

# ***Las Hortensias* de Felisberto Hernández: escenario de lo siniestro, espe(ctá)culo de lo fantástico**

*Gloria M. Sardeña*

## **Resumen:**

Este trabajo intenta situar a *Las Hortensias* de Felisberto Hernández como la escritura de un relato fantástico inscripto en la atmósfera de un espectáculo singular. Los narradores de Horacio dan cuenta de sus relaciones con las muñecas como sucedáneos de María. Paulatinamente, Horacio tomará la apariencia de muñeco en un proceso reversible. Los procesos de desdoblamiento, disociación, multiplicación y fragmentación incluyen el proceso de fabricación de muñecas en serie y de espejos que multiplican escenarios recortando la realidad. Los narradores felisbertianos, al modo de teatro privado, registran el mundo desde el otro lado del espejo. En el relato lo especular visibiliza, refleja y multiplica, al tiempo que Horacio se oculta de la exposición de sí.

Las lesiones de órganos y la independencia de partes vitales de las Hortensias crean un vínculo que enlaza lo siniestro a lo fantástico. La repetición de una situación en condiciones similares produce un efecto mágico convirtiéndose en una sensación de placer con lo familiar y de destino del que no se puede escapar. El banquete caníbal de Horacio nos reenvía a la idea de la deglución de las muñecas como un intento de poseerlas. El adorno, acto tribal y de seducción inquieta a Horacio. La mirada atisba para comprender, escudriña, es inquietante, evade los espejos que le devuelven la mirada y lo mirado; la mirada fugaz se cuela por la puerta entreabierta y espía. La escritura del relato se instala en el espacio del “escenario” felisbertiano desde donde se contempla el espectáculo integrador de lo siniestro, irónico, humorístico y lo carnavalesco.

PALABRAS CLAVES: Escritura / Lo Fantástico / Lo Siniestro / Espe(ctá)culo / Escenario

## ***The Hydrangeas* by Felisberto Hernández: scenario of the sinister, spectacle of the fantastic**

### **Summary:**

This work endeavors to place Felisberto Hernández' *The Hydrangeas* as the writing of a fantastic tale inscribed in the atmosphere of a singular spectacle. Horacio's narrators give an account of their relations with the dolls as substitutes of María's. Gradually, Horacio will take on the appearance of a doll, in a reversible process. The processes of splitting, dissociation, multiplication and fragmentation include the process of mass-producing dolls and mirrors multiplying scenarios cutting back reality. Felisbertan narrators, as in private theatre, register the world from the other side of the mirror. In the tale the spectacular renders visible, reflects and multiplies while Horacio flees self-exposure.

Organ injury and the independence of vital parts of the Hydrangeas create a link entwining the sinister and the fantastic. Repetition of a situation in similar conditions produces a magic effect evolving into a feeling of pleasure with the familiar and inescapable destiny. Horacio's cannibal banquet projects the idea of swallowing the dolls as an attempt to possess them. The adornment, tribal act and seduction disturb him. Our viewing gives us a peep of understanding, it scrutinizes, it is disquieting, it evades the mirrors that return the view and what is viewed; a glimpse fleetingly enters the partly-open door and spies.

The writing of the tale is installed in the space of a Felisbertian “scenario” from which the spectacle integrating the sinister, the ironic, the humorous and the carnivalesque is contemplated.

KEY WORDS: Writing / The Fantastic / The Sinister / Spectacle / Scenario

RECIBIDO: 15/08/14

ACEPTADO: 7/12/14

## Gloria M. Sardeña

Es maestra en Educación Primaria desde 1985. Actualmente realiza el Curso para Formación en Dirección Docente en C.E.I.P. Licenciada en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, opción Investigación. Actualmente cursa la Maestría en Literatura Latinoamericana en UdelaR-FHCE.

*Las Hortensias* (1949) da cuenta de la genialidad de la narración fantástica de este excelente narrador que es, sin lugar a dudas, Felisberto Hernández.

¿Cuál es su lugar en el relato fantástico del siglo XXI? ¿Qué elementos de su escritura dan cuenta de la puesta en escena de la atmósfera de extrañeza que la caracteriza, de lo siniestro y, a la vez, de un espectáculo singular para ser visto y apreciado?

Una mirada a vuelo de pájaro por relatos breves –y solo por nombrar a algunos– como “Los autómatas” y “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffmann, “L’horla” de Maupassant, “El escarabajo de oro” de Alan Poe, los cuentos “El almohadón de plumas”, “La gallina degollada” y “El espectro” de Horacio Quiroga, “Rodríguez” de Espínola, junto a narraciones más recientes como “La fuerza del campo” y “El tala de los angelitos” de Leonardo de León, hacen parte de la tierra fértil de la narración fantástica, lo siniestro y lo insólito.

Siegfried Böhm sostiene que la literatura de Felisberto difiere de la literatura realista y tradicional de su época porque además de experimental, “su insistencia sobre la necesidad de la libertad en el arte, su profundo individualismo e interés por lo nimio sin pretender cambiar el mundo contrastó con los escritores de la Generación Crítica (entre otros Juan Carlos Onetti y Mario Benedetti) comprometidos con la responsabilidad político-social”.

Más allá de la conocida polémica acerca de si Felisberto Hernández puede ser considerado un autor realista o no respecto del tratamiento de lo cotidiano, si la narración felisbertiana está más próxima a la de Kafka que a la de Balzac, lo cierto es que el tratamiento de lo cotidiano nos causa asombro. Albano da Costa afirma que luego de la década del sesenta, “la literatura actual se ha acercado más hacia la experiencia individual enfocada a las cosas pequeñas”; sostiene que el efecto de lo extraño está en ciertos “indicios de dislocación” que, en los relatos de Felisberto, “se manifiestan en la manera de puntuar ciertas oraciones (pocas pero significativas), o en las situaciones que en algunos textos se filiarían a un orden onírico, pero sobre todo en el contraste que su lenguaje llano y transparente revela al referirse a esas situaciones y sus personajes, en general excéntricos”. Expresa que Felisberto emplea “un lenguaje que evoca el habla cotidiana pero no lo es, historias que se aproximan a reportes memorialistas pero no lo son, situaciones de ensueño. Si la novela corta y el cuento son sus extensiones discursivas,

son también esas las superficies en que se desarrollaban las fábulas clásicas, quizá el género seminal de los cuentos fantásticos”.

Hugo Verani se refiere a la técnica narrativa de Hernández y afirma que en Felisberto “lo fantástico nace de la problematización del nivel verbal, de la visión de un narrador que introduce sucesos anómalos e insólitos que trastornan el contexto normal, preservando una zona de misterio irreductible a explicaciones lógicas, una paradójica convivencia de órdenes incompatibles con cualquier forma de causalidad conocida” (1991: 246).

Italo Calvino, por su parte, sostiene que “la asociación de ideas no es sólo el juego predilecto de los personajes de Felisberto, es la pasión dominante y declarada del autor y es también el procedimiento con el que estos cuentos se van construyendo, enlazando un motivo con otro como en una composición musical” (2002: 16).

Paulina Medeiros valora la narrativa de Felisberto y afirma que: “La proyección del relato se desarrolla sobre planos inclinados que se imbrican; el piso que atravesamos es traicionero y redobla así nuestra angustia; el golpe final que presentimos, puede asaltarnos en cualquier tramo. Es un prestidigitador del cuento, un atrapador dispuesto a empujarnos y derribarnos sin aviso previo” (1982: 14).

Alberto Zum Felde sostiene que “La técnica de Hernández no es la de la vivencia onírica, aunque algunos de sus relatos tengan ambiente de sueños, sino, más bien, los estados mórbidos de la vigilia” (1970: 20).

A partir de lo cotidiano Felisberto dota a los personajes de cierta psicosis pero manteniendo ese “estado mórbido, semiclínico de los mismos en una zona intermedia entre la normalidad y la locura” (Ibidem: 23). Pero afirma Zum Felde que la locura “no inhibe íntegramente la personalidad, le afecta sólo en parte; son semilocos, razonantes” (Ibidem: 23). De todos modos, Horacio, el personaje de *Las Hortensias*, que ha convivido en el mundo de la “normalidad” en su matrimonio y en la cotidianidad con María, parece quedar loco hacia el final.

Según Sergio Visca, en los relatos de Hernández domina el misterio a través de la animación de lo inanimado y expresa que esto “coloca al lector en una zona psíquica donde cualquier realidad adquiere el aspecto de lo misterioso” (1963: 30).

### Miradas siniestras, miradas espías

Para S. Freud lo siniestro tiene la calidad de lo terrorífico. Schelling, en un aforismo, afirmaba que lo siniestro (*Das Unheimlich*) es “aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”. Como señalara

Freud, lo siniestro sería aquella sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.

Eugenio Trías ha escrito una obra clave para comprender la historia de las ideas estéticas y de la teoría del arte desde la filosofía; él afirma en el prólogo a *Lo bello y lo siniestro* que “lo siniestro es condición y límite de lo bello” (2006: 19); con ello el filósofo pretende indagar lo que ambas categorías tienen de sublime. Trías retoma las ideas freudianas sobre lo ominoso y cita a Freud: “Heimlich significa lo que es familiar, confortable por un lado; y lo que es oculto, disimulado por el otro” (Ibidem: 44). Siguiendo a Schelling, asegura que se trata “de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito” (Ibidem: 45). Por ello, lo siniestro “debe estar presente bajo forma de ausencia, debe ser velado, no puede ser desvelado” (Ibidem: 33).

Este autor retoma el inventario temático de los motivos siniestros de Freud; varios de ellos pueden reconocerse en *Las Hortensias*:

-El tema del doble se visibiliza en los fenómenos de la duplicación y la repetición, integrando ambos la categoría de lo siniestro. Es claro: el doble de María es la muñeca Hortensia. Se da además la presencia de las mellizas que trabajan como personal de limpieza en el hogar de María y Horacio. Una de ellas también se llama María, por lo que se presta a confusión. La muñeca lleva el nombre de la madre de Horacio, por lo cual se repiten (curiosamente, la mamá de Felisberto se llamaba Juana Hortensia) y se duplican los nombres de las figuras femeninas en una marcada presencia de los motivos de el doble/lo doble en el cuento. La muñeca Hortensia, de un tamaño similar a una mujer, es fabricada a pedido de Horacio como un símil de su esposa para ahuyentar el miedo que le causa la presentida muerte de María. “Miró varias veces a María, en silencio, y por fin creyó encontrar en ella la idea de Hortensia”<sup>1</sup> (33). Y el texto también nos dice: “Hortensia no sólo era una manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador” (33). El presagio y lo funesto es también señalado por Freud como la presencia de lo siniestro y la mala fortuna. “Y ya sabía él lo que eso significaba: la muerte de María; tuvo miedo de que sus pensamientos pasaran a la cabeza de ella y empezó a besarla en los oídos. Cuando Horacio estuvo solo, de nuevo, en la oscuridad de su dormitorio, puso atención en el ruido de las máquinas y pensó en los presagios. Él era como el hilo enredado que interceptara los avisos de otros destinos y recibiera presagios equivocados” (26 y 27).

-“La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado” es otra característica de lo siniestro para Eugenio Trías (2006:



manos, ella bajó la cabeza de una manera bastante pronunciada; él, a su vez, volvió a levantar rápidamente los ojos hacia la cara de ella; pero la muñeca ya había reconquistado su fijeza (24 y 25).

Pero no solo la muñeca, Hortensia, aparece como animada. Los objetos más diversos son caracterizados con rasgos vitales humanos, tales como la comprensión, el entendimiento: “Al mismo tiempo le pareció que el empapelado de la habitación, el biombo y el lavatorio con sus canillas niqueladas, también hubieran comprendido la poesía; y que tenían algo noble, en su materia, que los obligaba a hacer un esfuerzo y a prestar una atención sublime” (58).

La “casa negra” en la que viven Horacio y María está junto a una fábrica y el ruido de las máquinas que proviene de la misma es una presencia constante a lo largo del relato: “Por último se despertó y empezó a darse cuenta de que algunos de los ruidos descaban insinuarle algo; como si alguien hiciera un llamado especial entre los ronquidos de muchas personas para despertar sólo a una de ellas. Pero cuando él ponía atención a esos ruidos, ellos huían como ratones asustados” (22).

Al ruido de la maquinaria de la fábrica Horacio le atribuye intencionalidad; es un “llamado”, un misterio que siempre está acechándolo; solo es para él pero cuando no le presta atención. Al final del cuento el personaje se irá tras el ruido como los ratones atraídos por el siniestro sonido del flautista de Hamelín.

-Otro motivo es la repetición de una situación en condiciones similares, lo que produce un efecto sobrenatural o mágico y se convierte en una sensación de placer con lo familiar, o de horror y de destino del que no se puede escapar. El sonido inicial de las máquinas abre el cuento desde lo auditivo y ello se repite simétricamente en el final del relato. Inclusive la repetición de nombres es significativa y contribuye a la ambigüedad y los equívocos que se suceden en la anécdota contada. Desde lo lingüístico, apreciamos que el morfema “hor” está en el comienzo del nombre de la muñeca Hortensia como en el de Horacio. También llama la atención la expresión el “vino de Francia” que bebe Horacio y que se reitera varias veces. Esto puede funcionar como un leitmotiv y de alguna manera nos reenvía a lo francés, a un ambiente de refinamiento, donde está la casa (negra) de la pareja. Podría interpretarse el concepto de repetición a modo de acordes que se suceden cada cierto intervalo y cada vez con mayor frecuencia para lograr un efecto musical a través de la cadencia. Pienso que este motivo pueda deberse a un dato autobiográfico del autor, alusivo al recuerdo y la vida de Hernández en París, cuando

46). Él afirma que “esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano” (Ibídem: 46).

De forma reiterada, la lectura nos hace dudar si la muñeca Hortensia es o no un ser animado; la mirada de Horacio se desliza, espía lo apenas perceptible, aprehende, elude, fija y fluctúa todo en un rápido vaivén:

Después miró fijamente la muñeca y le pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía. No siempre esos movimientos se producían en seguida; ni él los esperaba cuando la muñeca estaba acostada o muerta; pero en esta última se produjeron demasiado pronto; él pensó que esto ocurría por la posición tan incómoda de la muñeca; ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba, hacía movimientos oscilantes, apenas perceptibles; pero en un instante en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las



Gentileza de Walter Diconca. Fundación Felisberto Hernández.

escribe lo que pensó iba a ser una novela siempre bajo la mirada experta de su amigo y escritor Jules Supervielle.

*Las Hortensias*, a diferencia de otros relatos de Felisberto, está escrita en tercera persona, nos presenta un ambiente refinado y ciudadano y a una pareja acomodada sin descendencia; en algunos momentos la muñeca será la hija de ambos, a la que María viste y sienta a la mesa. En el cuento se va conformando así el triángulo María-Horacio-Hortensia. Pero la muñeca cumplirá otros roles además de hija y de amiga de María: ser la hermana pequeña de María, a quien ella viste y peina, cuida y enseña a leer; ser objeto de deseo de Horacio, convirtiéndose en su amante. Hortensia es imprescindible en el amor de la pareja. “Hortensia no sólo era una manera de ser de María sino que era su rasgo más encantador; y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia” (33). Es bien interesante la mirada de la tía Pradera cuando le dice a María: “Te desconozco, sobrina; ese hombre te ha dejado idiota y te maneja como a una de sus muñecas” (59). María es vista por su tía como una de las muñecas Hortensias.

En una variación de este movimiento, en lo que Freud denominó “sentimiento oceánico”, un instante antes de dormirse Horacio siente que los tres están juntos dentro del agua, indiferenciados, en un ambiente primigenio, inmersos en el agua nutricia, tibia y placentera del cosmos intrauterino; el triángulo

se convertirá en una fuerte unidad que los cobija e incluye a todos: “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” (37).

-Las lesiones de órganos importantes (así como en el cuento se trabaja la independencia de partes vitales del cuerpo de la muñeca Hortensia) aluden a lo que Trías afirma: “producen un vínculo entre lo siniestro y lo fantástico cuando el ser despedazado es un ser vivo aparente, que parece humano sin serlo” (2006: 47).

Horacio clavará un cuchillo en un seno de la muñeca por el que chorreará agua y mojará sus ropas en esa oportunidad; la ambivalencia produce el sentimiento de culpa y ansiedad mezclada con desazón: “Entonces él pensó que María, sola, con los brazos cruzados y sin Hortensia, desmerecía mucho” (33). Horacio pierde el interés en su esposa y la situación causará la separación temporal de la pareja en el momento en que se llevaron a Hortensia para arreglarla, así también cuando le instalan un sistema de agua caliente para que “tenga más calor humano”. Esta situación provoca choques de opinión y el marido recibirá los celos y reproches de María. Ambos desean a la muñeca por diferentes razones, pero los dos la rechazan y la agreden en un movimiento de atracción y repulsión constante. María acuchilla a Hortensia y dentro de las cobijas de su cama le deja una carta a su marido: “Horacio: ahí te dejo a tu amante; yo también la he apuñalado; pero puedo confesarlo porque no es un pretexto hipócrita para mandarla al taller a que le hagan herejías. Me has asqueado la vida y te ruego no trates de buscarme. María” (51 y 52). Este hecho de la muerte violenta de Hortensia echa a andar nuevamente el mecanismo de repetición de sucesos violentos y acaso siniestros. En un momento posterior, cuando Horacio toca el piano, al abrir la tapa de este él encuentra adentro a Hortensia despedazada; María lo ha sorprendido negativamente causándole gran ansiedad, miedo y terror. El piano será visto por Horacio como un ataúd; él vinculará el suceso con la muerte presagiada y la superstición: el gato negro que no sabe quién ha dejado entrar a su casa se ha cruzado en su camino.

Hortensia, el doble especular de María, se va convirtiendo en una suerte de sucedáneo a lo largo del relato; en ese desplazamiento los lugares y roles se intercambian, por lo que el sucedáneo va a ocupar el lugar del original. Se produce un viraje del orden de lo erótico en Horacio que provoca, a su vez, un movimiento en María, quien ocupará el sitio de la muñeca en una inversión de los papeles. Inclusive, para sorprender a Horacio, al enterarse que él la engaña sexualmente

también con otras Hortensias, María se vestirá como muñeca intentando engañarlo y haciéndole creer que es una Hortensia animada: “Pero pasaron veinte días antes que Horacio pudiera reunirse con la negra en la casita de Las acacias. Ella estaba acostada y tapada hasta el cuello. [...] y cuando fue a separar las cobijas, la negra le soltó una carcajada infernal. María empezó a descargar su venganza de palabras agrias y a explicarle cómo había sabido la nueva traición” (71).

Ahora es Horacio el sorprendido y él pasa a ocupar el rol de objeto de deseo; la esposa es la muñeca deseada, es Hortensia que ha cobrado vida para reconquistarlo. Allí, al comienzo del relato, donde Horacio veía una muñeca con vestido blanco hecho de escalones de mármol y que era su mujer, María, ahora la mujer que es María le cumple el deseo de volverse una muñeca pero de carne y hueso. Horacio se angustia y la sorpresa le causa terror; se encierra en su casa. “Muchas veces María iba a verle tarde en la noche y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio, y su quietud de muñeco” (72). Horacio será ahora el objeto inanimado y de mirada de vidrio. Aunque se recupera un poco, le será imposible superar la nueva situación con la que María lo sorprende; María-Muñeca-Monja es la muñeca negra que cobra vida y lo toca. Horacio “con el cuerpo rígido y empezó a abrir la boca moviendo las mandíbulas como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas” (74). En algún punto esta imagen del insecto (que nos reenvía a Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Kafka) se conecta con la del ave, el bicharraco en que Horacio se convierte al final. El insecto-Horacio va cayendo desde el triciclo sobre Hortensia “con los pies para arriba y haciendo movimientos de insecto”; se ríen de él y además se lo compara con “un juguete de cuerda que se da vuelta patas arriba y sigue andando” (39).

Horacio habla de sí, de sus sentimientos ante una escena, a pedido de sus amigos; tras una digresión se explica: “(El hecho de ver en las vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad del recuerdo) [...] Cuando miro una escena me parece que descubro un recuerdo que ha tenido una mujer en un momento importante de su vida es algo así –perdonen la manera de decirlo– como si le abriera rendija en la cabeza. Entonces me quedo con ese recuerdo como si le robara una prenda íntima” (39 y 40).

Es clara la presencia de lo siniestro en la historia narrada. Es la combinación doble de la mirada voyeurista del espía y la del fetichista que se apoderan de un objeto emblemático regodeándose de su triunfo. Aunque siente culpa porque tiene “la impresión de violar algo sagrado”, sin embargo opera en Horacio el sentimiento de complacencia en lo perverso porque hace suya la “ilusión de extraerlo de un cadáver” (40).

Lo grotesco y el humor se potencian dándole características graciosas a lo siniestro que no por ello deja de ser menos ominoso.

Lo siniestro, lo ominoso, lo terrorífico –al decir de Freud– aparecen cuando se borran los límites entre lo fantástico y lo real.

Eugenio Trias afirma: “La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo” (2006: 46). Entonces: “Se da lo siniestro cuando lo fantástico (lo fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real, o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico” (Ibidem: 47).

### **Del mirar y el espectáculo: Horacio y los espejos**

Frank Graziano sostiene que:

Los narradores de Felisberto Hernández viven por elección o por necesidad en un mundo privado creado por sus percepciones, por su manera de ver, experimentar, elaborar, y tematizar la realidad social que los rodea [...] El mundo es su teatro privado [...] lo que se ve, lo que se toma con el ojo, pertenece a un mundo íntimo, cerrado, o prohibido. El misterio de la puerta entreabierta es irresistible.

En “Explicación falsa de mis cuentos” Felisberto compara la creación poética con el proceso vital de una planta que nacerá en un rincón de él, planta que debe crecer y a la que hay que ir acechando desde la mirada para que se produzca “algo raro pero que podría tener porvenir artístico” (Hernández, 2010: 77). Producir arte va de la mano de una mirada intencionada del escritor que debe acechar las ideas que surgen en su interior. La actividad creadora de la mirada poética apunta al placer del mirar como valoración exacerbada del reposo y la inactividad. De manera directa, entonces, la creación es espejo de la subjetividad que aflora. La captación de la propia mirada crea el espectáculo de lo raro, de lo extraño en cada escena y por ende, la escritura fantástica ocupa todos los escenarios, todos los intersticios. Los silencios en *Las Hortensias*, a diferencia de una pieza musical, no constituyen una ausencia del sonido, sino que más bien el silencio es la presencia de la voz, es lo pre-sentido y lo fantástico.

José Pedro Díaz afirma que en *Las Hortensias* el tema dominante es el espectáculo. El espectáculo con

intención de mirar es un regalo para los ojos. A través de todo el relato se observa la autocomplacencia de Horacio en la contemplación; es una mirada detenida, intencionada, a veces morbosa sobre los objetos, sean estos animados o inanimados. El espectáculo se ofrece al comienzo en las vitrinas que Horacio ordena preparar y todo se hace tras los cristales. Incluso el narrador explica: “En un gran salón había hecho construir tres habitaciones de vidrio; en la más amplia estaban todas las muñecas que esperaban el instante de ser elegidas para tomar parte en las escenas que componían en las otras habitaciones” (21).

Díaz sostiene que en *Las Hortensias* “Las personas y sus actos reales son menos importantes que las sugerencias que emanan de los objetos inertes. Los valores están invertidos: la manera inerte es la que tiene valor, por eso la presencia de un acto humano aparece como una intrusión extraña, perturbadora, y por eso se prefiere recordar lo humano mediante un maniquí” (2000: 226).

“Tocar con los ojos penetrantes facilita el acceso a erotizadas cosas ajenas, pero a la vez defiende la distancia entre el sujeto y el temible, intocable, casi sagrado objeto de su mirada”, afirma Frank Graziano.

Es la actitud del espectador: todo se transforma en objeto de mirada. La mirada se fija en el objeto para aprehenderlo, para asirlo en una contemplación ensoñadora; la imagen detenida mantiene apretado y en tensión ese acorde que constituye la mirada fija y atenta, en un tiempo que se estira. Reinaldo Laddaga da cuenta del placer “contemplativo” en relatos como “La cara de Ana” o “Manos equivocadas”; también en *Las Hortensias* la búsqueda constante del placer es la de un placer “contemplativo”, “contemplación que no es de una presencia que, sostenida en sí, aparecería al cancelarse las apariencias –«ser total» o verdadero–, sino de múltiples que escapan a la significación, a la homogeneidad, a la vitalidad del presente: «simultaneidades raras» o situaciones tocadas por la oscuridad o el silencio” (Laddaga, 2000: 56).

Frank Graziano, respecto del narrador de Horacio y su mirada voyeurista, sostiene que la mirada del voyeur que codicia se fija como fotografía a la memoria, por lo que: “El robo voyeurístico no colecciona las cosas en sí, sino agarra cosas ya envueltas en el deseo que las transforma. Su blanco es un objeto que en el acto se metamorfosea por la mirada que lo toca, y este híbrido –parte del sujeto, parte de su objeto– es lo que se acomoda en la memoria”.

En el cuento se vinculan miradas a presagios en un doble efecto de extrañamiento: de lo inanimado que pasa a ser animado y de lo naturalmente humano que vira a lo perverso: “De cualquier manera, las muñecas tenían sus secretos [...] Ellas recibían día y

noche cantidades inmensas de miradas codiciosas; y esas miradas hacían nidos e incubaban presagios [...] entonces las muñecas parecían seres hipnotizados cumpliendo misiones desconocidas o prestándose a designios malvados” (29).

Díaz afirma que en esta temática del escenario y la mirada como espectáculo “se tocará algo cuyo sentido se ignora: Horacio debe adivinar qué le pasa o le pasó a la muñeca que está en la vitrina, y luego corroborará o no a su interpretación según lo que encuentre escrito en el papelito que indica el sentido de cada escena” (2000: 230). El matiz de culpabilidad en el espectáculo de teatro se da en forma notoria cuando Horacio transgrede y “toca en lo oscuro”. También se explicita en María: “al pensar que ella realmente había matado a Hortensia, se puso a llorar”; Horacio que “tenía mucha angustia de pensar que por culpa de él no tenían a Hortensia y poco a poco se había sentido invadido por el remordimiento” (65).

Horacio, consciente de sus aventuras con las muñecas, se pregunta en un momento: “Él, como novio de las dos muñecas, ¿no estaría enamorado de Hortensia? Esta sospecha lo hizo revolotear alrededor de su muñeca y posarse sobre estas preguntas: ¿Qué tenía Hortensia para que él se hubiera enamorado de ella? ¿Él sentiría por las muñecas una admiración puramente artística? ¿Hortensia sería simplemente un consuelo para cuando él perdiera a su mujer?” (34).

Es relevante la relación entre la mirada y todo lo que permite mirar y contemplar; de ahí que el vidrio que le da “cierta cualidad al recuerdo” sea un elemento cristalino que permite que lo atravesara la mirada, así como lo es también el agua, líquido vital a través del cual puede verse; en el texto aparecen alusiones a la copa de cristal donde se bebe vino de Francia y cuyas gotas parecen lágrimas negras; asimismo, en este sentido se nombran los gemelos que usará Horacio para ver y ampliar las “vegetaciones” que viven en los ojos de María y que se relacionan con el mirar focalizado y el espectáculo.

Graziano afirma que los narradores felisbertianos, en un mundo que oficia de teatro privado, “registran el mundo desde el otro lado del espejo, y protegido detrás de ese vidrio meten una luz penetrante que moviliza y transforma el mundo ajeno. El personaje felisbertiano tiende a amoblar su cabeza con un collage de fragmentos de percepciones, reflejos, y proyecciones que ha logrado confiscar con sus ojos”.

La normalización de lo extraño les aporta a los personajes la posibilidad de obedecer a sus obsesiones y de vivir reclusos en sus propios mundos ficcionales. Quien llegue a estos debe seguir las reglas para ser aceptado, como es el caso de quienes ayudan a Horacio a armar las vitrinas y crean historias y leyendas para las Hortensias.

El animismo de los objetos en el mirar de Horacio es característico del pensamiento infantil. Las ventanas están “dormidas”; “los objetos del cuarto parecen poseídos por pequeños fantasmas que se entendían con los ruidos de las máquinas” (52). “Las ventanas todavía eran jóvenes y miraban hacia afuera; eran mellizas, como las de María, se vestían igual, tenían pegado al vidrio cortinas de puntillas y recogidos a los lados, cortinados de terciopelo. Horacio tuvo un poco la impresión de estar viviendo en el cuerpo de un desconocido a quien robara bienestar” (53). En este relato conviven la mirada de lo oculto con la desnudez de la mirada y lo espectral; la muñeca Herminia lleva siempre antifaz porque:

Horacio no había querido que le sacaran el antifaz, estaba encantado con ella [...] Una noche en que los dos estaban sentados frente a un cuadro, Horacio vio reflejados en el vidrio los ojos de ella; brillaban en medio del color negro del antifaz y parecían que tuvieran pensamiento. Desde entonces se sentaba allí, ponía su mejilla junto a la de ella y cuando creía ver en el vidrio –el cuadro presentaba una caída de agua– que los ojos de ella tenían expresión de grandeza humillada, la besaba apasionadamente. Algunas noches cruzaba con ella el parque –parecía que anduviera con un espectro–. (69)

Horacio también en determinado momento cubrirá su cara con un antifaz para no ver su rostro en los espejos.

Víctor Guerra (1995: 209) categoriza como fóbica la relación de Horacio con los espejos “ante los cuales no desea enfrentarse por temor a reflejar su propia y creciente desestructuración”. Al buscar rasgos de vida en la muñeca, esta ¿es el doble narcisístico de Horacio, de sí mismo? ¿Quiere revertir la situación de soledad y desprotección luego de la muerte de sus padres? Guerra se pregunta si es posible que Horacio quiera revivir los aspectos muertos de sí en su infancia para cambiarlos, o sea, “ser deseado por alguien que se acercara, buscara su mirada, adivinara sus pensamientos, que en fin lo alejara de la situación de desamparo como figura de la muerte” (Ibídem: 214).

Desde los espejos siente Horacio que se lo acecha compulsivamente a través de la mirada que reaparece permanentemente; siente que es un cofre en el cual solo se han depositado “yuyos ruines” e infortunios.

Los espejos refractan la luz, no permiten ver a su través, sino que la imagen se refleja en su superficie; en el relato Horacio no se deja “ver” ni atrapar por la imagen en el espejo que le devuelve todo el cuerpo,

menos la cabeza. “El espejo del tocador quedaba siempre sin cortinas; era bajo y Horacio podía pasar distraído, frente a él, e inclinarse, todos los días, hasta verse solamente el nudo de la corbata; se peinaba de memoria y se afeitaba tanteándose la cara. Aquel espejo podía decir que él había reflejado siempre un hombre sin cabeza” (50 y 51). Ya antes había expresado: “Al pasar frente a un espejo y a pesar de estar corrida la cortina, vio a través de ellas su cara: algunos rayos de sol daban sobre el espejo y habían hecho brillar sus facciones como las de un espectro” (52). De alguna forma, se conecta lo especular con lo espectral y lo siniestro.

Sin embargo, Horacio es consciente de sus manías y en algunos momentos, cuando se ha distanciado de María, aun cuando intentará superarlas no lo conseguirá del todo. De alguna manera pueden vincularse la atracción y repulsión ambigua que le producen los espejos con la atracción de los ruidos y sonidos que al final se constituirán en un gran imán que lo atraerá irremediamente hacia ellos.

Antes Horacio podía ver espejos, ahora le hacen mal; él explica: “–ahora me hacen mal, pero sería muy largo explicar por qué– me gustaba ver las habitaciones que aparecían en los espejos” (40). Horacio dice en el relato:

No era que a él no le gustara ver las cosas en los espejos; pero el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo la tarde en que asesinaron a un comerciante; en el museo también había muñecos que representaban cuerpos asesinados y el color de la sangre en la cera le fue tan desagradable como si a él le hubiera sido posible ver, después de muerto, las puñaladas que lo habían matado. (50)

Los espejos “aparecen” de a uno como en el cuarto de hotel, en otras ocasiones son varios, móviles, y también son de su propiedad; el narrador explica que Horacio “Al otro día de mañana fue a su casa, hizo traer grandes espejos y los colocó en el salón de manera que multiplicaran las escenas de sus muñecas” (56).

El mundo de Horacio se construye a partir de la realidad de los espejos. Estos refuerzan la realidad de los mundos de ficción. El mundo que lo rodea es su espejo; es el espejo que lo obedece y lo refleja tal cual es, y de ahí el miedo a la verdad en Horacio. En el relato lo especular visibiliza, refleja y multiplica, mientras que por otro lado Horacio se oculta del efecto de la exposición de sí, de la imagen que se refleja en los espejos, en un juego de ocultamiento tras un antifaz y guantes amarillos en sus manos.

El diálogo que sigue es ilustrativo de las manías de Horacio. Quisiera sacarse los trapos de la cara porque le dan calor y para poder tomar vino de Francia, pero antes le pide a Alex que baje los espejos y los recueste contra las sillas. El empleado sugiere colocarlos recostados contra la pared, por seguridad, por el lado del espejo. Él contesta:

–No, porque aun estando en el suelo, quiero que reflejen algo.

–Entonces podrían recostarse mirando para afuera.

–No, porque la inclinación necesaria para recostarlos en la pared hará que reflejen lo que hay arriba y yo no tengo interés en mirarme la cara.

(56 y 57)

De cierta manera, más que buscar vida en los cuerpos vivos, Horacio quiere ingresar –a veces como ser real, a veces como fantasma– a los cuerpos u objetos inertes, buscando señales de vida en ellos, como ser el brillo en la mirada y recuerdos antiguos. Él tomará la apariencia de muñeco en un proceso reversible: “La cabeza pequeña de Horacio sobresalía, también, con fijeza de muñeco. Aquella cabeza siguió andando por entre la gente hasta detenerse, de nuevo, frente a las muñecas del bosque: eran indígenas y estaban semidesnudas. [...] en la piel, oscura, tenían dibujadas flores o rayas, como los caníbales” (71).

Es interesante lo que afirma Graziano respecto del caso de Horacio como un “sonambular por la vida, en una especie de trance aislante, como alguien andando en cuerpo prestado cuyas emociones se han quedado con el dueño”.

La manía de Horacio de narrar sus propias acciones como si lo hiciera una muñeca aporta un plus a la disociación: “Está abriendo el cajón. Ahora este imbécil le saca la tapa al tintero. Vamos a ver cuánto tiempo le dura la vida” (61). Horacio se espía como si fuera otra persona. Los procesos de desdoblamiento, disociación, multiplicación y fragmentación incluyen el proceso de fabricación de muñecas en serie, espejos que multiplican escenarios. La fragmentación es clara: partes y órganos sueltos de los cuerpos de las muñecas. “Apenas había corrido la cortina vio una muñeca de luto sentada al pie de una escalinata que parecía el atrio de una iglesia; miraba hacia el frente; debajo de la pollera le salía una cantidad impresionante de piernas: eran como diez o doce, y sobre cada escalón había un brazo suelto con la mano hacia arriba” (62).

El narrador de la muñeca Lucrecia alude a la multiplicidad; en una situación similar, Horacio al dormirse “veía andar la viuda con todas las piernas

como si fuera una araña” (62).

Graziano, respecto del “colapso definitivo de Horacio como resultado de una contra-sustitución”, agrega que:

María representa la muñeca que representa a María, y que a la vez incorpora en las capas de su palimpsesto rasgos de la madre, las identidades de otras muñecas, la identidad de Horacio, el miedo de la fragmentación y la muerte, el coito y el embarazo, y un montón de otros temas, hasta que el prototipo de la muñeca y sus muchas réplicas adquieren múltiples, auto-generativos, entremezclados significados que abruman al pobre protagonista.

El espectáculo en el teatro privado de *Las Hortensias* incluye otro acto siniestro: el banquete caníbal, que nos reenvía a la idea de la deglución como manera de apoderarse del Otro para adquirir dominio sobre él. El festín caníbal comparte rasgos del festín totémico de Freud en *Tótem y tabú* (1913): el grupo primitivo mata al padre y devora su cuerpo, aunque aquí Horacio devora a las muñecas en un intento de poseerlas. El adorno como acto tribal y de seducción es en el relato un motivo que Horacio siente como amenaza y una presencia de lo inquietante. Las muñecas indígenas tenían ojos brillantes pintados por todo el cuerpo; son cuerpos-ojos, pinturas que se constituyen en símbolos de una escritura totémica realizada “para ver y ser vistas”; operan desde la piel y la imagen corporal dando cuenta de una función de seducción y atracción hacia el Otro. Se repiten al infinito partes del cuerpo y se las coloca en lugares que no son los habituales; todo esto se convierte en escritura de lo carnavalesco y lo grotesco y se constituye en un espectáculo de la mirada relacionado con la piel y con los cuerpos. Una muñeca negra de aspecto normal es la predilecta de Horacio; ella “sólo tenía pintados los senos: eran dos cabecitas de negros embetunadas de rojo” (71).

La presencia del agua es también parte del espectáculo y del escenario en *Las Hortensias*. El agua cumple diferentes roles. Es inquietante la construcción de la “escena sin leyenda” (73) de la piscina donde el agua se mueve continua y extrañamente, son aguas negras, donde flotan brazos y piernas en forma independiente, que se persiguen entre plantas y luces difusas. Es una escena de interpretación libre que a Horacio le causa temor y deseo; surge la visión alucinada de una cara allí donde hay un pie que se entrechoca con el vidrio. Las piernas con el pie y el brazo que emerge con la mano le parecieron a Horacio animales enjaulados y aburridos. Esta escena tiene puntos de contacto con la imagen final

del relato cuando su esposa toca el brazo de Horacio y este reacciona como un muñeco autómatas que va “en dirección a las máquinas” (74).

Desde un punto de vista del psicoanálisis freudiano, la madre arcaica que está representada por su esposa, no ayuda a Horacio a salvarse, su esposo-hijo, sino que María lo sorprende negativamente y lo confunde. De alguna manera, en el relato se repite lo que le sucedió a Horacio con la muerte de sus padres. Queda indefenso y desamparado en su vida y hundido progresivamente en la locura. Los vínculos primarios de Horacio con los padres se rompieron tempranamente; ellos murieron de peste cuando él era pequeño y el niño-hombre siente esa ausencia como una estafa que le hicieron quienes debían protegerlo; “él era como un cofre en el cual, en vez de fortuna, habían dejado yuyos ruines; y ellos, sus padres, eran como dos bandidos que se hubieran ido antes que él fuera grande y se descubriera el fraude” (45). En un sentimiento ambivalente se siente culpable porque sus pensamientos le parecieron “monstruosos”. Horacio se vengará de la traición de sus padres estafando y traicionando sexualmente a María con las muñecas Hortensias; él disfruta y goza por adelantado la venganza, ya que “cuando María supiera todo el cuidado que él había puesto en organizar su traición [...] ella no conocería a su marido y el horror la trastornaría” (44). Es una venganza que le permitiría cobrarse su infancia infeliz con la misma moneda de despecho y rencor a la mujer-esposa-madre arcaica, devolviéndole en pago horror y locura. La venganza se transforma en una forma legítima y consciente de lavar las culpas paternales.

En un sentimiento ambivalente, de fuerzas contrarias, conviven en Horacio la traición y la culpa, con el temor a la soledad y el enojo.

Así como Horacio queda solo en la vida por la muerte de sus padres, él teme quedarse solo y sin María, y a la vez morir por su culpa; sostiene Horacio: “Esa mujer me va a matar a sorpresas –gritó Horacio sin poder dominarse” (56).

Mediante un acto perverso Horacio destruye a Hortensia con una puñalada violenta y le practica una abertura para sacar un recuerdo de la cabeza de una muñeca-cadáver. María se identifica con Hortensia ya que su mamá la quería inmóvil como una muñeca; incluso, al rezongar a la muñeca porque no se quedaba quieta para peinarla, inconscientemente adopta el rol de su madre; al acuchillar a Hortensia en el vientre “con el cuchillo de cortar la carne”, María intenta matar a su madre para ser ella misma y pasar a ocupar el lugar protagónico.

Toda comprensión de la belleza y de la sabiduría parecen pasar por el mirar y la mirada interior. Es la mirada curiosa que atisba para comprender, la mirada

huidiza, inquietante, elusiva, la que evade los espejos que le devuelven a su vez la mirada y lo mirado; es la mirada fugaz que se cuela por la puerta abierta, que espía; a veces es la mirada atenta y escudriñadora, y a veces, la del ensueño.

Después que se iban los empleados, a Horacio le “gustaba pasearse solo entre la penumbra de las salas y mirar las muñecas de la vidrieras iluminadas. Veía los vestidos una vez más, y deslizaba, sin querer, alguna mirada por las caras. Él observaba sus vidrieras desde uno de los lados, como un empresario que mirara sus actores mientras ellos representaran una comedia. [...] Fue cuando Horacio empezó a pensar que las muñecas estaban llenas de presagios” (28 y 29). La mirada también está cosificada y a veces tiene vida propia que vuelve extraño lo que ve: “Allí se detuvo y vagamente pensó en su alma: era como un silencio oscuro sobre aguas negras; ese silencio tenía memoria y recordaba el ruido de las máquinas como si también fuera silencio: tal vez ese ruido hubiera sido de un vapor que cruzaba aguas que se confundían con la noche, y donde aparecían recuerdos de muñecas como restos de un naufragio” (67).

La memoria fija los restos de ese naufragio, que es el fiel reflejo de cómo se siente Horacio. El silencio que es ausencia de sonidos será aquí presencia de lo fragmentario y lo inerte. Lo especular, lo fantástico, la presencia presentida de lo espectral y fantasmático se dan la mano en *Las Hortensias* en sintonía con lo espectacular y lo escénico. La escritura del relato se instala en el espacio de un “escenario”; las escenas constituyen el espectáculo siniestro y carnavalesco, donde todo se contempla y todo es contemplado atentamente, como lo haría el empresario con los actores de comedia. Desde una evolución en las preferencias de Horacio –que incluye la antipatía inicial hacia la muñeca Hortensia hasta la atracción por la muñeca a la que convierte en su amante querida– lo grotesco y lo siniestro se dan en movimientos sucesivos de ocultamiento y desocultamiento. El antifaz, las caretas, los disfraces, los guantes, los abanicos como objetos carnavalescos, así como los escasos vestidos de las indígenas-muñecas que seducen y exponen y cubren allí donde la “carne vale”, funcionan como sinécdoques de la escritura de lo corporal y la fiesta, propias del espectáculo.

## Notas

<sup>1</sup> Las citas de *Las Hortensias y otros relatos* se realizan siguiendo la 3.ª edición. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.

## Bibliografía

- ALBANO DA COSTA, Guilherme: “Mínimo panorama: casi Felisberto”, Homenaje a Felisberto Hernández en el Centenario de su Nacimiento, en: <www.felisberto.org.uy> [Consultado el 19/09/2014].
- BÖHM, Siegfried: “El soplo de la vida. Análisis de la casa y del agua en *La casa inundada* de Felisberto Hernández”, Homenaje a Felisberto Hernández en el Centenario de su Nacimiento, en: www.felisberto.org.uy [Consultado el 25/08/2014].
- CALVINO, Italo: “Un escritor que no se parece a nadie”, en *El País Cultural* N° 676, Montevideo, 18/10/2002.
- DÍAZ, José Pedro (2000): *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Ed. Planeta.
- GRAZIANO, Frank: “El triunfo de una enfermedad desconocida”, en: <www.felisberto.org.uy> [Consultado el 15/10/2013].
- GUERRA, Víctor (1995): “Aproximación psicoanalítica a *Las Hortensias* de Felisberto Hernández”, en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis. Literatura y Psicoanálisis*, N° 82.

- HERNÁNDEZ, Felisberto (1955): “Explicación falsa de mis cuentos”, en F. HERNÁNDEZ (2010): *Las Hortensias y otros relatos*, 3.ª ed. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- (---). (2010): *Las Hortensias y otros relatos*. 3.ª ed. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- LADDAGA, Reinaldo (2000): *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- MEDEIROS, Paulina (1982): *Felisberto y yo*. Montevideo: Libros del Astillero.
- TRÍAS, Eugenio (2006): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial de bolsillo.
- VERANI, Hugo J. (1991): “Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández”, en Enriqueta MORILLAS (ed.) (1991): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- VISCA, Arturo S. (1963): “Prólogo” a Felisberto HERNÁNDEZ (1963): *El caballo perdido*. Montevideo: Ediciones del Río de la Plata.
- ZUM FELDE, Alberto (1970): “Felisberto Hernández”, en Lídice GÓMEZ MANGO (ed.) (1970): *Felisberto Hernández. Notas críticas*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria. Cuadernos de Literatura.