

Notas acerca de *Las Hortensias:* la vidriera de la memoria



189

Laura Gandolfi

University of Chicago

La sensibilidad es indeciblemente más irritable [...]; la abundancia de impresiones dispares es más grande que nunca: el cosmopolitismo de las comidas, de las literaturas, de los periódicos, de las formas, de los gustos, incluso de los paisajes. El *tempo* de esta afluencia es un *prestissimo*; las impresiones se borran; se guarda uno, instintivamente, de absorber algo, de impresionarse profundamente, de «digerir» algo; de ello resulta un debilitamiento de la facultad digestiva. Se produce una cierta adaptación a esta sobreabundancia de impresiones: el hombre olvida el actuar; solo reacciona a las excitaciones exteriores

Nietzsche, *La voluntad de poder*

Felisberto Hernández reflexionó, en muchos de sus textos, sobre las tensiones de una modernidad determinada por los rígidos imperativos de la naciente sociedad de consumo, prestando particular atención a los importantes cambios, a nivel sensorial y perceptivo, que dicha modernidad conllevó. A través de un diálogo constante, si bien a veces velado, con un contexto histórico y socioeconómico en el cual la “fantasmagoría” de la mercancía y el “sex-appeal de lo inorgánico”, tomando a préstamo la célebre expresión de Walter Benjamin, ya habían superado las fronteras de los *passages* y de las grandes exhibiciones, la obra de

Felisberto apunta, cuestiona y responde a aquella “sobreabundancia de impresiones” y “excitaciones exteriores” a la cual había apuntado Nietzsche. Una sobreabundancia que, como a menudo revelan sus cuentos, parece ser ya no sólo difícil, sino más bien imposible de “digerir”. Pienso, para citar unos de los ejemplos más notables, en el dueño del bazar que todas las semanas recorre un túnel oscuro para tocar y reconocer caras de mujeres y objetos cotidianos en “Menos Julia”, en el pianista que se vuelve vendedor ambulante de medias y que llora frente a los que no quieren comprársela en “El cocodrilo”, o también en el pasajero del tranvía al cual le inyectan en el brazo el anuncio publicitario de una tienda local en “Muebles ‘El Canario’”. Y pienso, desde luego, en *Las Hortensias*, donde se narra la historia de un hombre, Horacio, que tras haber vendido su tienda, muy probablemente una tienda de ropa para mujeres, se vuelve coleccionista de maniqués –con los cuales hace montar en su casa escenas por él contempladas–, hace fabricar una muñeca parecida a su esposa, Hortensia, y empieza a adquirir otras, similares, las así llamadas “hortensias”. Si bien es cierto que ya en otros de sus textos se puede observar la preocupación del escritor uruguayo por una lógica del consumo cada vez más enajenadora, *Las Hortensias* parece ir más allá, como quiero demostrar en este ensayo. La novela, en particular, nos revela las dramáticas consecuencias de una retórica publicitaria que, apropiándose del espacio urbano e infiltrándose en cada una de sus calles, de igual forma se había apropiado de la experiencia de los que en ellas transitaban, logrando también infiltrarse de manera oculta en los meandros de su memoria. Eso, creo, es lo que parecen sugerir las enigmáticas vitrinas contempladas por el protagonista en el salón de su casa, y es precisamente a partir y alrededor de ellas que se articulará mi propuesta de lectura de *Las Hortensias*, quizás el texto de Felisberto que más interroga y problematiza la “indigestión”, material y sensorial, que define la sociedad moderna.

I.

Frente al *prestissimo* de su contemporaneidad, *Las Hortensias* propone otro tiempo, *larghissimo*, que encuentra su máxima expresión precisamente en las vitrinas de Horacio, espacios por antonomasia donde el tiempo se detiene, donde su suspensión –y no su precipitación– es inevitable. Con ellas, el protagonista parecería desafiar el ritmo y el frenesí de las calles urbanas, pero lo hace re-imaginando uno de los

espacios más representativos de dicho ritmo frenético, las vidrieras comerciales de las tiendas y los grandes almacenes¹. En ambos casos, tanto en las vitrinas de la novela como en las de las tiendas, el tiempo se dilata y su ritmo sigue el de la materia inorgánica e inerte de sus únicos protagonistas, los maniqués. Lo que más difiere entre las dos tipologías de vitrinas, en este sentido, no es su tiempo “interno”, sino el tiempo “externo” a ellas, el que define el acercamiento sensorial y perceptivo hacia las escenas representadas, el tiempo de quien está de este lado del vidrio. Como nos muestran algunas de las muchas guías dedicadas a las vidrieras comerciales de la primera mitad del siglo XX, la cuestión del tiempo resulta ser una urgencia primaria, o más bien, de primaria importancia era lograr atraer la mirada y capturar la atención de los paseantes –potenciales consumidores– en el menor tiempo posible. En *Window and Store Display*, sólo por citar uno de los tantos ejemplos, se afirma repetidamente que “la vidriera no es algo que el público tiene que estudiar. [...] Lo que se necesita es una reacción rápida” (FISCHER, 1922, p. 123)². Es decir, junto al tiempo suspendido que define el espacio interior de las vidrieras, se abre el tiempo fugaz y rápido de la aproximación visual y perceptiva para ellas pensada y por ellas prescrita. A estas vidrieras, ejemplos por antonomasia de una modernización delirante –espacios que contrastan y que simultáneamente participan en el ritmo frenético y la urgencia de lo instantáneo que definen el tiempo de la ciudad moderna–, Felisberto responde con las no menos delirantes vitrinas de *Las Hortensias*, en las cuales el tiempo suspendido de las escenas representadas caracteriza también el acercamiento del protagonista a ellas, por lo menos en la primera parte de la novela.

En contraposición al paseante que observa los escaparates moviéndose apresuradamente entre la muchedumbre de la bulliciosa ciudad, encontramos a Horacio, en este caso el único observador de sus vitrinas, que no se aproxima a ellas “hasta no sentirse bastante aislado” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 122), que las mira desde una alta tarima, sentado en un si-

1 El vínculo entre las vitrinas de la novela de Felisberto y las vidrieras comerciales ha sido sugerido también por Nicolás Gropp (2000) en “Una poética de la mirada intrusa” como parte de una reflexión más amplia sobre el carácter vanguardista de la obra felisbertiana, donde se discute, en particular, la presencia de “maniqués” no sólo en *Las Hortensias*, sino también en otros textos del escritor, así como también en los de otros escritores vanguardistas.

2 La traducción es mía. Lo mismo a lo largo del ensayo, cuando se citen varios pasajes de distintas guías y manuales para vidrieristas.

llón frente a una mesa (HERNÁNDEZ, 2011, p. 123), y que para “sus sesiones”, como se les llama en la novela, había contratado a un músico que tocara el piano. Cito el pasaje en que se describe y narra la primera vitrina,

[Horacio] encendió la luz de la escena y a través de la cortina verde vio una muñeca tirada en una cama. Corrió la cortina y subió al estrado [...]; desde allí dominaba mejor la escena. La muñeca estaba vestida de novia y sus ojos abiertos estaban colocados en dirección al techo. No se sabía si estaba muerta o si soñaba. Tenía los brazos abiertos; podía ser una actitud de desesperación o de abandono dichoso. Antes de abrir el cajón de la mesita y saber cuál era la leyenda de esta novia, él quería imaginar algo. (HERNÁNDEZ, 2011, p. 123)

En el acercamiento de Horacio hacia la vitrina cada gesto es parte de un minucioso ritual y nada está dejado al azar: primero el aislamiento y la música del piano, luego las luces que se encienden y la cortina que se mueve, y sólo entonces su mirada se puede detener sobre la escena representada. A la “dominación” visual supuestamente dada por la distancia espacial entre Horacio y la vitrina –la estratégica posición elevada– se sobrepone un intento de dominación más bien interpretativa, dada por una distancia temporal que permite al protagonista “imaginar algo”, crear su propia ficción a partir de los detalles de la escena observada –“tal vez ella esperaba al novio, quien no llegaría nunca; la habría abandonado un instante antes del casamiento; o tal vez fuera viuda y recordara el día en que se casó; también podía haberse puesto este traje con la ilusión de ser novia” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 123). Sólo en un segundo momento Horacio leerá la leyenda que “expresa [...] la situación en que se encontraban las muñecas” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 121), un breve texto creado por *los muchachos* que el mismo protagonista había contratado para que prepararan sus escenas. La presencia de leyendas, es decir, de una ficción narrativa preexistente a partir de la cual se habían armado las escenas es otro requisito imprescindible en las sesiones con las vitrinas, una ficción que el protagonista hace crear pero que tiene que desconocer y a la cual acudirá sólo tras su propia “observación” e “imaginación”. La lectura de la leyenda es el acceso a un espacio de significación hasta aquel momento secreto e inaccesible, marcado por un “antes”, el de la imaginación, y un “después”, el del contacto físico con la escena –“antes [...] quería imaginar algo”, “entonces abrió el cajón y leyó” y “después abrió una puerta de vidrio y entró a la escena para mirar los detalles” (HERNÁNDEZ, 2011,

p. 123). El ritual creado y seguido por el protagonista para acercarse a sus vitrinas, en este sentido, se contrapone drásticamente a la aproximación prescrita por las vidrieras de las calles urbanas. En el salón de su casa, en otras palabras, Horacio hace todo lo que no hubiera podido hacer con los escaparates de la ciudad, es decir, invierte su lógica transgrediendo todas sus normas: se detiene a observar, sentado y aislado, la escena representada, averigua su historia “secreta”, y accede físicamente a ella entrando en su interior. Pero sobre todo tiene a su disposición –y esto es el punto más significativo– el tiempo suficiente para poder imaginar.

II.

Frente a sus vitrinas Horacio quiere “imaginar algo”. Pero, ¿qué es lo que quiere imaginar? Y sobre todo, ¿por qué este “algo” lo quiere imaginar sentado frente a una vitrina? Las reflexiones de Henri Bergson, figura fundamental para Felisberto, podrían resultar, al respecto, reveladoras, en particular la noción de “imaginación” que el filósofo francés desarrolló en su teoría de la memoria. En *Materia y memoria* (1896) –que el escritor uruguayo había leído intensa y repetidamente³ Bergson intenta ofrecer una solución al problema metafísico del alma y el cuerpo, el espíritu y la materia, y lo hace postulando su interacción a través de la memoria. Sin pretender resumir la teoría de Bergson acerca de la memoria, me limito a destacar algunos de sus puntos centrales, a los cuales la novela de Felisberto, y las vitrinas de Horacio en particular, parecen apuntar. Para Bergson, la memoria individual se define por la convergencia de dos tipologías distintas de memoria, que difieren tanto por su naturaleza como por su función y modalidad de acción. Por un lado, una memoria “automática” que registra mediante la repetición, una memoria práctica y útil, aprendida y voluntaria (el ejemplo que utiliza Bergson es el de la lección “aprendida de memoria”, un “recuerdo” que se adquiere

3 Felisberto había leído a Bergson en el verano de 1944, como revelan algunas de las cartas enviadas a Paulina Medeiros desde Montevideo: “he trabajado muchísimo en Bergson, *Materia y memoria*, problemas del cuerpo y del alma”, escribe en una de estas (MEDEIROS, 1982, p. 102). *Materia y memoria* influyó profundamente en el escritor uruguayo y fue uno de los textos al cual Felisberto “siempre retornaba”, como la misma Medeiros afirmó durante una entrevista realizada en 1983 (ROCCA, 2000, p. 91). Como varios críticos han subrayado, Felisberto había sido un atento lector de Bergson, al cual parece haber llegado a través de Carlos Vaz Ferreira (GIRALDI DE DEI CAS, 1975, p. 43; RELA, 2002, p. 11; LOCKHART, 1991, p. 11).

mediante un “ejercicio habitual del cuerpo”). Por otro lado, una memoria que re-gistra, de manera espontánea y por “efecto de una necesidad natural”, cualquier instante –único e irrepetible– de nuestra vida, cuya “imagen se ha impreso necesariamente de primer golpe en la memoria” (BERGSON, 1900, p. 91), en la cual permanecerá conservada bajo la forma de “imagen-recuerdo”. En esta memoria que “imagina”, Bergson ve la convergencia entre la “realidad del espíritu” y la “realidad de la materia”, una memoria, en este sentido, entendida como “supervivencia de imágenes pasadas” (BERGSON, 1900, p. 71) que “se mezclarán constantemente [...] con nuestra percepción del presente, y podrán aun hasta sustituirse” (BERGSON, 1900, p. 71), es decir, imágenes-recuerdos que “en todos los momentos completan la experiencia presente enrique-ciéndola con la experiencia adquirida, y como ésta va aumentando sin cesar acabará por cubrir o por sumergir a la otra” (71). La dimensión temporal de esta memoria “pura”, que “imagina”, que es “la síntesis del pasado y del presente en vista del porvenir”, es la “duración” –*durée*–, el “tiempo” de la vida que fluye, homogéneo, ininterrumpidamente sin divisiones y categorías. Es el tiempo interior donde todo perdura y simultáneamente todo se renueva, expresión de la dinamicidad de lo vivido, una dimensión temporal contrapuesta al tiempo artificial de la ciencia, rígidamente repartido, donde cualquier instante es cualitativamente idéntico a los demás. Se trata de una memoria que no sólo conserva los recuerdos del pasado bajo forma de imágenes, sino que participa, con estas mismas imágenes, en la percepción del presente, influenciándola y redefiniéndola, moviéndose constantemente hacia la proyectualidad del futuro, porque mediante ella “toda percepción se prolonga en acción naciente; y a medida que las imágenes, una vez percibidas, se fijan y se alinean en esta memoria, los movimientos que las continúan [...] crean en el cuerpo nuevas disposiciones para obrar. Así se forma una experiencia de un orden diferente” (BERGSON, 1900, p. 93).

Con esta idea de memoria, concebida como convergencia de pasado, presente y futuro, que imagina, es decir, fija, alinea, y conserva la totalidad de nuestra vida pasada para re-actuar y sucesivamente re-imaginar la experiencia de nuestro presente, vuelvo a la novela de Felisberto, y a la urgencia de Horacio de querer “imaginar algo”⁴. Este

4 La escritura de Felisberto apunta constantemente a la cuestión de la memoria, el recuerdo, las tensiones y la convergencia de los tiempos pasado y presente. Quizás los textos más representativos son los que Felisberto escribió a principios de los años 40, en el mismo período durante el cual estaba leyendo –o tal vez relejendo– *Materia y memoria* de Bergson: *Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido y Tierras de la memoria*, los tres fuertemente marcados por una “pendiente memorialista” (DÍAZ, 1985, p. 7), donde no es difícil entrever la influencia

imaginar desde luego no coincide con el de Bergson pero sí apunta constantemente a él, lo complica, desafía. “Cuando miro una escena me parece que descubro un recuerdo que ha tenido una mujer en un momento importante de su vida”, contesta Horacio cuando le había sido preguntado (por los muchachos que se ocupaban de sus vitrinas) lo que sentía al estar frente a una de ellas, añadiendo también, “me quedo con ese recuerdo como si les robara una prenda íntima; con ella imagino y deduzco muchas cosas y hasta podría decir que al revisarlas tengo la impresión de violar algo sagrado” (137-138). Llevando al extremo el vínculo, o más bien, la coincidencia bergsoniana entre memoria e imaginación, en la novela de Felisberto imaginar y recordar se superponen y confunden. Como nos revelan las mismas palabras del protagonista, imaginar parecería corresponder, en este caso, a registrar el presente para descubrir –crear– recuerdos: primero Horacio descubre recuerdos ajenos –de las muñecas–, luego, a partir de ellos, imagina “muchas cosas”, a las cuales sucesivamente volverá para poderlas revisar, para revisar, o descubrir, los que ahora ya son sus propios recuerdos⁵. El “imaginar algo” deseado por Horacio frente a sus escenas se vuelve entonces sinónimo de “crear recuerdos”, y simultáneamente de “recordar”: el recuerdo *en* la escena, el recuerdo de un recuerdo robado, el de las muñecas, del cual el protagonista se apropia y hace suyo, o el recuerdo de él imaginando recuerdos, de él recordándose a sí mismo en el acto de recordar. Frente a las vitrinas, en otras palabras, el protagonista se aproxima al presente en función de su inminente pasado, pues las escenas que allí se representan otro no son que imágenes a la espera de convertirse en “imágenes-recuerdos”, su razón de ser. Es inevitable, en este sentido, la convergencia entre pasado y presente, cuyas líneas de demarcación, cada vez más confusas, terminan borrándose, como si frente a las vitrinas –y no sólo dentro de ellas– se concretizara aquella

de las teorías bergsonianas. Entre los trabajos críticos que se acercan a la obra de Felisberto a través de Bergson, véase, entre otros, “Felisberto Hernández: ‘Por los tiempos de Clemente Colling’” de Luis Víctor Anastasía y “La escritura como compromiso: en busca de la identidad en *El caballo perdido*” de Francis Lough.

5 Sobre dicha cuestión, véase el ensayo de Alicia Borinsky, donde también se subraya el vínculo entre las vitrinas y los recuerdos, si bien abordándolo desde una perspectiva distinta. Borinsky, en particular, se acerca a las vitrinas como una forma de “espectáculo”, cuyo móvil residiría precisamente en el recuerdo, y afirma que frente a ellas “el protagonista busca una autoafirmación a través de la presencia –real o inventada no importa– de un pasado, que le dé la seguridad de haber vivido, de haber sido alguien” (BORINSKY, 1973, p. 240).

“contemporaneidad del presente y del pasado” que, como apuntó Deleuze (60), determina la memoria y la duración bergsoniana. Por eso imaginar es también, volviendo nuevamente a las palabras de Horacio, “violar algo sagrado”, no sólo por el hecho de adueñarse de recuerdos ajenos, sino sobre todo por el intento de crear con ellos sus propios recuerdos, lo que necesariamente implica “violar” la concepción lineal del tiempo.

El querer “imaginar/recordar” del protagonista, así como el querer “dominar mejor la escena”, revela la urgencia de “dominar” la experiencia del presente, o mejor dicho, de crearla, imaginarla, para crear, a partir de ella, la presencia de un pasado que sea “memorable”. Una urgencia –en la cual no es difícil vislumbrar aquella crisis o “atrofia de la experiencia” sobre la cual Walter Benjamin ha reflexionado repetidamente (2005, p. 803)– que si bien ve su máxima expresión en las vitrinas, no se limita exclusivamente a ellas. Pienso, por ejemplo, en las recurrentes “burlas” y “bromas” armadas por María para “sorprender” a Horacio (que a su vez se “apresuraba a apuntarlas en [su] cuaderno”, HERNÁNDEZ, 2011, p. 124), la única manera, quizá, para que él se “recordara” de ella, y no sólo de sus vitrinas: “Yo *también* quise prepararte una sorpresa” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 124, cursiva mía), dijo María cuando Horacio, al salir de su salón tras una de las sesiones, se tropezó con Hortensia, escondida tras la puerta⁶. O pienso también en aquella cena que el protagonista había decidido organizar en su casa con sus más íntimos amigos, sólo para poderse quedar, después, con “muchos recuerdos”, y precisamente por eso el objetivo de Horacio durante aquella noche no era otra cosa que “provocar situaciones raras” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 124). Es decir, eventos únicos e irrepetibles, como únicas e irrepetibles tenían que ser las vitrinas, y las bromas de María para poder competir con ellas, y como eran también, de acuerdo a Bergson, las imágenes-recuerdos de la memoria pura.

Lo cierto es que más allá de las sesiones con sus vitrinas, Horacio “recuerda” mucho y muy a menudo, en ciertos momentos de manera casi compulsiva. Pero ¿qué es lo que recuerda? Cito, siguiendo el orden en que aparecen en la primera parte de la novela los recuerdos del protagonista: “al despertar [...] recordó el sueño” que recién había tenido

⁶ Daniel Mesa Gancedo también apunta a este paralelismo entre las vitrinas y las “sorpresas” de María (Cap.4).

(HERNÁNDEZ, 2011, p. 120), “recordó el instante, muy próximo, en que abrió la puerta del salón de las vitrinas” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 123), luego “recordó que hace unos instantes las ruedas de la tarima le hicieron pensar en un trueno lejano” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 125), y también recordó “las muñecas que se habían caído” en la escena aquella misma noche (HERNÁNDEZ, 2011, p. 127). La dimensión temporal que define los recuerdos de Horacio es la de un pasado “muy próximo”, inmediato, como muestran de manera bastante evidente las citas antes mencionadas. Más allá de este “muy próximo” pasado Horacio parece no poder llegar, casi como si estuviera en un estado de amnesia, como si su conciencia no lograra acceder a los recuerdos más remotos, o por lo menos eso es lo que sugieren los recuerdos que aparecen en la novela, los cuales, salvo muy pocas excepciones, se limitan a lo que ha acontecido en el instante que acaba de pasar. El protagonista, se podría casi afirmar, está destinado a moverse perennemente entre el “recién” y el “ahora”, una imperceptible fisura a la cual Horacio regresa para encontrar los recuerdos conservados por una memoria al borde del vacío.

Pero junto a los tantos recuerdos fugaces de instantes “muy próximos”, hay uno que sobresale de manera destacada, un recuerdo que se escapa de este presente suspendido en el cual convergen casi todos los demás recuerdos del protagonista. Me refiero a cuando Horacio, sentado frente al piano en su salón, intentando sin éxito producir sonidos como si estuviera borracho, recordó “muchas de las cosas que sabía de las muñecas”:

Las había ido conociendo, *casi sin querer*; hasta hace poco tiempo, Horacio conservaba la tienda que lo había ido enriqueciendo. Todos los días, después de que los empleados se iban, a él le gustaba pasearse sólo entre la penumbra de las salas y mirar las muñecas de las vidrieras iluminadas. Veía los vestidos una vez más, y deslizaba, *sin querer*, algunas miradas por las caras. Él observaba sus vidrieras desde uno de los lados, como un empresario que mirara sus actores mientras ellos representaran una comedia. Después empezó a encontrar, en las caras de las muñecas, expresiones parecidas a las de sus empleadas: algunas le inspiraban la misma desconfianza; y otras, la seguridad de que estaban contra él; había una, de nariz respingada, que parecía decir: «Y a mí que me importa». Otra, a quien él miraba con admiración, tenía cara enigmática: así como le venía bien un vestido de verano o uno de invierno, también *se le podía atribuir cualquier pensamiento; y ella, tan pronto parecía aceptarlo como rechazarlo. De cualquier manera, las muñecas tenían sus secretos*; si bien el vidrierista sabía acomodarlas y

sacar partido de las condiciones de cada una, ellas, a último momento, *siempre agregaban algo por su cuenta*. (HERNÁNDEZ, 2011, p. 128, cursivas mías)

La experiencia vivida por Horacio frente a la vidriera de su tienda, cuando todavía era dueño de ella, es uno de los pocos recuerdos cuya dimensión temporal se extiende más allá de los límites del “ahora” y del “recién”, y el único al cual se le dedica en la novela un espacio considerable. Es casi como si el pasado del protagonista empezara y terminara aquí, en su tienda, frente a los maniqués de una vidriera iluminada. Y es justo aquí donde Horacio “regresará” perpetuamente para “buscar” una “cierta imagen”, logrando encontrar siempre la misma, la sola, quizá, que ha sido capaz de convertirse en “imagen-recuerdo”, o mejor dicho, la sola “imagen-recuerdo” a la cual su conciencia consigue acceder, y por eso la sola capaz de mezclarse con el presente, hasta sustituirlo. “Imaginar no es recordar”, había subrayado Bergson, pues “la imagen pura y simple no me llevará al pasado más que si voy al pasado a buscarla, siguiendo así el progreso continuo que la ha llevado de la oscuridad a la luz” (BERGSON, 1900, p. 176). En ese querer “imaginar” algo de Horacio frente a sus vitrinas, entonces, se puede entrever el recuerdo y la re-actualización de la experiencia vivida en el pasado frente a la vidriera de su tienda, que de la “oscuridad” vuelve a la “luz” –y quizás no sea una coincidencia que en la casa “negra” del protagonista, el cuarto más iluminado precisamente el salón de sus vitrinas, así como iluminada era la vidriera de la tienda. Es en las mismas vitrinas, en otras palabras, donde la acción de la memoria se concretiza, donde se pone en práctica su lógica, es decir, la conservación de la imagen del pasado y su participación en el presente, lo que daría vida a una experiencia de un orden totalmente distinto, como distintas son cada una de las escenas armadas en el salón de Horacio.

Las Hortensias es sobre todo la historia de un hombre que solía mirar la vidriera de una tienda, cuyos maniqués tenían “secretos”. O más bien, ésta es la “acción” principal a partir de la cual se desarrolla la narración, el evento “originario” que parece impulsar los demás acontecimientos y acciones de la novela: de allí Horacio empezará a coleccionar maniqués y con ellos hará armar escenas en las vitrinas de su casa; luego encargará Hortensia, un maniqué igual a su esposa, con la cual la pareja vivirá “felizmente” hasta que el protagonista no decida modificarla y convertirla en muñeca sexual; con Hortensia traicionará a

su esposa, y lo mismo hará a Hortensia con otras muñecas. Finalmente, en el último capítulo de la novela, tras la última sesión con sus vitrinas, Horacio, con “el cuerpo rígido” y “moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 166), terminará enloqueciendo. Esta imprudente y muy superficial esquematización nos revela la relación de causalidad que parece definir la acción de la novela, y sobre todo nos muestra que esta “cadena causal” de acciones empieza con la escena de Horacio frente a la vidriera de su tienda y termina con el protagonista, delirante y “enloquecido”, saliendo de la vitrina que había armado en su propia casa. Es sobre este movimiento que define los dos extremos de la novela –desde la vidriera comercial hasta la “locura” de quien la había mirado– que quiero detenerme, pues en él veo una importante y profunda reflexión acerca de una modernidad monopolizada por el consumo masivo, y, en particular, por una retórica publicitaria que había rearticulado –empobreciéndola– la experiencia de lo cotidiano, borrando, con su constante creación de deseos e ilusiones, la línea de demarcación entre realidad y ficción.

III.

Felisberto escribió *Las Hortensias* en París, ciudad en la cual residió por casi dos años, desde 1946 hasta 1948, gracias a una beca que le había sido otorgada por el gobierno de Francia (DÍAZ, 2000, 107; GIRALDI DE DEI CAS, 1975, p. 70). En la capital francesa, el escritor mantuvo correspondencia con los familiares y amigos en Montevideo y Buenos Aires, pero a pesar de la cantidad considerable de cartas enviadas, muy pocas veces se detuvo en describir sus impresiones de la ciudad.⁷ Una de las pocas excepciones es la carta enviada al amigo argentino Lorenzo Destoc en octubre de 1947, en la cual Felisberto escribe,

[en París] a uno le ataca, de la mañana a la noche, *la locura de ver*. Hay calles angostas y silenciosas, que dan la sensación de que el ruido de los pasos producirá el derumbe de *las casas: tienen vientres enormes y ya parecen que van a dar a luz gente, máquinas de coser, de todo*. Algunas están sujetas con palos, pero los palos se pudren, se

⁷ Acerca de la permanencia de Felisberto en Francia, véase, entre otros, el trabajo de Norah Giraldi de Dei Cas (1975, pp. 70-73), el de José Pedro Díaz (2000, pp. 107-130) y la correspondencia enviada por el escritor y parcialmente publicada: las cartas a Paulina Medeiros en *Felisberto Hernández y yo* de la misma Medeiros (1982, pp. 120-144) y a la familia, en el texto de Giraldi de Dei Cas (1975, pp. 83-101).

caen y las casas siguen en pie. Todo lo novelesco, amontonado en siglos, aparece profuso, *monstruoso*, y *uno no deja de asomarse nunca*. (SICARD, 1977, pp. 461-462, cursivas mías)⁸

Atento a los más mínimos ruidos, los detalles imperceptibles, y los inaudibles silencios –una atención que desde luego reencontramos como constante en todos sus textos– Felisberto describe París como un lugar siniestro, donde los precarios edificios, al costado de calles “angostas y silenciosas”, parecen estar a punto de caerse a cada paso. A los ojos del escritor uruguayo la capital francesa se presenta como un espantoso y desolado escenario, capaz sin embargo de ejercer una irresistible fascinación. No obstante le perezca “monstruosa”, París no deja de seducir a Felisberto, que en su carta confiesa, casi con resignación, haber cedido a una verdadera “locura”, al frenesí de ver y observar todo lo que la ciudad le pudiera ofrecer. Entre las imágenes del espacio urbano que aparecen en este breve pasaje, la de las casas con “vientres enormes” es sin duda la más intensa y peculiar⁹. Ahora bien, para comprender lo que Felisberto aludía con estas curiosas casas “que parecen que van a dar a luz: gente, máquinas de coser, todo”, creo que sería suficiente observar algunas de las fotografías de las calles y los edificios de París durante la primera mitad del siglo. Pienso, por ejemplo, en “Le Bon Marché Rive gauche” (Fig. 1) y “Boulevard de Strasbourg” (Fig. 2) de Eugène Atget, o en el más reciente “Magasin de chaussures” de Marcel Bovis (Fig. 3), imágenes donde también las casas y los edificios de la capital francesa parecen “dar a luz” una multitud de objetos y cosas, en este caso juguetes, corsés y zapatos, y que nos permiten ver en las casas embarazadas de Felisberto una viva y penetrante imagen de la cual se sirvió

8 Una copia de la carta manuscrita que Felisberto había enviado a Lorenzo Destoc se publicó en el apéndice de *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, editado por Alain Sicard (ilustración número 30, 1977, pp. 461-464).

9 Que haya hablado de calles tan estrechas en que se propagaba hasta el más mínimo ruido, o de edificios milagrosamente en pie no obstante los palos ya podridos, no debería sorprender, considerando que durante su permanencia en París el escritor alojó en el Hotel Rollin (GIRALDI DE DEI CAS, 1975, pp. 88 y 92), una pequeña pensión en el Barrio Latino, una de las zonas más célebres de la capital no sólo por los importantes liceos y universidades, sino sobre todo por sus calles tortuosas y casi laberínticas, y por sus *maisons à colombage*, los antiguos y pintorescos edificios con fachadas de entramados.

el escritor para relatar su impactante y perturbadora experiencia frente a las vidrieras de las tiendas de París.



Fig 1. Eugène Atget,
"Le Bon Marché Rive gauche" (1910)
Bibliothèque Nationale de France.



Fig 2. Eugène Atget,
"Boulevard de Strasbourg" (1912)
Bibliothèque Nationale de France.



Fig 3. Marcel Bovis, "Magasin de chaussures" (1950),
Médiathèque de l'Architecture et tu Patrimoine.

Pero junto a estos escaparates colmados de objetos, en la París de Felisberto, así como en otros grandes centros urbanos de Europa y las Américas, se estaba difundiendo de manera sistemática una distinta tipología de vidrieras. Precisamente en aquel período, como subrayó Louisa Iarocci, fueron muchos los avances realizados en el campo de la publicidad, no sólo porque la industria publicitaria empezó a extenderse recurriendo a los nuevos medios de comunicación, como el radio o el

cine, sino porque empezó a redefinir sus tácticas en relación al espacio urbano, es decir, repensando las modalidades mediante las cuales se exponían los productos y las mercancías en las vidrieras de las tiendas y los grandes almacenes (IAROCCHI, 2013, p. 5). Si a partir del siglo XIX, en este sentido, las vidrieras se solían armar a través de una retórica de la “abundancia” y la “diversificación”, donde los objetos se exhibían como si el escaparate fuera una especie de “catálogo tridimensional” (IAROCCHI, 2013, p. 3) —o una casa al punto de “dar a luz”, como escribió Felisberto—, en la primera mitad del siglo XX se impuso de manera cada vez más sistemática otra lógica expositiva, de acuerdo a la cual las vitrinas empezaron a armarse recurriendo a “escenas narrativas” (IAROCCHI, 2013, p. 4), como nos muestran, por ejemplo, las imágenes tomadas en París por el fotógrafo estadounidense Yale Joel en 1948, para la revista *Life* (Fig. 4-5).¹⁰



Fig. 4 y 5. Joel Yale. Primeros planos de los escaparates de las tiendas de París.



10 Entre lo que pude investigar, las fotografías de Yale no fueron publicadas en la revista, pero aparecen en el archivo de imágenes, “*Life* photo collection”, que se puede consultar en “Google Cultural Institute” (<https://www.google.com/culturalinstitute/>).

El contraste entre los escaparates saturados de objetos que habían fotografiado Atget y Bovis es notable. En la vidriera de la primera imagen se puede observar un maniquí vestido de negro, con la cara escondida tras el largo pelo, que está de pie apoyándose con una mano a la pequeña mesa que tiene enfrente, mientras que con la otra, hacia arriba, mantiene un chal blanco. En la segunda, hay otro maniquí, elegantemente vestido, que parece observar, sentado en una silla y con el pincel en la mano, el cuadro que está supuestamente pintado. Las diferencias que distinguen las dos tipologías de vidrieras son desde luego muchas, pero quizás una de las más significativas reside en la reconocibilidad del objeto en venta. Si en los escaparates de Atget y Bovis no hay ninguna duda acerca de lo que se podría adquirir en el interior de las tiendas, en el caso de los de Yale Joel reconocer el objeto en venta resulta ser una tarea mucho más ardua. En la primera vidriera, quizás, se trate del traje negro, o la peluca, o el espejo colgado en la pared; mientras que en la segunda, podría ser tal vez el sombrero, o la botella de champagne en el suelo. Las imágenes de Yale Joel, en otras palabras, nos muestran de manera bastante contundente cómo, justo en los años de la posguerra cuando el modelo de producción y consumo masivo se generaliza y sistematiza, los objetos empiezan paradójicamente a desaparecer de las nuevas vidrieras urbanas, y nos revelan cómo en éstas se empieza a exhibir ya no tanto el objeto o la mercancía en sí, sino más bien un “imaginario ficcional” pensado y creado a partir o alrededor de ella. Llevando al extremo su carácter fantasmagórico, los objetos expuestos en los modernos escaparates, utilizando las palabras de William Leach, terminaron “sumergiéndose en un entorno de ensueño” (LEACH, 1994, p. 117), el mismo entorno de ensueño en que inevitablemente se sumergían también los que frente a ellos paseaban.

Vidrieras que más que escaparates comerciales se parecen a ventanas abiertas de departamentos privados, dando la ilusión de poder acceder o espiar el instante suspendido de una intimidad ajena y supuestamente inaccesible, y ocultando una “magia calculada”, como afirmó Baudrillard (2009, p. 209), simultáneamente ineludible, invisible e impenetrable. Una “magia” que los manuales para vidrieristas publicados en la primera mitad del siglo ilustran de manera sistemática y rigurosa en las secciones dedicadas a la “psicología” de la mente, revelando los secretos de su lógica. En *Window Display Advertising*, por ejemplo, se insiste en que “la atracción” de las vidrieras tiene que ser “impercep-

tible” para que los paseantes la “acepten” sin darse cuenta, ya que lo que verdaderamente “vende” es “una idea que se inserta o que se esboza en nuestra conciencia sin que nosotros sepamos lo que está sucediendo” (PERCY, 1928, p. 77). De manera similar, en *Principle of Window Display* se afirma que “cuando una vidriera captura la atención del observador sin esfuerzos de parte de él, se trata de atención involuntaria, y es éste el tipo de atención más deseable para las vidrieras” (PICKEN, 1927, p. 299). Por otro lado, en *Window and Store Display*, se subraya la “importancia de la imaginación”, afirmando que el propósito principal de las vidrieras es “hacer surgir una imagen en la mente” en todos los que las observan, una “imagen mental” que en vez de “disiparse” con el tiempo, asegura el autor, “nunca desaparecerá realmente pues dejará su ‘cicatriz’ en la sustancia del cerebro” (FISCHER, 1922, p. 111).

En la correspondencia que mantuvo desde la capital francesa, Felisberto nunca mencionó las enigmáticas vidrieras donde se exponían escenas narrativas, a excepción, quizás, de una carta enviada en el noviembre de 1946. “Cada casa tiene un alma original”, escribe Felisberto a Paulina Medeiros, un alma “llena de ocurrencias que la imaginación vive enloquecida” (MEDEIROS, 1982, p. 122). La atención y la imaginación del escritor uruguayo parecen haber sido capturadas nuevamente por los curiosos edificios de la capital francesa, y nuevamente Felisberto recurre a una viva y penetrante imagen en la cual no sería demasiado arriesgado ver las vidrieras y los escaparates de las tiendas parisinas. Esta vez, no tanto los que exponían una multitud de objetos el uno junto al otro como en un catálogo tridimensional, cuyos edificios parecían estar a punto de dar a luz, sino más bien los que proponían escenas narrativas, que de manera similar a la vidriera, las vitrinas, y los maniqués de las *Las Hortensias*, también tienen “alma”, están llenos de “ocurrencias” y hacen enloquecer la “imaginación”. En la “magia oculta” de estas vidrieras que parece haber trastornado la imaginación de Felisberto durante su permanencia en París, no es difícil entrever la “magia” de la misma vidriera de Horacio, así como la lógica de las vitrinas armadas, contempladas e “imaginadas” en el salón de su casa. Recordemos, en este sentido, que frente al escaparate de su tienda el protagonista, “había ido conociendo sus muñecas, *casi sin querer*”, y siempre “*sin querer*” su mirada se había deslizado de los vestidos a las caras de los maniqués, un “sin querer” –reiterado y puesto en cursiva en la novela– que parece cumplir con las expectativas de los manuales antes men-

cionados. También habría que recordar cómo se describe el acercamiento de Horacio a una de sus vitrinas durante la primera sesión armadas en su casa: “de pronto se extrañó de no verse sentado en el sillón; se había levantado *sin darse cuenta*; recordó el instante muy próximo en que abrió la puerta, y enseguida se encontró con los pasos que daba ahora: lo llevaban a la primera vitrina” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 123). En este caso el “sin querer” inicial se amplifica y exaspera, y Horacio, atraído por una “magia” que parece hipnotizarlo, se mueve de manera involuntaria sin poder controlar sus pasos ni sus acciones, una dinámica que seguirá repitiéndose, de manera cada vez más intensa, hasta el final de la novela.

Mediante las vitrinas y los “recuerdos” del protagonista, la novela de Felisberto apunta, como se ha sugerido al principio de este ensayo, a algunas de las hipótesis que Bergson propuso acerca de la memoria, la percepción y el tiempo, a veces confirmándolas y otras veces problematizándolas. Algo similar se puede afirmar acerca del carácter involuntario que define la aproximación de Horacio hacia la vidriera de su tienda, pues es precisamente con este “sin querer” que Horacio transgrede, si queremos, el requisito que Bergson consideró fundamental para la autonomía del individuo en relación a la interacción entre memoria y percepción. Una autonomía que, de acuerdo a Bergson, se podía alcanzar mediante la “atención”, tanto hacia la percepción del exterior como hacia el *modus operandi* de la memoria en su interacción con la percepción del presente. “Percibir conscientemente significa elegir”, afirmó el filósofo francés, es decir, elegir entre los estímulos exteriores con una “atención prestada a la vida [...] suficientemente potente, y además lo suficientemente desprendida de todo interés práctico” (BERGSON, 1900, p. 85). Y eso es precisamente lo que Horacio no puede o no logra hacer, sucumbiendo a la atracción de la vidriera y la seducción de sus maniqués, “inconscientemente atento” a “sus secretos”, sus “misiones desconocidas”, “sus designios malvados”, es decir, la “magia oculta”, el mensaje subliminal, que el protagonista consigue captar sin poderle, sin embargo, resistir.

Como observó Jonathan Crary, Henri Bergson logró proponer un modelo de percepción que resistía, aun implícitamente, “a las varias formas cosificadas y rutinizadas de experiencia perceptiva de la cultura urbana y científica de Occidente a finales del siglo XIX” (CRARY, 2008, p. 301). Lo que el filósofo francés no logró, sin embargo, fue

“entender cómo [la] experiencia [subjetiva] viene determinada por fuerzas externas al sujeto” (CRARY, 2008, p. 301), que es justo lo que Benjamin le criticó en su ensayo sobre Baudelaire, donde afirmó que Bergson había “rechaza[do] toda determinación histórica de la experiencia”, y que había “evita[do] acercarse a esa experiencia [...] inhospitalaria, deslumbradora de la gran industria” (BENJAMIN, 1972, p. 125)¹¹. Felisberto, al contrario, no negó esta experiencia, así como tampoco negó su determinación histórica, las fuerzas externas a ella que inevitablemente la definen. Lo que quizás no había “entendido” Bergson, en otras palabras, Felisberto parece haberlo captado muy bien, y es precisamente en este quiebre que *Las Hortensias* interviene, haciendo converger, en sus páginas, las reflexiones bergsonianas acerca de la memoria con la experiencia prescrita, en los escaparates de las tiendas urbanas, por la moderna retórica de la publicidad. La misma retórica publicitaria que, justo en la Francia de principios de siglo, estaba desarrollando su “discurso científico” no sólo sirviéndose de las más recientes investigaciones de la psicología y la psiquiatría, sino recurriendo también, paradójicamente, a las teorías del mismo Bergson (BEALE, 1999, p. 16), instrumentos sumamente útiles para lograr atraer de manera más eficiente la atención y el interés de los consumidores, es decir, para crear aquellas “imágenes mentales” que tenían que quedarse en la memoria como “cicatrices” del cuerpo y del espíritu¹².

Las Hortensias es una novela que nos habla de una modernidad delirante en la cual la única experiencia capaz de penetrar y quedarse en la memoria es la que ofrece el escaparate de una tienda. Lo hace mostrándonos el desenlace del frustrante deseo que este escaparate, como cualquier otro escaparate comercial, genera e infunde de manera oculta. Aquella “entidad” –columna portante de la maquinaria capitalista del consumo– que, como apuntó Zygmunt Bauman, es “volátil y efímera, evasiva y caprichosa”, un deseo que “a pesar de sus sucesivas y siempre breves materializaciones [...], se tiene a sí mismo como objeto constante, y por esa razón está condenado a seguir siendo insaciable” (BAUMAN, 2003, p. 80). En la París de posguerra, tras un

11 También citado por Crary, que se detiene, en el último capítulo de *Suspensiones de la percepción*, a reflexionar acerca de la posición de Benjamin frente a Bergson (CRARY, 2008, pp. 310-312).

12 Para una reflexión acerca de Bergson y la industria publicitaria véase el texto de Marjorie Beale, en particular el capítulo “Advertising as Modernism” (BEALE, 1998, pp. 11-47).

paseo y otro entre las tantas vidrieras que “adornaban” las calles de la ciudad, Felisberto escribe acerca de este deseo imposible de satisfacer, que se renueva y desplaza constantemente, así como también se renueva y desplaza a lo largo de la novela, marcando su ritmo, trazando su trayectoria: de la vidriera de la tienda hacia la colección de maniqués, de las sesiones con las vitrinas hacia Hortensia, y de ella hacia las demás muñecas. Esta es, desde luego, la trayectoria recorrida por el protagonista, que a lo largo de la novela intenta no sólo perseguir el objeto de sus deseos, sino también, como apuntó Patrick O’Connor, “entender el sentido de sus deseos, entender y analizar lo deseable en los objetos que desea” (2004, 89). Un deseo, éste último, que nuevamente encuentra su origen en la vidriera de la tienda, frente a la cual Horacio se vio atraído, “casi sin querer”, por aquellos maniqués que le “parecían seres hipnotizados”, “cumpliendo misiones desconocidas o prestándose a designios malvados” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 128). Lo que Horacio quiere llegar a comprender son justamente estas “misiones desconocidas”, estos “designios malvados” que no son sino la “magia”, calculada y oculta, que, como ya se ha subrayado, el protagonista había conseguido percibir sin ser capaz de resistirle. Aquí se puede observar el comienzo de esta “segunda” búsqueda, que Horacio pretende llevar a cabo frente a sus vitrinas, intentando “adivinar” las leyendas creadas para sus representaciones, interpretando la escena para llegar a descubrir la historia preexistente –que él mismo había hecho crear–, el “sentido” de las escenas narrativas por él contempladas y deseadas, el mismo “sentido” (las “misiones desconocidas”) en la vidriera de su tienda que, también contemplada y deseada, no había podido entender.

La búsqueda del sentido de un deseo que “se tiene a sí mismo como objeto constante”, está desde luego destinada al fracaso, un fracaso que en la novela de Felisberto llega lenta pero sistemáticamente. No es casual, al respecto, que el momento en que Horacio logra adivinar, por primera vez, la historia de la escena representada (HERNÁNDEZ, 2011, p. 133), coincide no sólo con la transformación de Hortensia en muñeca sexual, sino también con un cambio importante en relación a la aproximación del protagonista hacia sus vitrinas. En las sucesivas sesiones, leemos en la novela, Horacio ya “no tenía ganas de pensar en el destino” de sus muñecas, las historias creadas por los muchachos le parecían “jeroglífico[s] estúpido[s]” y en la última sesión, a la cual “concurrió” porque animado por su esposa y los mismos muchachos,

miró, “distráido”, una escena ahora ya “sin leyenda” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 165). A lo largo de la búsqueda del sentido de aquel deseo –calculado– que ve su origen en un escaparate comercial, el protagonista se encuentra frente a un vacío, al sinsentido de las escenas representadas, que es también el sinsentido que logra captar en sus propias vitrinas, así como en Hortensia, y en las demás muñecas. La desilusión resulta ser desde luego inevitable, como nos sugiere Felisberto en su novela. Aquí ya no hay “tabletas” o baños “de pies bien caliente” que en “Muebles ‘El canario’” podían anular los efectos de las inyecciones de anuncios publicitarios. En *Las Hortensias*, al contrario, no hay salvación, como indica el delirio, lento y progresivo, del protagonista, que termina, en una de las escenas más impactantes de la novela, encerrado nada menos que en su propia vitrina –“sus manos golpea[ndo] el vidrio como pájaros contra una ventana cerrada” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 166)– aprisionado por el sinsentido de su propio deseo.

BIBLIOGRAFÍA

BAUDRILLARD, Jean. *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BEALE, Marjorie. *The Modernist Enterprise. French Elites and the Threat of Modernity 1900-1940*. Stanford, CA: Stanford UP, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

—*Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972.

BERGSON, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Madrid: A. Pérez y Compañía, 1900.

BORINSKY, Alicia. “Espectador y espectáculo en *Las Hortensias* y otros cuentos de Felisberto Hernández”, en *Cuadernos Americanos*, n° 189 (1973), pp. 237-246.

209

CRARY, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 2008.

DELEUZE, Gilles. *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1987.

DÍAZ, José Pedro. *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.

—“Novelas.” *Novelas y cuentos*. Felisberto Hernández. Caracas: Ayacucho, 1985, pp. 6-8.

FISCHER, Albert T. *Window and Store Display: A Handbook for Advertisers*. New York: Doubleday, Page & Company, 1922.

GIRALDI DE DEI CAS, Norah. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

GROPP, Nicolás. “Una poética de la mirada intrusa. Maniqués y escaparates en la literatura de Felisberto Hernández”, en *Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, n° 19 (2000), pp. 47-65.

HERNÁNDEZ, Felisberto. “Carta manuscrita a Lorenzo Destoc”, en *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Ed. Alain Sicard. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977, pp. 461-464.

—“Las Hortensias”, en *Las Hortensias y otros cuentos*. Doral, FL: Stockcero, 2011, pp. 119-166.

IAROCCI, Louisa. “The Image of Visual Merchandising”, en *Visual Merchandising. The Image of Selling*. Ed. Louisa Iarocci. Burlington, VT: Ashgate, 2013, pp. 1-15.

LEACH, William. *Land of Desire: Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture*. New York: Vintage Books, 1994

LOCKHART, Washington. *Felisberto Hernández: una biografía literaria*. Montevideo: Arca, 1991.

LOUGH, Francis. “La escritura como compromiso: en busca de la identidad en *El caballo perdido*”, en *Fragmentos. Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, n° 6 (1996), pp. 69-80.

MEDEIROS, Paulina. *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Libros del Astillero, 1982.

MESA GANCEDO, Daniel. *Extraños semejantes: el personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002. Kindle file.

NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poder*. Madrid: Editorial EDAF, 2000.

O’CONNOR, Patrick. *Latin American Fiction and the Narratives of the Perverse: Paper Dolls and Spider Women*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

PERCY, Carl. *Window Display Advertising. An Analysis of its Force as a Sales Medium for Manufacturers, Traveling Salesmen, Advertising Agencies and Retail Merchants*. New York: The John Day Company, 1928.

PICKEN, James Hamilton. *Principles of Window Display*. Chicago: Show, 1927.

RELA, Walter. *Felisberto Hernández, persona, obra: cronología documentada*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2002.

ROCCA, Pablo. “Felisberto Hernández en dos mujeres (entrevistas a Paulina Medeiros y Reina Reyes)”, en *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, n° 19 (2000), pp. 83-98.