su innegable originalidad? La originalidad de Felisberto no está en duda, lo que no está tan claro es su grado de conocimiento de ciertas tradiciones de escritura, en las cuales él se inscribiría, descentrándolas.

Los cambios en un referente no pueden explicar por sí solos el vuelco de un comportamiento literario, pero algunos datos sobre la ciudad que Felisberto conoció pueden resultar de interés. En 1905 se establece en la esquina montevideana de Río Negro y 18 de Julio el London-París, una tienda ubicada en pleno centro que formó parte del imaginario de sus habitantes –y de los del resto del país– por varias décadas. Contiguo al viejo edificio se construye un anexo: cinco pisos con vidrieras a la calle con más de treinta maniqués exhibiendo la mercadería que ofrece la tienda, según puede verse en una foto del SODRE²¹. Ida Vitale ofrece a su vez un testimonio esclarecedor:

“En los años cuarenta había en Montevideo otro concepto de la publicidad; las grandes tiendas disponían vidrieras con escenas cotidianas y maniqués, como los que aparecen en *Las Hortensias*. Se montaba en los aparadores, por ejemplo, una sala con gente conversando; quizás la moda venía de París, donde para la Navidad hacían vidrieras animadas que atraían al público. Eso Felisberto pudo haberlo visto, porque él estuvo por esos años ahí. De todas formas en el Uruguay eso era muy normal. Había dos o tres grandes tiendas que al llegar la primavera representaban, por ejemplo, un jardín y maniqués femeninos regando las flores, muy realistas.” (Toledo y González Dueñas, 1985: 28).

La presencia de maniqués en la obra de Felisberto –como vimos– se remonta a 1931, pero no es hasta 1949 con la publicación de *Las Hortensias* que son protagonistas de su narrativa. Hay al menos dos hechos vitales en la segunda mitad de la década del cuarenta que podrían ser significativos. Por un lado su permanencia en París –entre octubre de 1946 y mayo de 1948– y por otro el inicio en esta ciudad, de su relación con María Luisa Las Heras. Gómez de la Serna presenta una sugerente –aunque “políticamente incorrecta”– imagen de la ciudad luz algunas décadas antes: “*París tiene la supremacía de sus muñecas de cera y se presentan desnudas en pleno Gran Bulevard como las últimas esclavas sometidas a su deber de mujer en harenes de cristal*” (1948: 338). En esta ciudad comienza aparentemente a escribir la nouvelle; en carta a la familia, fechada en París (18/3/1947), dice: “*estoy muy contento porque empecé una novela²² por la cual Supervielle tiene gran entusiasmo; fue después de muchos ensayos y he encontrado un gran camino para lo que haré en adelante*” (Giraldi, 1975: 94). El otro hecho vital es la relación con María Luisa Las Heras, “*una modista prestigiosa que estaba en París como refugiada, luego de salir de España durante la guerra*” (Giraldi, 1975: 73). A esta española que se convierte en su tercera esposa en Montevideo el 14 de febrero de 1949, está dedicada *Las Hortensias*. Presumiblemente el taller de alta costura que tenía en su casa fue utilizado por el matrimonio Hernández para otros fines. Felisberto tenía así y por primera vez muchos “modelos” a disposición, mientras María Luisa tenía una cobertura para su actividad como espía de la KGB, actividad que sólo hace pocos años se hizo pública y de la que Hernández seguramente no tuvo la menor noticia²³. Además de *Las Hortensias* el otro texto de diciembre de 1949 –“El Cocodrilo”–, como se ha visto, también tiene a la industria de la moda como trasfondo.

Los maniqués forman parte de un universo compartido entre Felisberto y sus parejas, desde antes. Paulina Medeiros –su mujer entre el segundo y tercer matrimonio–, angustiada le escribe desde Buenos Aires el 2/8/1944: “*Yo no puedo prescindir de su amistad [...] Me paso la noche llorando y estoy enferma. No te pido sino las pequeñas y triviales cosas de todos los días*”. Después de la firma aparecen estas líneas: “*Me levanté y me fui entre una procesión de vidrieras. Veo los maniqués sin sentirlos. **Quisiera ser una muñeca sin alma. Pero para la ronquera no me hizo mal; se me fue***” (Medeiros, 1982 [1974]: 100, subrayado nuestro). Quisiera

ser una Hortensia podría haber dicho Paulina sino mediara un anacronismo. El narrador de “El vestido blanco” (*Libro sin tapas*, 1929) ve en el ropero “*un vestido blanco de Marisa que parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas*” (1981: 93). El cuento tiene toques autobiográficos, entre ellos el hecho de que Marisa es una contracción de María Isabel [Guerra] primera esposa de Felisberto. De distintas maneras las mujeres que compartieron la vida con él se relacionan con los maniqués, desde María Isabel hasta María Luisa, pasando por Paulina.

Los maniqués son una imitación humana, que a su vez como todo producto industrial en serie se repiten a sí mismos. No es extraño entonces que en *Las Hortensias* haya un juego de espejos o dobles, en una especie de duplicación ilimitada que se produce en muchos niveles, pero que es particularmente fuerte con los nombres, compartidos por los personajes entre sí, y hacia fuera de la *nouvelle* con los de personas cercanas al autor. Los nombres María y Luisa por ejemplo pertenecen en el relato a la mujer de Horacio y a la amante de Facundo –el fabricante de muñecas– respectivamente. En el interior del relato el nombre María remite en cadena a una doble duplicación: la mujer de Horacio se llama igual a una de las criadas de su casa, que tiene a su vez una hermana melliza que también trabaja ahí como criada. Esto genera discusiones en la pareja y Horacio en una ocasión se queja de las confusiones producidas por la homonimia (1986: 159).

Horacio dice refiriéndose a sí mismo en tercera persona que “*su mujer se llamaba María Hortensia; pero le gustaba que la llamaran María: entonces, cuando su marido mandó hacer esa muñeca parecida a ella, decidieron tomar el nombre de Hortensia –como se toma un objeto arrumbado– para la muñeca*” (1986: 141). Al tomar el segundo nombre que su esposa no usaba para la muñeca, simultáneamente está tomando el segundo nombre de la madre del autor –llamada Juana Hortensia Silva–, también “*como se toma un objeto arrumbado*”²⁴. La relación de Felisberto con su madre es descrita por Reina Reyes como agobiante para la pareja: “*el hecho de que sus cuatro matrimonios, incluido el mío, fueran destruidos por ella, explica hasta qué punto tenía influencia sobre su hijo*”. Su hermana Deolinda define a la madre de ambos como “*una mujer autoritaria*” y dice que él “*era en el fondo un niño apegado a la madre, con la que se profesaban un cariño enfermizo*”²⁵.

En el juego de máscaras del relato la madre que aparece es la de María. Horacio sopesa la posibilidad de la transmigración de las almas hacia objetos inanimados y se plantea que “*no sería muy grato, sin embargo que yo entrara en amores con el espíritu de mi suegra en el cuerpo de Hortensia*” (1986: 151). Aparentemente se despreocupa y se acuesta:

“*María puso agua caliente a Hortensia, la vistió con un camisón de seda y la acostó con ellos como si fuera un porrón. Horacio, antes de entrar al sueño tuvo la sensación de estar hundido en un lago tibio; las piernas de los tres le parecían raíces enredadas de árboles próximos: se confundían entre el agua y él tenía pereza de averiguar cuáles eran las suyas*” (1986: 151).

La referencia al lago tibio parece nostalgia de la vida intrauterina, la pereza en diferenciar los cuerpos recuerda al estado de la primera infancia previo a la separación del yo y el mundo, reforzado por la conciencia precaria del estado previo al sueño. La alusión a “otra” madre es una transferencia –habitual en los sueños– que evita explicitar el complejo de Edipo. Sin embargo el ocultamiento es mínimo; el autor implícito²⁶ es un barroco sembrador de pistas, pero estas son todas falsas –y todas ciertas– en el sentido de que no permiten recomponer nunca el rompecabezas. Si toda obra de arte es irreductible a “una lectura” en *Las Hortensias* esta premisa es insoslayable.

La productividad de un texto suele sobrepasar los cálculos de su autor. Sobre ese agregado de significación podría mencionarse a Eulalia, otra de las muñecas, como un caso curioso de duplicación involuntaria. Eulalia interesa a Horacio porque su mayordomo –un ruso blanco– le dice que se parece mucho a una espía que conoció en la guerra (1986: 167). El destino quiso que aquel que desarrolló en los libros todas las variantes de la mirada intrusa terminara casándose con una espía de verdad.

NOTAS

- 1 Corresponde agradecer al profesor Pablo Rocca, ya que sin su apoyo y asesoramiento no hubiera podido realizar este trabajo, así como a la profesora Eleonora Basso y a Juan Carlos Albert, quienes proporcionaron información valiosa.
- 2 Pablo Rocca: “Cruces y límites de la vanguardia uruguaya (campo, ciudad, letras, imágenes)”. Artículo inédito.
- 3 Según José Pedro Díaz (Hernández, 1988: 212) este texto publicado por él en el volumen VI de las *Obras Completas* (Montevideo, Arca, 1974) es probablemente anterior a 1944.
- 4 Frederic Jameson, “Marcuse and Schiller”, en *Marxism and Form*, New Jersey, Princeton University Press, 1971, pp. 83-116). Referencia extraída de Jorge Schwartz (1993 [1983]: 219).
- 5 Ver Pablo Rocca, 1997.
- 6 “Río de Janeiro. (Escrito en octubre 10) [1946]”.
- 7 Se trata de la cita de una carta personal que Gómez de la Serna le enviara con motivo de la publicación del volumen.
- 8 Así piensa J. P. Díaz (Hernández, 1988: 230).
- 9 “[Mi primer concierto en Montevideo]”, texto póstumo. Se trata según consigna José Pedro Díaz de restos de un texto mayor que comprendía “Mi primer concierto” y “El Comedor oscuro” publicados en *Nadie encendía las lámparas*. Ver también “El comedor oscuro” (1986: 113).

- 10 Seguramente se refiere a la ya mencionada respuesta al envío de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942).
- 11 La escritora argentina Luisa Sofovich.
- 12 *El Doctor Inverosímil* (1914, 1921, 1923, 1941, 1948), *Senos* (1917, 1923), *El incongruente* (1922, 1947, 1948), *Cinelandia* (1923), *Caprichos* (1925), *Policéfalo y Señora* (1932, 1939), *Automoribundia* (1948). Debo a Juan Carlos Albert –editor del *Boletín RAMÓN*: Madrid– algunas de estas referencias. Se consignan años de edición hasta 1949, fecha de publicación de *Las Hortensias*, ya que después no hay más maniqués en la obra de Felisberto.
- 13 Este cuento había sido publicado en *Los Anales de Buenos Aires*, Nº 6, junio 1946.
- 14 Antología de greguerías que abarca el período 1940-1952.
- 15 Cuento publicado en Buenos Aires, *La Nación* (Suplemento Literario), 16/12/1945 y en *Nadie encendía las lámparas* (1947).
- 16 En *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, Madrid, Cruz y Raya, 1935; Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942 y 1945. Consultamos el texto en la última edición citada.
- 17 Los otros cuatro son: *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), (1981: 30); *Tierras de la Memoria*, publicado fragmentariamente por Felisberto en un diario de Montevideo y en dos revistas argentinas en 1944. Las citas que aparecen en este artículo son del texto que José Pedro Díaz considera terminado en 1944 (Hernández, 1988: 223) y que publica junto a otros manuscritos que el autor habría escrito después. La primera publicación en libro del relato la efectúa Díaz en 1965; “El Acomodador” y “El Corazón Verde” de *Nadie encendía las lámparas* (1947).
- 18 Se trata de una “evolución” de los maniqués: muñecas de goma “con calefacción central” (Rama, 1968: 463) un poco más altas que las mujeres normales.
- 19 Ambos cuentos aparecen en *Nadie encendía las lámparas* (1947).
- 20 Jaime Alazraki comparó “Axolotl” con otro cuento de Hernández, “La mujer parecida a mí”. Ver el número especial dedicado a Hernández, que coordinó Ángel Rama en *Escritura*, Caracas, VII, Nº 13-14, enero diciembre 1982.
- 21 *La «Tacita de plata»*, Montevideo, s/e, s/f.
- 22 Giraldi piensa que se trata de *Las Hortensias*.
- 23 Es conocida esta oculta actividad de María Luisa gracias a José Pedro Díaz (1997).
- 24 El nombre completo de la madre de Felisberto lo obtuvimos de Giraldi, 1975: 19.
- 25 Ambos testimonios son publicados por Pablo Rocca en este volumen.
- 26 Esta categoría funciona –en caso de hacerlo– sólo para casos como este, en el cual lo autobiográfico no está presente programáticamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, H. y Verani, H. (1996) selección y estudios a *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura. UNAM/Ediciones del Equilibrista.
- Achugar, H. (1998) “Paisajes y escenarios de la vida privada, literatura uruguaya entre 1920 y 1990”. En Barrán, J. P., Caetano, G. y Porzecanski, T., *Historias de la vida privada en el Uruguay*. Montevideo: Taurus/Santillana: 209/237.
- Andreu, J. L. (1977) “«Las Hortensias» o los equívocos de la ficción”. En Sicard, A., *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila: 9/59.
- Barthes, R. (1978 [1967]) *Sistema de la Moda* (trad. de Joan Viñoly i Sastre con la colaboración de Michèle Pendaux). Barcelona: Gustavo Gili [*Système de la Mode*. París: Éditions du Seuil].
- Bellan, J. P. (1922) *Los amores de Juan Rivault*, Montevideo.
- Cortázar, J. (1994) *Cuentos Completos / I (1945-1966)*. Madrid: Alfaguara.
- Delfino, A. M. (1944 [1939]) *Fin de Siglo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Díaz, J. P. (1991) *El espectáculo imaginario*. Montevideo: Arca.
- Díaz, J. P. (1997 abril) “El escritor y la espía soviética”. En *Brecha*. Montevideo: N° 595.
- Giraldi, N. (1975) *Felisberto Hernández del creador al hombre*. Montevideo: Banda Oriental.
- Girondo, O. (1999) *Obra Completa* (edición crítica, coordinador: Raúl Antelo). Madrid: Ed. UNESCO- Colección Archivos.
- Gómez de la Serna, R. (1948) *Automoribundia (1888-1948)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gómez de la Serna, R. (1955) *Ramón Gómez de la Serna. Antología. 50 años de literatura* (selección y prólogo de Guillermo de Torre). Buenos Aires: Losada/ Espasa Calpe/ Poseidón/ Emecé/ Sudamericana.
- Gómez de la Serna, R. (1974 [1923]) *Cinelandia*. Madrid: Nostromo Editores.
- Gómez de la Serna, R. (1952) *Greguerías (selección 1940-1952)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Hernández, F. (1981, 1986, 1988) *Felisberto Hernández. Obras completas* (3 tomos. Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz). Montevideo: Arca/ Calicanto.

- Hernández, F. (1987) “Autobiografía”. En *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, N° 25, 12/1987: 67/97. Edición y notas de Pablo Rocca.
- Medeiros, P. (1982 [1974]) *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Libros del Astillero.
- Ortega y Gasset, J. (1985 [1925]) *La deshumanización del arte*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Rama, Á. (1968) *Felisberto Hernández* (Capítulo Oriental N° 29). Montevideo: CEDAL: 449/464.
- Rocca, P. (1997) “Las rupturas del discurso poético (De la vanguardia y sus cuestionamientos, 1920-1940)”. En Raviolo, H. y Rocca, P., *Historia de la literatura uruguaya contemporánea* (Tomo II). Montevideo: Banda Oriental: 9/59.
- _____. (dirección técnica) (2001) *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya, 2001*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental/ Alberto Oreggioni (ed).
- Sánchez Vidal, A. (1982) “Extrañamiento e identidad de «Su majestad el yo» al «Éxtasis de los objetos»”. En García de la Concha, V., *El Surrealismo*. Madrid: Taurus.
- Schwartz, J. (1993 [1983]) *Vanguardia y Cosmopolitismo en la década del 20. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora [Vanguardia e cosmopolitismo: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Perspectiva].
- Toledo, A. y González Dueñas, D. (1985 abril) “Felisberto Hernández o la suprema distracción. entrevista con Ida Vitale”, en *Casa del Tiempo*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Vol 5, N° 51: 26/33.