

Aproximaciones a la estética del grotesco moderno en “Mi cuarto en el hotel” y “El vapor”, de Felisberto Hernández ¹

AN APPROACH TO THE AESTHETICS OF THE MODERN GROTESQUE
IN “MI CUARTO EN EL HOTEL” [MY ROOM IN THE HOTEL] AND “EL VAPOR”,
[THE BATHHOUSE] BY FELISBERTO HERNÁNDEZ

Denise Elizabeth Ocaranza-Ordóñez*

Resumen: La crítica especializada se ha enfocado en estudiar la obra de Felisberto Hernández, sobre todo sus *nouvelles*, desde la literatura fantástica y vanguardista, por lo que es escaso el análisis literario de sus relatos iniciales. Con los objetivos de ampliar el enfoque de estudio de la producción del escritor uruguayo y demostrar la disolución del hombre moderno, se analizan dos de sus primeros cuentos a partir de la estética de lo grotesco, según Wolfgang Kayser.

Palabras clave: análisis literario; crítica literaria; literatura latinoamericana; Uruguay; prosa; cuento

Abstract: Specialized critics have focused on studying the work of Felisberto Hernández, mainly his *nouvelles*, from fantastic and avant-garde literary studies, which makes the literary analysis of his early tales scarce. With a view to broadening the scope of the study of the production of the Uruguayan writer and displaying the dissolution of modern man, two of his earliest tales are analyzed from the aesthetics of the grotesque, according to Wolfgang Kayser.

Keywords: literary analysis; literary criticism; Latin American literature; Uruguay; prose; short stories

* Universidad Autónoma del Estado de México, México
Correo-e: deniseocaranza@gmail.com
Recibido: 3 de abril de 2020
Aprobado: 8 de noviembre de 2020



1 Este artículo está basado en la tesis *Mirada crítica en Primeras invenciones de Felisberto Hernández: la disolución grotesca*, presentada por la autora en 2019 para obtener el grado de Licenciada en Letras Latinoamericanas.

INTRODUCCIÓN

La obra literaria del uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964) es un testimonio del ingreso de Hispanoamérica a la modernidad. Autores como Ida Vitale, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti e Italo Calvino afianzaron su pertenencia a la literatura latinoamericana moderna, reconociéndole un discurso reflexivo y una conciencia crítica de su contexto.

Nos referimos a la noción de modernidad desde la concepción de Octavio Paz, plasmada en *Los hijos del limo*, que nace al final del siglo XVIII como pasión crítica: “Pasión vertiginosa, pues culmina en la negación de sí misma: la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora” (1990: 20).

La modernidad, entonces, constituye una ruptura en la que hay una crítica del pasado inmediato y una interrupción de la continuidad. Los autores modernos buscan el asombro; son, ante todo, críticos de sí mismos; niegan el pasado y afirman algo distinto en un tiempo que “todavía no es y que siempre está a punto de ser: el futuro” (Paz, 1990: 37).

Para el escritor y crítico Ángel Rama, Felisberto Hernández “creó un arte propio, original y fuerte. Un arte sin grandes palabras, sin heroísmos, sin ideales, que le asegura un lugar destacado en nuestra historia literaria” (1964: 31). Por su parte, Carlos Fuentes consideró que Hernández, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández y Roberto Arlt fueron los fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana; mientras que Julio Cortázar enfatizó el carácter excepcional de los relatos del uruguayo: “donde está esperando la otredad vertiginosa” (Cortázar, 1975: 7). Italo Calvino expresó que el autor no se parecía a ningún otro escritor latinoamericano ni europeo, que era un ‘irregular’ imposible de clasificar, pero inconfundible.

Otros autores, como Jules Supervielle, Roger Caillois y Carlos Vaz Ferreira, confiaron en la literatura de Hernández, a pesar de las críticas negativas, sobre todo de Emir Rodríguez Monegal, quien lo consideraba un escritor inmaduro, inconsciente e inseguro.

Si bien Felisberto Hernández tenía una formación de músico más que de literato, su pasión por la escritura lo llevó a combinarla con sus conciertos y su trabajo como pianista de cine mudo, al menos hasta la década de los cuarenta. En 1943 viajó a París, donde vivió tres años, gracias a una beca gestionada por el poeta y escritor Jules Supervielle.

Sus relatos iniciales, los escritos antes de 1940, pasaron casi inadvertidos para la crítica, que se enfocó en estudiar sus *nouvelles* desde el enfoque de la literatura fantástica y vanguardista. Por ello, esta investigación se orienta a dos de sus primeros cuentos, los cuales son analizados desde la perspectiva del grotesco, que muestra la disolución del hombre moderno. En un primer momento, se sustenta la pertinencia de la investigación desde la propuesta de Donald L. Shaw, quien sugiere que la obra de Hernández puede catalogarse dentro de lo grotesco:

Posiblemente, lo que hace falta es un estudio de Felisberto desde el punto de vista grotesco, tal como lo define Wolfgang Kaiser [sic] y otros, o sea, como una manera de aliviar la ansiedad producida por la contemplación de lo inexplicable [...] Ningún estudio pre-boom puede prescindir de mencionar sus cuentos (2008: 35).

A partir de los tres procesos perdurables de disolución enunciados por Wolfgang Kayser: la mezcla de ámbitos y reinos, la pérdida de la identidad, y la anulación de la categoría ‘cosa’, se analizan los cuentos “Mi cuarto en el hotel” y “El vapor”, donde se puede encontrar la develación de un mundo enajenado.

Los dos relatos referidos se encuentran en *Primeras invenciones*, primer volumen de las *Obras completas* de Hernández, que recoge los textos del autor escritos entre 1925 y 1950. “Mi cuarto en el hotel” aparece como inédito, mientras que de “El vapor” se dice que se publicó por primera vez en *La cara de Ana*, en 1930.

En ambos cuentos es posible encontrar los tres procesos perdurables de disolución mencionados, aunque no en igual medida. Asimismo, se observan motivos grotescos, como la hiperestesia del artista, la ausencia de afectos, la oscuridad y la máscara.

Felisberto Hernández escribió relatos alejados de las fórmulas narrativas tradicionales que coinciden con lo que Wolfgang Kayser presenta como ‘disolución moderna’ en *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Ésta se presenta cuando uno o más de los siguientes procesos aparecen en la narración:

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

Particularmente, en los cuentos “Mi cuarto en el hotel” y “El vapor” se pueden encontrar: la mezcla de ámbitos y reinos, la pérdida de la identidad y la anulación de la categoría ‘cosa’. El primero se refiere a la combinación de lo mecánico y lo orgánico; por ejemplo, figuras humanas convertidas en marionetas. La pérdida de la identidad surge cuando el personaje ya no se identifica consigo mismo o con sus semejantes, por lo que puede mostrar mayor apego hacia los objetos en vez de anhelar la convivencia con el otro; este distanciamiento es, a la vez, un acercamiento al

objeto, lo cual, al menos en el caso de “Mi cuarto en el hotel”, explica cómo la cosa, en su calidad de inanimada, queda anulada para dar paso a algo que podría parecer vivo.

Cuando estos procesos de disolución se manifiestan, los paradigmas se distorsionan y dan paso a una nueva realidad en la que existen humanos-marioneta u objetos animados. Así, en el universo que crea Hernández, las fronteras entre lo real y lo irreal se mezclan con nuevas posibilidades por medio del arte.

Octavio Paz menciona que a los escritores modernos les atrae lo extraño y lo grotesco, “la alianza entre lo cotidiano y lo sobrenatural” (1990: 67). Hernández presenta un gusto por estos escenarios, por ello hace que sus narradores se desenvuelvan en contextos donde todo es posible, como dotar a los objetos de autonomía y que ‘el cuerpo se salga por los ojos’.

En ambos cuentos los narradores son homodieéticos, en su forma autodieética, es decir, son protagonistas de su relato y no ceden el privilegio de la función narrativa: el ‘yo’ que narra está involucrado en el mundo narrado (Genette 1989: 299-301). Se trata de personajes solitarios, viajeros y entregados a la reflexión, mediante la cual pierden su seguridad y orientación en el mundo hasta sentirse como marionetas en manos de un poder extraño que irrumpe sobre ellos.

Estos individuos también son observadores, por lo que su perspectiva es fundamental, ya que gracias a ella se aprecian los mecanismos de disolución y los elementos grotescos. En otras palabras, la mirada de los narradores quiebra el paradigma de realidad y crea una realidad distorsionada en la que participan las imágenes en movimiento, el desdoblamiento, la ausencia de afectos y el uso de una máscara.

Los protagonistas crean y habitan un mundo enajenado, el cual entiende Kayser como: “aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante” (2004: 310). A continuación, cito cómo empiezan “Mi cuarto en el hotel” y “El

vapor”, para luego dar cuenta del quiebre del paradigma de realidad inicial:

Una vez estuve tres meses en un balneario. La mayor parte del tiempo lo pasaba en mi cuarto (120).²

Fui a otra ciudad que tenía un río como para llegar o salir de ella en vapor (65).

Obsérvese que las historias comienzan narrando acciones cotidianas; sin embargo, conforme continúan se pierde la “imagen segura y protectora del mundo, la protección que brinda la tradición y la comunidad humana” (Kayser, 2004: 107).

“MI CUARTO EN EL HOTEL”

Esta es la historia de un escritor que lleva tres meses hospedado en una misma habitación, desde la cual observa y cuestiona tanto lo que hay en ella como lo que se encuentra afuera.

El relato está estructurado en seis breves apartados; en cada uno, el personaje principal se sitúa desde una perspectiva distinta y presenta diversas imágenes captadas en “momentos intensos o extraños de espíritu” (120) que juegan un papel importante en la percepción de lo relatado, pues son parte de la condición de escritor o pianista que tiene el narrador hiperestésico.

En el apartado I, el protagonista contextualiza que estuvo tres meses hospedado en el cuarto de un balneario. Aunque puede salir, prefiere permanecer ahí memorizando cada objeto que encuentra, “hasta las más insignificantes manchas que había en la pared” (120). No solamente realiza este ejercicio, sino que también lee libros, recibe cartas y piensa mucho. Se trata de

un personaje solitario y sensible a aspectos que otras personas no ven:

y a pesar de estar siempre en el mismo cuarto, sentía lo nuevo de cada día, como si el sol no diera en las mismas cosas dos veces igual, como si el aire fuera distinto y hasta como si yo no fuera la misma persona (120).

Todos los días, a pesar de permanecer en la misma habitación, siente cambios en él, ya que siempre está cavilando en algo que le agranda el espíritu. Tiene la impresión de que sus pensamientos saturan las paredes y los objetos del cuarto, y lo compara con las “maderas de un instrumento viejo en el que hubiera tocado muchos años” (121).

En el apartado II, se observa que el personaje asocia un suceso interesante o extraño que le había sucedido *con* las cosas que mira, de esta manera logra convivir con su habitación. Asimismo, da vida a los objetos, por ejemplo, cuando está en duermevela crea imágenes e historias incompletas, como la de “una mujer con un hijo suplicando algo”, que en realidad se trata de una mancha en la pared vista desde las sombras. Otra imagen percibida por el narrador bajo esta semioscuridad es la “cabeza de un árabe que [le] miraba con un ojo un poco triangular, pero muy oscuro y misterioso” (121). El protagonista se siente observado por este ojo extraño, pero no hay nadie más en la estancia; la cabeza de árabe es creada por su imaginación a partir de ropas desordenadas encima de una silla. En otra ocasión, se asoma a la playa por la ventana de su cuarto y ve que:

había en la arena y un poco retirado del agua un bote; en el bote se habían sentado unas personas, y cuando las miré *distraídamente*, tuve una sensación extraña; en otro momento me hubiera parecido de pronto que estaban en el agua, o me hubiera reído de pensar que ellas eran inconscientes de que por la actitud

2 Todas las citas pertenecientes a “Mi cuarto en el hotel” y “El vapor” corresponden a Hernández, 1983, por lo cual sólo se anota el número de página.

que tenían, pareciera que estaban navegando a pesar de estar en seco; sin embargo la sensación que tuve yo por un instante, fue de que sencillamente navegaban por la arena [el subrayado es mío] (121-122).

El protagonista mira la embarcación y se ríe de quienes están a bordo porque piensa que no se han dado cuenta de que navegan por una superficie donde la lógica dicta que esta acción no se puede realizar.

En el apartado III, el personaje decide salir a pasear. Lo que lo incita a tomar esta decisión es que se trata de un día diferente a los demás:

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

El huésped sabe que la perfección de esta mañana influirá en cómo percibirá el exterior; incluso menciona que parece una “escenografía previamente preparada” para que actúen dos mujeres (él las llama personajes) y un hombre, quien es el primero en ser retomado por el narrador.

La idea de una mañana con poder transformador se ejemplifica en el primer personaje masculino del que habla el protagonista: un asesino que había estado preso. El paseante no le da importancia a este último hecho: “yo pensaba que en aquella mañana nadie podía hacer un crimen; me parecía que cuando el sol le daba en el entrecejo al asesino, le disolvía los pensamientos de la noche” (122). El narrador expone, con el comentario final, la existencia de una dualidad en los pensamientos: de día son buenos (sobre todo, esa mañana) y, de noche, malos.

El primer personaje femenino que el protagonista describe aparece también en este apartado:

ella es “la representación estética de la raza de los indios; y así como yo había sentido el folklore en música y poesía, sentí por primera vez lo que sería el folklore de la belleza física” (122).

La escena que rodea a esta mujer parada en la puerta de un rancho parece captada por la mirada del protagonista como con una cámara cinematográfica; primero la enfoca de lejos, para después encuadrar:

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

Luego, vuelve de nuevo a la mujer india y es entonces cuando la describe. Ya se sabía que el narrador era un hombre de lecturas y reflexiones, pero hasta que dice haber sentido ya el folklore en la música se puede suponer su cualidad de pianista. Además, el elemento cinematográfico recuerda también la influencia que el cine mudo tuvo en la vida de Hernández.

En el apartado IV, el hombre vuelve cansado a su habitación después del paseo, la imagen del “cuarto de baño muy limpio y con baldosas muy blancas que llegaban casi hasta el techo” (123) le produce alegría. Luego entra en escena el segundo personaje femenino: la mucama, quien le confiesa al huésped que nunca había entablado conversación con él porque lo creía loco. Al verlo salir a caminar, siente confianza de contarle su vida; por ello el narrador se entera de algunos detalles, tales como que “era alemana, había enviudado joven y tenía dos hijitos; en todo el año cursaba sus estudios en un instituto de obstetricia y en los meses de vacaciones se empleaba de mucama” (123). A este personaje, el narrador lo nombra “la mujer del poema práctico”, pues supone que su secreto es su actividad continua por el deseo de poseer cosas materiales, razón

por la cual trabaja y estudia. Así, les enseña a sus hijos, con el ejemplo, que realizar ambas actividades, aunque sea mujer, es digno de la época moderna; sin embargo, esto no lo hace para agrandar su espíritu, como el protagonista, sino con el fin de vivir cómodamente, por eso también el narrador dice que la mucama educa a sus pequeños de manera profunda y superficial.

En el penúltimo apartado del cuento, el V, es de noche y el protagonista se despierta confundido en su cuarto pues, a pesar de saber dónde está, le es difícil situarse espacialmente, por lo que intenta concentrarse en cómo están ubicados él y su cama:

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

Su desorientación, además de ser producto de la instantánea confusión del sueño interrumpido, también es consecuencia de que no puede ver nada en la oscuridad, por ello tiene que recurrir al sentido del tacto. La escena se desarrolla entre el sueño y la vigilia del narrador; en esta transición, las sensaciones cobran gran relevancia porque lo acompañan en el cambio de un estado de conciencia a otro.

A la mañana siguiente, observa algo nuevo en la estancia: una caja lila que había llevado la mucama el día anterior. Para la sensibilidad visual del huésped, el color de la caja parece cambiar el carácter de casi todas las cosas. El personaje lo describe como “violentísimo”, pues al principio lo perturba, pero después le atrae, ya que visibiliza de otra manera la “salida de baño que estaba colgada en la percha y que era de un color muy parecido”. Esta compatibilidad permite que la bata forme parte de los demás elementos en la habitación, lo que cambia su percepción

del lugar, pues el narrador asegura que: “si ahora yo leyera los mismos libros, recibiera las mismas cartas y pensara las mismas cosas, tal vez tuvieran una expresión distinta” (124). Es decir, su espacio se transforma según los objetos que *vivan* dentro de él. Por ello, en el VI y último apartado, el personaje ve que:

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

Una vez más, su mirada crea una figura humana a partir de cierta disposición de objetos. Inmediatamente después, entra la mucama llorando a la estancia porque la despidieron. El hombre considera que este hecho es parte de “toda esa realidad de cosas de afuera” (125), se sitúa como alguien ajeno, pero a la vez influido por el exterior, pues asegura que la situación lo pone de mal humor y la molestia también afecta cómo ve el cuarto: “las paredes no me parecían saturadas de los libros que había leído ni de las cartas que había recibido, ni de las cosas que había pensado” (125). Es como si la habitación se hubiera quedado sin sus experiencias y hubiera perdido un poco de él ante sí mismo.

Resultan interesantes las comparaciones que realiza el narrador. En el primer apartado equipara las paredes saturadas de pensamientos con las maderas de un instrumento viejo (seguramente un piano) en el que hubiera tocado por muchos años. En el tercero compara al gato con la maceta, dándole al animal la calidad de objeto; además, observa y describe una cinta azul en su cuello y otra en el tallo de la planta; ambos tienen vida y por eso se mueven, aunque no

voluntariamente (uno se lava la cara y la otra es movida por el viento).

En el cuarto apartado, el narrador equipara a la mucama con un “cuarto de baño limpio y con baldosas blancas casi hasta el techo” (123), pero no por sus características físicas, sino porque estos elementos le hacen sentir alegría y bienestar. Por último, en el sexto apartado, compara su habitación con la mujer: “yo tenía la sensación de que las paredes, igual que la mucama, aunque no entendieran cómo era yo, hubieran preferido que siempre estuviera yo y hubieran mirado con cierta hostilidad a otro pasajero” (125), humanizando el espacio y otorgándole capacidades de entendimiento y predilección.

En las comparaciones de este cuento existe una mezcla de lo animal, lo vegetal, lo humano y lo inanimado. El narrador ordena las cosas (o a las personas) por lo que le hacen sentir y no por el reino al que corresponden.

“EL VAPOR”

Felisberto Hernández solía viajar en este medio de transporte para ir a dar conciertos a otras ciudades. “El vapor” está enunciado por un yo protagonista que connota a Hernández por su condición de pianista. Aquí vale la pena mencionar que los críticos coinciden en que los personajes de las *Primeras invenciones* tienen claros guiños autobiográficos. En palabras de Ida Vitale: “El autor no afronta una narración confesional, sino que juega meramente a ser el personaje de sus relatos” (1974: 6).

En “El vapor”, el narrador nos cuenta lo que le sucedió cuando regresaba de una ciudad de la que sólo podía salir en este medio de transporte. Él interpreta el papel de pianista al relacionarse con personas de otros lugares: “Cuando caminaba por el muelle recordaba los momentos de actor que había representado en esa ciudad: en

los conciertos, en las calles, en los cafés y en las visitas” (65). Es como si utilizara una máscara cual “medio más fiel para el extrañamiento del mundo” (Kayser, 2004: 107), por lo que ocurre la disolución de la identidad.

Mientras espera el vapor, se da cuenta de que las personas que están ahí no lo reconocen, así que no tiene ninguna necesidad de interpretar algún papel; esto le produce “una angustia parecida a la de los niños mimados cuando han vuelto de pasear y les sacan el traje nuevo” (65). Al no tener que actuar, ‘cae’ en la impersonalidad, que él mismo define como los momentos en que se deja llevar por la distracción y no trae máscara, lo cual le causa placer, pero también desasosiego, pues siente como si: “todo el cuerpo se me hubiera salido por los ojos y se me hubiera vuelto como un aire muy liviano que estaba por encima de todas las cosas” (65).

Entonces su cuerpo físico (distráido) se queda en el muelle, mientras que el etéreo, que salió por sus ojos, funciona como puente de comunicación entre su parte corpórea y el alma. La zozobra no permite que lo etéreo predomine sobre lo físico, que corresponde al mundo de la ‘realidad’. La situación es descrita por el protagonista como “si dos avechuchos se me hubieran parado uno en cada hombro y se me hubieran encariñado” (65).

El narrador parece moverse en tres tipos de mundos; el primero corresponde a la realidad, es decir, el lugar al que tiene que viajar para trabajar; el segundo, a la reflexión, en el que puede entregarse a la impersonalidad, aunque no por completo; el tercero es aquel donde tiene que actuar como pianista. Es decir, el hombre habita un mundo fragmentado que se transforma continuamente, según el papel que deba representar.

Posiblemente, el protagonista se siente feliz actuando en el mundo de las apariencias, pero al mismo tiempo se encuentra desorientado porque para dar conciertos tiene que ir de ciudad en ciudad, transportarse y hospedarse en lugares diferentes, lo que evita que pueda desarrollar un sentido de pertenencia.

La impersonalidad se manifiesta en dicho traslado; consiste en el momento intermedio entre ser un músico reconocido y viajar con personas que no saben quién es. Cuando no se le identifica como pianista puede entregarse a sus pensamientos y despreocuparse de tomar una determinada pose.

El hombre desprecia a los 'avechuchos' que lo anclan a la realidad, pues preferiría abandonar gestos y experiencias incómodas, sobre todo porque éstas comienzan a parecerle monótonas. La visión que tiene de su entorno cuando está impersonalizado le parece más interesante y artística.

Permanecer con el cuerpo quieto y dedicarse únicamente a observar le otorga al hombre cierta clarividencia. Después de mirar el comportamiento del capitán y de los mozos, siente:

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

El protagonista nota "la ausencia de un suelo al que asirse" (Kayser, 2004: 192), pues entre los mundos en que se desenvuelve hay uno que engaña y distrae. Además, distingue entre el mundo en el que se puede reflexionar (representado por un buque que surca las aguas) y el que no puede existir sin éste (el que está en tierra). En el segundo mundo reinan el cuerpo físico y las máscaras, implica una relación con los otros y la representación de un papel; mientras que en el de la reflexión y la soledad, el arte es más importante, pues es donde se puede liberar el espíritu, por ello, tiene "deseos de tocar en el piano una cosa rítmica sin importármese nada de los temas ni las frases ni los matices" (67).

Este deseo de entregarse a la liviandad se ve interrumpido cuando, ante las ganas de pasearse

sobre cubierta, ve su cuerpo tan fragmentado como su alma, lo que reafirma la disolución de la identidad: "pasé por dos espejos que formaban un ángulo recto al encontrarse en dos paredes, miré al rincón y me llamó la atención que me viera la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad" (68).

El protagonista describe la sensación de impersonalidad como si el cuerpo se le saliera por los ojos, y también explica que sufre la angustia ante esto como si trajera un avechucho en cada hombro. Su imagen deformada en los espejos hace visible que una mitad del hombre está en la realidad, mientras que la otra no se puede ver porque está por encima de todas las cosas.

Las referencias a rasgos característicos de lo grotesco son palmarias: destrucción de la realidad, descubrimiento de lo inverosímil, fusión de lo que estaba separado, extrañamiento de lo existente.
Wolfgang Kayser

En el siglo XVI, se puede distinguir lo grotesco por ciertas características, como "la mezcla de animal y humano y lo monstruoso como su rasgo más característico. También lo monstruoso surgido precisamente de la confusión de dominios distintos, así como de lo desordenado y desproporcionado" (Kayser, 2004: 38-39).

En "Mi cuarto en el hotel" y "El vapor" aparecen elementos grotescos que se integran de manera casi imperceptible al paradigma de realidad y crean, en paralelo y conforme avanza la lectura, un mundo que podría considerarse enajenado. Así, no tiene proporción la visión del mundo que presenta el pasajero de "El vapor" como tampoco la tienen las comparaciones que hace el huésped en "Mi cuarto en el hotel".

La mezcla de ámbitos y reinos causa la sensación de que la realidad es sólo apariencia, pero al mismo tiempo sentimos que no podemos vivir en este mundo que se nos presenta transformado.

Si perdemos las categorías en que fundamos nuestra orientación, el hombre se hace consciente de la disolución del yo y de los presupuestos en los que se basan nuestras interpretaciones de 'lo real', en donde no existen individuos rotos ni cosas animadas.

En cuanto a la pérdida de la identidad, hay una correlación entre el artista, su afectividad hacia los objetos y el uso de la máscara. El análisis que realiza Kayser respecto a estos elementos y su papel en el grotesco es relevante para estudiar los cuentos de Hernández, pues:

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

Los narradores de ambos relatos son artistas: uno escritor y el otro, músico. El autor los traza por demás sensibles y perceptivos; estas características podrían considerarse fuerzas siniestras que los obligan a habitar un mundo enajenado. Si bien es posible considerar como habilidades la sensibilidad y la percepción, también detonan angustia en el supuesto de que su portador comprende más allá de lo evidente, es decir, tiene una mayor consciencia con la que explora la vorágine de la modernidad.

Los protagonistas también pierden su relación segura con el mundo cuando se encuentran desconcentrados, como sucede en "El vapor": "Además tenía el placer de la impersonalidad: cuando me quedaba distraído" (65). En este cuento, la angustia perturba al protagonista e incluso la siente como dos pájaros posados sobre sus hombros.

Por otra parte, la oscuridad juega un papel creador predominante en los relatos felisberteanos en los que se aprecia la disolución grotesca. Kayser señala que "la noche también significa lo siniestro, lo terrorífico, la susceptibilidad a poderes extraños" (2004: 119). Resalto esta última característica porque, más que situaciones terroríficas, gracias a la sensibilidad de los narradores se generan representaciones transgresoras en los cuentos. A continuación, muestro algunos ejemplos de ello.

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

La oscuridad facilita la elaboración de imágenes e influye en la imaginación del protagonista cuando una mancha o la ropa desordenada le dan la impresión de corresponder a ciertas figuras humanas. La noche también puede ser un instante propicio para realizar acciones deshonestas, ya que permite a los delincuentes cometer crímenes que pueden ser disuadidos por la luz de la mañana.

Por otro lado, cuando leemos sobre "las calles que venían a morir al río" (66), en "El vapor", encontramos una imagen con movimiento: al oscurecer, el barco se reacomoda para seguir su travesía y el viajero pierde su orientación espacial hasta que logra ver las calles interrumpidas por el agua (dicho desplazamiento le causa al protagonista la sensación de que los lugares están trastornados, incluso se siente incapaz de encontrar su camarote).

El narrador cuenta que, a la hora de la cena, en el comedor del vapor, “tenía la necesidad de estar quieto como si no existiera; tenía la cabeza como si fuera un aparato que percibiera todo pero que no explicara nada” (66-67), y es cuando se permite pensar en la vida y apariencia del capitán y los mozos. Esa misma noche se observa fragmentado en dos espejos que forman un ángulo recto.

La ausencia de afectos hacia sus semejantes y la máscara son otros motivos que, además de la hiperestesia del artista, dan cuenta de la pérdida de identidad como proceso de disolución grotesca. Los protagonistas reflejan la falta de apego hacia otros sujetos y una extraña correlación afectiva con los objetos y los misterios. En “Mi cuarto en el hotel”, el narrador menciona: “La pobre mujer me estimaba mucho [...] aunque no entendiera cómo era yo” (125), refiriéndose a la mucama, pero no manifiesta cariño por ella, quizá sólo empatía.

La pérdida de la identidad también se presenta cuando el personaje ya no se identifica por completo con sus semejantes e incluso muestra un vínculo más estrecho con las cosas, el pensamiento o la soledad, en lugar de procurar o desear la convivencia con el otro.

El uso de la máscara es otro motivo grotesco: para que el hombre de los cuentos de Hernández sea visible y reconocido, tiene que usarla, es un medio para ocultar su verdadera naturaleza, por eso el protagonista de “El vapor”, cuando descubre que nadie lo identifica como pianista y que, por lo tanto, no tiene que actuar, siente angustia.

El viajero refiere que tiene la capacidad de impersonalizarse y narra cómo el cuerpo se le sale por los ojos para tener mayor clarividencia. Asimismo, atestigua la confusión de los espacios, lo que le hace imposible hallar su camarote, y cena solo mientras emite juicios sobre el mundo y los demás. El lector lo acompaña en su paseo sobre cubierta hasta que encuentra la imagen fragmentada de sí mismo por la disposición de dos espejos. Al principio del relato, el

protagonista simplemente espera el vapor, pero su ser se modifica conforme avanza la historia; de pronto ya no es un ser humano común, sino un hombre con dos pájaros de mal aspecto parados uno en cada hombro. Hombre y aves conforman un solo ser:

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

A este hombre transformado se le agudiza la sensibilidad y al no usar su máscara de pianista se enfrenta a las preguntas: ‘¿quién soy yo y dónde estoy cuando no soy pianista?’, ‘¿acaso soy un hombre roto por no ser el mismo en cualquier lugar?’ Se puede inferir que el personaje experimenta un sobrecogimiento respecto a su propio yo y el mundo que habita, pues no halla concordancia entre lo uno y lo otro. El acto de aparentar, entonces, requiere de un sujeto que se encuentre en un constante ser o no ser tal o cual cosa, y que de tanto ponerse y quitarse este traje se expone a la pérdida de su identidad.

En cuanto a la anulación de la categoría ‘cosa’, entendemos ésta como objeto inanimado que, en la realidad, no comparte la misma condición que el hombre de tener una conciencia y, por lo tanto, carece de voluntad y vida. En el mundo enajenado de Hernández, esta categoría queda suprimida en el momento en que el autor viola la condición de inanimado del objeto y transgrede lo natural, dotándolo de espíritu o de voluntad.

En “Mi cuarto en el hotel”, las cosas y las paredes de la habitación que el viajero ocupa por tres meses le causan ciertas sensaciones, pues para él están cargadas de pensamientos e historias.

Hernández presenta el espíritu de los objetos desde una perspectiva dinámica, es decir, de pronto adquieren vida en un mundo distorsionado, humanizado, pero en donde no hay afectos.

Los protagonistas de los cuentos están dotados de cualidades específicas que resultan el pretexto perfecto para representar un mundo ficcional muy parecido al real que se transforma en uno enajenado. Por ejemplo, para el grotesco moderno, no es lo mismo lo que observa un cuerpo que lo que ve un loco o un artista; tampoco mirará del mismo modo el pasajero de un vapor que tiene la capacidad de impersonalizarse.

Gracias a la mirada, los objetos y partes del cuerpo adquieren autonomía; y presenciamos imágenes como la del personaje con pájaros anclados en los hombros, el hombre roto, barcos navegando en arena y calles que se ahogan en el río; todas manifestándose en el mundo transformado.

Hernández quiebra el paradigma de realidad para criticar desde el arte a la sociedad y develar la disolución del hombre moderno. Pero, ¿cómo estos protagonistas habitan dicho mundo enajenado? Únicamente desde el arte, pues gracias a él los personajes pueden lidiar con la enajenación y convertirla en un objeto fragmentado y disuelto, pero artístico.

El análisis de los relatos de Felisberto Hernández desde el grotesco nos permite identificar y ubicar al uruguayo en el mundo de la modernidad que le corresponde, considerando que, de acuerdo con Octavio Paz (1990: 50), ésta nació como una crítica de la eternidad cristiana, y el hombre moderno, al abrir las puertas del futuro, desplegó su razón crítica para interrogarse, examinarse y destruirse con el fin de renacer.

REFERENCIAS

- Cortázar, Julio (1975), "Prólogo", en Felisberto Hernández, *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, pp. 6-10.
- Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Hernández, Felisberto (1983), "El vapor", "Mi cuarto en el hotel", en *Obras completas, vol. 1, Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*, México, Siglo XXI Editores.
- Kayser, Wolfgang (2004), *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, La balsa de la Medusa.
- Paz, Octavio (1990), *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, México, Seix Barral.
- Rama, Ángel (1964), "Felisberto Hernández: burlón poeta de la materia", *Marcha*, año XXV, número 1190.
- Shaw, Donald L. (2008), *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*, Madrid, Cátedra.
- Vitale, Ida (1974), "Tierra de la memoria, cielo de tiempo", *Crisis*, año 2, núm. 18, pp. 5-11.

DENISE ELIZABETH OCARANZA ORDÓÑEZ. Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), México. Es escritora, correctora de estilo y redactora. Sus principales intereses académicos son la literatura mexicana contemporánea y la literatura infantil. Actualmente, se desempeña como correctora de estilo en la Dirección General de Comunicación Universitaria perteneciente a la UAEM.



Hot (2020). Técnica mixta: Abraham Morales.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.