



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS

**LA MUÑECA COMO MOTIVO Y EJE TEMÁTICO EN
“LA MUÑECA MENOR” DE ROSARIO FERRÉ Y LAS
HORTENSIAS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ**

T E S I S

Que para obtener el grado de
Licenciada en Letras Hispánicas
presenta la alumna:

Jazmín Guadalupe Tapia Vázquez

Asesora: Dra. Ana Rosa Domenella Amadio
Lectora: Mtra. Rocío del Alba Antúnez Olivera

México, septiembre 2007.

A mí madre por ser la inspiración que alimenta mi espíritu y la fuerza que me impulsa a
conquistar nuevos mares.

A mi padre por la confianza, amor y compromiso que me ha ofrecido durante los largos
viajes en mi vida. Es el mejor papá del mundo y sin él mi camino no sería tan fácil.

A Renato por ser la luz bondadosa que ilumina mi nave, mi mejor amigo y mi maravilloso
hermano.

A Raúl por ser un excelente compañero de viaje.

A la Dra. Ana Rosa Domenella por aceptar dirigir y guiar este viaje. La experiencia de
trabajar con ella ha sido enriquecedora e inigualable. Agradezco su compañía, confianza,
amistad y guía durante el tiempo que duró la gran aventura. Sin ella mi nave no hubiera
llegado a buen puerto.

A la Mtra. Rocío Antúnez por su valiosa ayuda y lectura. Gracias a ella pude entender al
profundo y misterioso escritor que hay en Felisberto Hernández.

A la Dra. Aralia López porque hablar con ella del inmenso océano literario es hablar de la
vida misma.

A todos los que fueron puertos amigos en los días de ocio o después de una dura tormenta:

Nancy, Araceli, Jesús, Pablo, Rodrigo, Alondra, Itzél, Víctor, Leonora, Ricardo, Leo,
Gloria, Karla, Chely, Enrique, Carmen, Diego, Juan y Ceci.

A la abuela por inventarse y leerme cuentos en tardes lluviosas

Sin ellos mi nave nunca andaría

Gracias por estar conmigo.

Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta me es desconocida [...] Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda.

Felisberto Hernández

La literatura es un arte contradictorio, quizás el más contradictorio que existe: por un lado es el resultado de una entrega absoluta de la energía, de la inteligencia, pero sobre todo de la voluntad, a la tarea creativa, y por otro lado tiene muy poco que ver con la voluntad, porque el escritor nunca escoge sus temas, sino que sus temas lo escogen a él.

Rosario Ferré

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. La muñeca como motivo literario.	
1.1 La muñeca o autómatas en la tradición literaria	9
1.2 La muñeca como representación del cuerpo femenino	17
1.3 Los autores y la muñeca.	19
Capítulo 2. Análisis de las obras. La muñeca como eje temático	
2.1 El espacio en “La muñeca menor”	29
2.2 El espacio en <i>Las Hortensias</i>	37
2.3 El doble como elemento subversivo en “La muñeca menor”	46
2.4 El doble como elemento de locura en <i>Las Hortensias</i>	53
2.5 La sexualidad castigada de la tía	61
2.6 La sexualidad permisiva de Horacio	69
Conclusiones	77
Bibliografía	82

Introducción

La muñeca como símbolo cultural es trasladada a la literatura como representación de los valores que el discurso patriarcal espera de la mujer y del cuerpo femenino. Sin embargo, la muñeca encarna una doble función que la vuelve poderosa, ya que por un lado representa sumisión e inmovilidad y a la vez, la sexualidad femenina, la cual es subversiva cuando el personaje femenino se realiza corporal, social y culturalmente. La sexualidad puede ser transgresora si el motivo de la muñeca es utilizado por una escritora quien pretende deconstruir las asociaciones estereotipadas con la inferioridad del “universo femenino”, mientras que en los textos escritos por hombres su uso se circunscribe a la esfera de lo sexual como realización de los deseos masculinos. El objetivo de la investigación es establecer un diálogo entre *Las Hortensias* de Felisberto Hernández y “La muñeca menor” de Rosario Ferré; diálogo que será posible a través de la muñeca como nexo de la lectura crítica y metáfora de la creación literaria. Se pretende establecer puntos de encuentro y desencuentro entre estos dos autores analizando el uso, el significado y la función de la muñeca dentro del texto.

Un objetivo de la investigación es realizar una lectura de género aplicando teoría y crítica feministas. La intención es demostrar cómo es visto y percibido el cuerpo femenino a través de los ojos de la pareja literaria Ferré- Hernández, quienes abordan un mismo tema con resultados contrastantes, ya que la representación de la mujer, a través del cuerpo fragmentado, erotizado y comercializado es utilizada en ambos textos aunque se resuelve de manera diferente. El análisis de los textos, por otra parte, pondrá en evidencia que los textos escritos por mujeres se inscriben- escriben desde otro lugar, desde otro punto de vista. Para Ferré la muñeca tiene un valor artístico único e irremplazable, creada para subvertir o por lo menos burlar el orden opresor que la ha generado; en Hernández es

percibida como un objeto repetitivo, artificial e impersonal, pero sobre todo como metáfora de la creación artística. La mayoría de la crítica ha leído a *Las Hortensias* y “La muñeca menor” desde perspectivas psicológicas y/o fantásticas y feministas respectivamente, sin detenerse en la calidad artística y el estilo de los autores. La situación de su obra con respecto a la crítica es un punto más de encuentro entre esta pareja literaria que permite enriquecer el diálogo propuesto para la investigación

En la década de los sesenta surge un interés especial por la obra de Felisberto Hernández tanto en Europa como en Hispanoamérica. Algunos análisis ofrecen diversas aproximaciones al texto felisbertiano; esto se debe a que cada lector lee a Felisberto de una manera diferente, porque, según Rosario Ferré: “él no fue nunca un escritor rebelde ni un escritor heroico, de esos que proponen un significado definitivo (‘ideal’) al ‘misterio’ de la existencia humana. Felisberto nunca se enfrentó definitivamente al misterio para enfrentarlo, sino para desafiarlo” (Ferré, 1986: 23). De tal suerte, tenemos lecturas de *Las Hortensias* desde perspectivas lacanianas o de misterio como elemento estructurante del relato, o basadas en la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud.

Rosario Ferré analiza la obra de Felisberto desde una perspectiva fantástica, dividiéndola en tres bloques. *Las Hortensias* pertenecen al tercer periodo, el cual se caracteriza por el abandono del subjetivismo de su primera época y de la evocación biográfica del segundo periodo, logrando la ambigüedad de temas y técnicas que hace posible un trastocamiento de los planos de la realidad, imprescindible cuando se habla de literatura fantástica.

La lectura que se hace de *Las Hortensias*, aplicando teorías psicoanalistas, es la más abundante. Esta crítica se concentra en el estudio del “Otro”, basándose en la conformación del aparato psíquico en el que el ser humano se va configurando como un yo separado de

otro. Lo siniestro, según la teoría de Freud, se presenta cuando la integridad y supervivencia del yo se ve perturbada, tragada por el "Otro". *Las Hortensias*, bajo estas directrices, es estudiada por el desvanecimiento del límite de la realidad / fantasía, así como por el insistente y provocativo tema del doble.

Por su parte, la crítica que ha revisado "La muñeca menor" coincide en señalar su propuesta teórica basada en una perspectiva doble femenino / feminista, la cual insta a revisar el canon para incluir en él obras escritas por mujeres; buscar modelos propios en la historia literaria para re-escribir la historia e insertarse en ella. En "La muñeca menor" se destaca la preocupación de la autora sobre los procesos históricos excluyentes y sobre las historias marginadas, entre la versión oficial y la versión silenciada. Algunas estudiosas de Rosario Ferré agrupan su trabajo junto con el de Olga Nolla, Ana Lydia Vega y Magali García Ramís, quienes reflexionan sobre los procesos históricos excluyentes y buscan, a través de sus textos, la identidad individual y cultural, así como enfrentarse a la marginalidad que como escritoras viven. En "La muñeca menor", la escritora revela que la historia está sujeta a intereses y restricciones de la ideología oficial, que lo femenino no es un estado natural sino una construcción cultural, por lo tanto la identidad femenina dependen de su presencia continua en la historia, de tal suerte, la mujer tiene que re-escribir la historia para insertarse en ella.

La tesis se encuentra dividida en dos capítulos. En el primer capítulo se traza la historiografía de la muñeca en la tradición literaria, su función y características principales que hacen de ella un objeto ambivalente, porque es deseada y temida, a la vez que hermosa y siniestra, dominada y dominante; al ser doble de la mujer encarna el mundo femenino oficial, y también aquel que se encuentra en silencio reprimido y controlado. Al hacer una revisión de la figura de la muñeca en la literatura se permite señalar las características de

ésta cuando su realización se encuentra en manos de un personaje masculino y contrastarla con la creación artística de la muñeca de un personaje femenino. En este capítulo también se rastrea el uso de la muñeca en la narrativa de los autores, con el fin de establecer un antecedente y señalar las diferencias del uso de esta figura, observando así la visión de género en ambos textos.

En el segundo capítulo se analiza la construcción espacial de los relatos, así como el uso del doble y la función de la sexualidad, para este análisis se consideró la propuesta teórica narratológica como la más apropiada para los fines de la investigación. En el primer punto se utilizó lo propuesto en *La poética del espacio* de Gastón Bachelard respecto al espacio cerrado: el nido y la concha; el cuestionamiento del espacio cerrado como el espacio por antonomasia del “universo femenino” que el discurso patriarcal asigna como espacio de acción de la mujer, así como el desvanecimiento del espacio real y la configuración de uno alterno y compensatorio. Respecto al uso del doble se utilizó, en “La muñeca menor”, la propia definición que hace del doble la autora por considerarla la más pertinente, ya que ayuda a comprender su poética, así mismo se ha utilizado la reflexión de la escritora sobre el doble en la obra de Felisberto Hernández como una realización de lo fantástico, esto permitió tener un punto más de contacto entre los autores. Por último, la función de la sexualidad en ambos textos se analizó con las propuestas teóricas feministas, así como con las características que definen lo siniestro como una realización de lo fantástico.

El objetivo general de la tesis consiste en investigar acerca de la construcción ficcional de muñecas en la narrativa de dos escritores hispanoamericanos del siglo XX. Reflexionar, a partir de un análisis pertinente, sobre el cuerpo femenino siempre

fragmentado, comercializado y erotizado, y su función dentro de los textos. Lo que me interesa abordar de estos dos textos es la visión del cuerpo femenino. Visión que se presenta como dicotómica pues, a decir de Octavio Paz, la mujer es un objeto alternativamente precioso o nocivo que, al someterla a la deformación de su interior, el hombre la convierte en instrumento, confinándola a ser madre, diosa, ídolo, hechicera, muñeca, pero jamás ella misma.

Capítulo 1. La muñeca como motivo literario

1.1 La muñeca o autómatas en la tradición literaria

La presencia de la muñeca en la Historia se comprende si nos atenemos a la misma historia y evolución del individuo. Creada y utilizada primero como elemento religioso en sociedades antiguas, su carácter ritual fue sustituido por una función lúdica y de entretenimiento; de esta manera, la muñeca ha sido adaptada a las necesidades de la sociedad que las vuelve objeto ceremonioso, lúdico u objeto del deseo como fetiche. Las primeras muñecas eran producidas artesanalmente, lo que les confería un aspecto único y artístico, en contraste con las muñecas–autómatas reproducidas en masa durante el siglo XX. Walter Benjamin señala en *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* que al reproducir masivamente una obra de arte, se acaba con su “aura”, con aquellos elementos que la hacen única. La presencia de la obra de arte, siguiendo a Benjamin, no debe de ser masiva e invasiva, sino singularizante y particular, privilegiando el “aquí y ahora” del momento de su creación. La preocupación del alemán se encuentra en aquello que trasmite y significa una obra singularizada en contraste a una masificada, ya que la muñeca, como he mencionado, es un elemento cultural poderoso que al masificarlo el mensaje transmitido se desvincula de su ámbito tradicional y cultural.¹

En la literatura, la muñeca es: “[variante de] uno de los motivos más antiguos de la literatura fantástica o de lo extraño: el motivo del sustituto antropomorfo del hombre, del humanoide artificial animado en trasgresión a las leyes divinas o naturales” (Andreu, 13). Claros ejemplos en la ficción los constituyen: Pygmalión quien anima la estatua de Galatea de la que está enamorado (motivo literario desde Ovidio hasta Bernard Shaw), el Golem de

¹ Sin embargo, el uso de la muñeca mecanizada, masificada y convertida en fetiche sexual, es ya un hecho cultural de las sociedades modernas.

la tradición judía y novelado por Gustav Meyrink²; el monstruo de Mary Shelley: Frankenstein; los autómatas³ de la literatura del siglo XVIII y XIX, como la muñeca Olimpia; los múltiples robots de la literatura de ciencia ficción; entre otros.

Mientras que la figura de la muñeca en la literatura ha sido deseada y temida por los personajes masculinos, la crítica ha reflexionado sobre su función y significado dentro de la ficción. Curiosamente, en Europa y Norteamérica, asegura K. Cohen, la muñeca, como signo literario, ha sido objeto de numerosos textos, así como de diversos análisis. Uno de los trabajos más importantes es el ensayo escrito por Sigmund Freud en 1925, llamado "Lo ominoso"⁴, en el cual reflexiona sobre lo siniestro, aplicando su teoría en el "El arenero" escrito por E.T.A Hoffman, y centrándose en la figura de Olympia, una autómatata.

La muñeca, o autómatata, contiene significados que se oponen y contrastan entre sí. Por un lado personifica el deseo y al mismo tiempo el miedo; es atractiva para los personajes masculinos y al final logra aterrorizarlos; funciona como objeto de juegos infantiles así como un fetiche con funciones sexuales. Freud marcó su carácter siniestro al configurarla

² En la tradición latinoamericana Borges también trabaja con esta figura mítica en su poema "El golem", el cual se encuentra estrechamente relacionado con lo simbología mística de la Cábala, una constante en la literatura borgiana. Es conveniente señalar que la idea medieval del golem tiene que ver con la creación del primer hombre; se creía en la posibilidad de dar vida a una forma de barro o madera gracias a una combinación de letras que revelarían uno de los nombres ocultos de Dios. La fórmula se introducía en la boca del ser inanimado y éste cobraba vida comportándose como un hombre (Méndez, 147).

³ Los autómatas nacieron en pleno Siglo de las Luces con el arte de la relojería. En una época marcadamente dominada por el pensamiento científico y por la concepción biomecánica del ser humano aparecieron criaturas artificiales que intentaron copiar con exactitud el modelo original y natural, de esta manera se construyeron androides mecánicos creados por relojeros interesados en las ciencias naturales y la medicina. Su objetivo no era divertir, sino hacer avanzar a la ciencia. No así a principios del siglo XIX, cuando los autómatas eran concebidos como un espectáculo de moda, contruidos por magos e ilusionistas. La edad de oro de los autómatas y muñecas comienza con la Revolución Industrial, período en que se vuelven una industria. Menos sofisticados que los autómatas del siglo XVIII, su atractivo consistía en su inspiración del mundo del espectáculo. La industria de los autómatas se interrumpió con la Primera Guerra Mundial de 1914-1918; sin embargo, la idea de detentar el poder de la ciencia sobre lo natural ha permanecido como una constante dentro de la literatura y es tema que rodea al motivo de la muñeca, aunque hay que considerar que cada muñeca dentro de la ficción, presenta su propio modelo de análisis y su propia función.

⁴ Freud aborda el tema del efecto del terror que el individuo experimenta frente a un suceso u objeto que presenta el carácter de algo siniestro, pero que a su vez, desde el inconsciente, retoma algo que nos es familiar. Algo que nos es inherente a nuestra estructura psíquica.

como un elemento familiar, pero al mismo tiempo amenazador, pues al personificar el deseo sexual masculino se convierte en el "Otro", quien terminará destruyendo aquello que lo ha originado. La muñeca "vive" en un mundo fantástico y hermético pero perceptible para el hombre; permite la entrada a ese reino fantástico, que no es otro más que ella misma, su propio cuerpo, del que depende su valor y donde se inscribe su identidad, ya que -como apunta Cohen-: "The doll's body is a type of threshold, a frontier between inside and outside whose actual limit is the body itself, in other words, her shell"⁵ (Cohen, 3). La figura de la muñeca en la literatura hispanoamericana es particularmente siniestra pues originalmente fue pensada y construida para ser utilizada en ceremonias religiosas y rituales; esencialmente no funcionaba como juguete, sino como ídolo o fetiche que procuraba la fertilidad y la protección o como sustituto de humanos o animales en los altares y tumbas.

El descuido de la crítica por la figura de la muñeca en la ficción Hispanoamericana no ha considerado la importancia de su función como símbolo cultural y ritual en estas regiones, de ahí la importancia de delimitar un *corpus* que revele el uso que hacen de este símbolo y motivo autores de diversos contextos sociales y culturales, así como de diferentes zonas espacio-temporales. En un primer intento por configurar un *corpus* de estas características, K. Cohen organiza lo que llama "The uncanny⁶ corpus", en donde figuran *Las Hortensias* de Felisberto Hernández (1949) y "La muñeca menor" de Rosario Ferré (1976), así como "La muerte de la emperatriz de la China" de Rubén Darío (1888), *Aura* de

⁵ "El cuerpo de la muñeca es un tipo de umbral, una frontera entre el interior y el exterior, cuyo límite es el cuerpo mismo, en otras palabras, su armadura". La traducción es mía.

⁶ La palabra *uncanny* es la traducción al inglés del término alemán *unheimlich*, usado por Freud para denominar lo siniestro.

Carlos Fuentes (1962), *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1968) y dos trabajos de Severo Sarduy *De dónde son los cantantes* (1967) y *Cobra* (1972)⁷.

El uso de la muñeca, en estos textos, refuta, en algunos postulados, la teoría de Walter Benjamin, pues trasciende su rol de copia y se apropia del "aura" de quien intenta sustituir: "The copy takes over the functions of the original and thereby usurps its aura [...] In fact, this new copy taking vengeance on the model disrupting and destroying the normative ontological priority between the two"⁸ (Cohen, 7).

La muñeca en Hispanoamérica es especialmente siniestra ya que su función como objeto ritualístico permanece en la sociedad acrecentando su uso como fetiche; de esta manera, pasa a la literatura como un elemento sagrado y profano doblemente siniestro. Reflejo y proyección de los deseos de su creador, la muñeca será lo que el protagonista anhela ser, ver o hacer, tal vez porque como lo asegura Todorov, el hombre necesita al "Otro" para confirmar su propia existencia. El efecto erótico que se encuentra en algunas muñecas tiene que ver con la mirada del protagonista masculino, la cual tiende a ser engañosa. En *Aura*, Felipe Montero cree estar enamorado de una joven hermosa quien, en realidad, es la reproducción de Consuelo; el protagonista de *La invención de Morel*, se enamora de una imagen cinematográfica: Faustine⁹; Horacio en *Las Hortensias* cree ver

⁷ Existen diversos textos que utilizan a la muñeca o autómatas como motivo central de su narración sin que las relaciones de éstas con los personajes o la atmósfera se encuentre marcada por lo siniestro. Tal es el caso de *La muñeca reina* de Carlos Fuentes (1964), "Anuncio" de Juan José Arreola (1952), *La señorita etcétera* del estridentista Arqueles Vela (1922). En esta última obra Evodio Escalante señala que el uso especial del lenguaje ofrece una nueva terminología técnica que antes no se había utilizado: "La escena de la cópula amorosa, a la que se concibe como una descarga de miles de amperes que quema los conmutadores, es digna de mencionarse. [...] Hay algo en la visión maquínica de la mujer que hace recordar la famosa *Metrópolis* de Fritz Lang" (Escalante, s/p).

⁸ "La copia toma las funciones del original y usurpa su aura. De hecho, esta nueva copia toma venganza del modelo original, destruyendo la prioridad ontológica que hay entre los dos". La traducción es mía.

⁹ *Aura* y Faustine no son muñecas sino reproducciones, un producto de la magia que Consuelo practica para reencontrarse con el espíritu de su esposo y de una máquina que captura imágenes y las reproduce constantemente respectivamente. Sin embargo, la idea de la sustitución de lo humano por una reproducción

una especie de animismo en sus maniqués, pero éste es producto de su locura progresiva; por su parte en “La muñeca menor”, el joven esposo de la sobrina menor cree que ha vivido al lado de su mujer por años, sin embargo, ésta ha cambiado su lugar por la muñeca logrando escapar de su control y abuso.

Me parece pertinente reflexionar sobre los personajes de Aura y Faustine, y explicar su inserción dentro de este *corpus*, a pesar de no ser propiamente muñecas. Para Cohen, *Aura* de Carlos Fuentes es el texto en Hispanoamérica que se encuentra más cercano a la teoría de lo siniestro de Sigmund Freud. Por un lado, es una historia de una reproducción siniestra, una historia simultánea de creación y reproducción, y por otra parte:” [...] serves as a model for the Spanish American literature treatment of religiosity and female objectification through doll or doll-like figures” (Cohen, 24).¹⁰ Consuelo no sólo se reproduce en Aura, sino que es ella cuando era joven y bella; Felipe percibe una atmósfera extraña alrededor de la joven, cuando la ve por primera vez, ya que le evoca un sentimiento del pasado y familiar. El personaje de Aura se puede analizar desde la definición que ofrece Walter Benjamin ya que el “aura” es: “la manifestación irrepetible de una lejanía por cerca que pueda estar” (Benjamin, s/p). Es decir, Aura es la esencia inconcreta de Consuelo, algo inasible pero presente. Siguiendo a Benjamin, el aura en la era de la reproducción técnica desaparece, aunque Aura no sea una copia mecánica del cuerpo de Consuelo, sino, una visión producto de la magia que la protagonista practica. En este sentido, Aura es una copia no mecánica, en el sentido material, de Consuelo, necesariamente imperfecta y siniestra, pues no actúa como el original sino como una autómeta: “Aura, que a su vez mira fijamente

artificial que logra ocupar su lugar es lo que comparten con el motivo de las muñecas, por lo tanto, es pertinente su inclusión es este “*corpus* siniestro” que plantea Katherine Cohen.

¹⁰“Sirve como modelo para el tratamiento que hace la literatura hispanoamericana de la religiosidad y la personificación femenina a través de la figura de la muñeca”. La traducción es mía.

hacia un punto perdido y mueve en silencio los labios, se levanta con actitudes similares a las que tú asocias con el sueño” (Fuentes, 35). El personaje masculino observa cierta mecanización en las actitudes de Aura: “siempre cuando están juntas, [Aura y Consuelo] hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen al mismo tiempo, como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra” (Fuentes, 52). Incluso, el mismo Felipe Montero señala a Aura como una muñeca siniestra: “[...] esa muñequita horrorosa [...] en la que empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio. La dejas caer al suelo” (Fuentes, 45). Es una muñeca en el sentido de que sus acciones son mecánicas y repetitivas y siniestra porque evoca el pasado que regresa en una forma inanimada gracias a la magia herbolaria que practica Consuelo.

Así como Aura, Faustine es una reproducción de la vida humana, aunque representada en forma de una imagen filmica. La película cinematográfica logra una perfecta reproducción mecánica de los objetos y de los humanos al intentar capturar la esencia, el “aura”, sin embargo, como se ha planteado, y siguiendo a Benjamin, una reproducción mecánica no puede reproducir el “aura”, por lo tanto la copia no “es” el original, sino una aproximación inexacta. El protagonista de la novela se enamora de Faustine, pero descubre que es una imagen cinematográfica filmada durante una semana el verano anterior a su llegada a la isla. Morel inventa una cámara capaz de capturar la vida humana con la finalidad no sólo de reproducirla, sino de perpetuarla; sin embargo, la persona capturada en la cámara muere y sólo existe a través de la imagen cinematográfica que es proyectada *ad infinitum* por una máquina. De esta manera, Faustine repite los mismo movimientos y diálogos como una autómatas: “los movimientos de Faustine [...] coincidieron con sus palabras y movimientos de hacía ocho días. El atroz eterno retorno” (Bioy, 52). El

protagonista es vencido por sus deseos amorosos y se filma a sí mismo con la esperanza de acceder a Faustine, sin embargo, no puede estar con ella pues existen en dos tiempos diferentes. Faustine es siniestra porque de alguna manera es familiar y concreta para el protagonista, a pesar de ser inasible e inaccesible ya que se repite una y otra vez, y porque al tener un referente real, que al perpetuarse en una imagen, se mecaniza y termina por comportarse como una muñeca-autómata.

Sin duda, la teoría de Walter Benjamin es pertinente únicamente respecto a la mecanización y masificación del objeto artístico, en este caso la utilización de la muñeca, en la sociedad moderna. La muñeca, si bien es una reproducción mecánica, no sólo conserva el “aura” de su modelo, ya que es su doble, sino que puede ser más poderosa, como la muñeca de Rosario Ferré la cual subvierte el sistema patriarcal, o incluso convertirse en otra persona independiente del modelo original: en el texto de Fuentes, Aura seduce a Felipe a pesar del supuesto control de Consuelo, la imagen filmica de Faustine adquiere independencia del original pues ésta muere al ser capturada por la cámara, Hortensia toma el lugar de quien es doble y copia: María, esposa de Horacio en *Las Hortensias* de Hernández. Sin embargo, hay que aclarar que la muñeca sólo subvierte al original a través de la mirada de un protagonista, generalmente un personaje masculino, dueño o creador de la misma:”Only the male characters recognize the dolls as people or a sexual beings”¹¹.

El motivo de la muñeca se encuentra intrínsecamente ligado a la idea del doble. Éstos pasan a la literatura, entre otras variantes, en textos donde máquinas sofisticadas o

¹¹ “Sólo los personajes masculinos reconocen a la muñeca como personas o con principios sexuales”.La traducción es mía

adelantos tecnológicos permiten que un ser inanimado imite la vida humana¹². El doble es aquello que se encuentra en lo más profundo de las estructuras mentales del individuo, las cuales quedan al margen o en silencio al intentar realizar la interpretación de la identidad de un individuo, reconociendo sólo las características exteriores que generalmente se encuentran permeadas social y culturalmente (Gutiérrez, 102). Sigmud Freud señala que el doble es una respuesta a la destrucción del cuerpo, un afán por perpetuar el espíritu y vencer a la muerte. Como recurso literario permite expresar: “el deseo de dar vida a rasgos únicos del ser, los que existen por separado los unos de los otros, o [son los implícitos] deseos innatos de vivir una experiencia diferente” (Gutiérrez, 40-41). Si la muñeca, materialización del doble en estos textos, seductora y peligrosa logra aniquilar o subvertir su original¹³, es posible pensar que los rasgos introyectados del ser que logran materializarse destruirán a aquellos que permiten que el individuo se comporte con lógica dentro de la sociedad; un ejemplo de lo anterior se encuentra en *Las Hortensias* cuando su protagonista se cosifica en muñeco y pierde la cordura. Por su parte, Rosario Ferré, desde una perspectiva feminista, nos presenta una muñeca transgresora que subvierte el uso del doble, ya que representa el doble de la protagonista y, al mismo tiempo, de la sobrina

¹² Respecto a la tradición hispanoamericana basta reflexionar sobre los textos propuestos en esta tesis para descubrir que la mayoría de las muñecas deben su funcionamiento a la tecnología, especialmente las presentadas por Felisberto Hernández en *Las Hortensias* y las de “Anuncio” de Arreola; mismas que se encuentran estructuradas con mecanismos especiales y modernos para que imiten el calor humano. Sin embargo, es pertinente señalar que la mayoría de éstas se encuentran envueltas en un ambiente irreal o fantástico, el cual permite explicar su animismo. Este elemento las vuelve doblemente siniestras, no así a los autómatas de la tradición europea que se encuentran explicados por el mero avance tecnológico como la autómatas Olympia de E.T.A Hoffman, el monstruo de Mary Shelley o los autómatas de Isaac Asimov.

¹³ Un caso en el que creación y doble se aniquilen mutuamente es *Frankenstein*. Para Shelley, señala Cohen, el doble es una extensión de las capacidades naturales e inherentes del hombre. El doctor es destruido por su doble, es decir, se destruye a sí mismo. La paradoja de la novela es que presenta a una criatura mucho más humana, en el sentido emocional, que su propio creador. Rosario Ferré, en *Sitio a Eros*, hace una lectura política del texto comparando el proceso creador con el de la procreación materna y sus implicaciones dentro de la economía patriarcal.

menor. Ambas se funden en una sola imagen: la muñeca sentada y con los ojos hacia abajo eternamente¹⁴.

Sin duda, el *corpus* se diversifica y vuelve complejo respecto a la especial realización que se hace de este motivo literario, ya que, la función y uso que realiza cada autor del motivo de la muñeca representa un problema único, pues aunque tengan puntos de encuentro, cada muñeca contiene su propia realización y misterios que el lector debe de considerar y resolver.

1.2 La muñeca como representación del cuerpo femenino

A lo largo de la historia, la muñeca ha encarnado los valores que el discurso patriarcal asigna y espera de la mujer: pasividad, mudez, subordinación y belleza eterna. Es en el siglo XVIII, con las máquinas industriales y su producción masiva, que se acrecienta el interés por los autómatas; sin embargo, es hasta el XIX que se define su carácter siniestro y su función como objeto erótico. Por otra parte, en el siglo XX la muñeca es exhibida públicamente en las vidrieras de los grandes almacenes como producto comercial, es decir se masifica y a la vez trasforma el paisaje urbano. Este objeto antropomórfico pasa a la literatura de vanguardia como un hecho cultural, urbano y cosmopolita.¹⁵ A principios de éste siglo, la concepción de mujer-máquina sirve a Sigmund Freud para ejemplificar su teoría sobre la castración masculina, en el sentido de que la autómatas simboliza los miedos del hombre al mismo tiempo que sus deseos fascivos, ya que ésta encarna la sexualidad

¹⁴ Para el tema del doble ver el capítulo 2.3

¹⁵ Nicolás Gropp señala que el interés literario por los maniqués se da en la década del veinte, cuando las vanguardias salen a la calle y privilegian los hechos urbanos; de esta manera, pasan a la literatura imágenes de coches, tranvías, aeroplanos transitando velozmente, los ruidos de taxí y paisajes exclusivamente urbanos, así como las referencias al cine, radio y publicidad. El maniqué es motivo o tema central en la obra de Oliverio Girondo, Gómez de la Serna, Pablo Palacio, y en la obra ensayística de Ortega y Gasset, así como en la pintura del italiano Giorgio de Chirico y en la de Salvador Dalí, entre otros autores. (Gropp, s/p).

femenina. De esta manera, la muñeca se configura como la otredad de la mujer, categoría asignada por el discurso falocéntrico.¹⁶

En la tradición literaria canónica, la construcción del personaje femenino gira en torno a dos conceptos: la mujer buena, la Virgen María, y la mujer mala, Eva, la pecadora. La primera es humilde, obediente al hombre y pura, mientras que la segunda es agresiva, seductora y sensual. Lucía Guerra Cunningham señala que el personaje femenino literario: “es fijado a partir de un deber-ser como sinónimo de la pasividad, la inocencia y la subordinación, atributos que posee la figura materna [mientras tanto y en oposición] el no deber-ser está representado por las figuras deleznable de la pecadora, la bruja y la mujer fatal” (Guerra, 120). La muñeca, símbolo de la otredad femenina, no escapa a esta categorización y es presentada dentro de la literatura y el cine a través de estos conceptos: Por un lado la virginal y etérea Olympia de “El arenero”, quien es protegida y presentada a la sociedad, cual joven mujer en edad de casarse, y por otro la terrible y seductora María de *Metrópolis*, quien seduce a los obreros para que se subleven y ataquen el sistema que los oprime, quienes al hacerlo se destruyen a sí mismos, por citar un par de ejemplos. Sin embargo, considero que la muñeca puede encarnar o fundirse en ambos conceptos, pues al mismo tiempo que encarna valores “inherentes” a la mujer, también encarna un elemento que la convierte en un ser poderoso y destructivo: la sexualidad femenina.

¹⁶ Aunque no utilizaré este concepto teórico para el análisis de los textos, es necesario precisarlo. Para hacerlo me guiaré en el diccionario de Cecilia Olivares pues encuentro que su definición es muy clara y precisa. Falogocentrismo es un término creado por Jacques Derrida, quien fusiona los términos falocentrismo y logocentrismo. El término falocentrismo es ocupado por Lacan, quien le asigna al falo la posición de “significante del deseo”. El falo, es para Lacan, el elemento primordial en la construcción de las relaciones entre hombres y mujeres y de la relación de ambos con el lenguaje estructurado por la ley paterna. El logocentrismo separa a la materia del signo, es decir, separa al lenguaje de lo real para convertirlo en una entidad ideal, afirma la autonomía del lenguaje y la del sujeto hablante. Ambos términos se fundamentan en el algo dado, que no se considera construido, ni susceptible de ser deconstruido. De esta manera, aquello que llamamos mujer no puede liberarse de esa definición y el falogocentrismo se convierte en androcentrismo, el cual supone a la mujer como la otredad. El término, utilizado por las feministas, significa todo aquello de represivo y opresivo que tiene la cultura tradicional patriarcal (Olivares, 48-49).

Las vanguardias, sobre todo el surrealismo, ocuparon en repetidas ocasiones la figura del maniquí no sólo como símbolo del cuerpo femenino, sino como la materialización de su nueva propuesta estética. Giorgio de Chirico, pintor surrealista italiano, define los principios de su estética con argumentos similares a los que meses después Freud propondría en su ensayo sobre lo siniestro¹⁷; la similitud de lo propuesto indica que: “está surgiendo una nueva actitud cultural y ontológica, un sentimiento de inquietud que traduciría el miedo del hombre moderno que no se siente ya que el mundo en el que vive es familiar y reconocible, sino que se ha vuelto de alguna forma extraño y a la vez inquietante” (Diego de, 92). El uso de la figura de la muñeca-autómata en sus cuadros, seres animados pero sin vida real o seres inertes pero de alguna manera animados, le permitió al pintor demostrar la alienación y soledad del sujeto que habita el mundo moderno. La obra de Marcel Duchamp es la muestra más radical de la mecanización de la mujer en el arte. En “La novia desnudada por los novios” (1923) se deconstruye la imagen corporal hasta volverla mecánica, asexuada y admirada por figuras abstractas: los novios fragmentos, figuras geométricas y puntos; la novia, que para Duchamp es una muñeca, es un motor de automóvil, objeto erotizado, adorado como sagrado y deseado como erótico, encarna los valores ya señalados como conformadores de la otredad femenina.

1.2 Los autores y la muñeca

En *Papeles de Pandora*, Rosario Ferré construye algunas de sus narraciones en torno a dos figuras: la mujer y la muñeca, la cual actúa siempre como su doble. La presencia de este motivo en la ficción ferreriana es utilizado para denunciar la marginalidad cultural en la que el hombre ha colocado a la mujer; la cual, dentro de los textos, debe cosificarse en

¹⁷ Chirico señala que la metafísica de su arte se encuentra en señalar el aspecto misterioso de los objetos que nos son en un principio familiares o cotidianos, aquello que se encuentre relacionado con estados oníricos o con demencia y que sólo se le revele a individuos dotados de talento creador (Diego de, 91).

muñeca para realizarse artística y personalmente. Las muñecas ferrerianas no sólo encarnan los valores netamente “femeninos” que el discurso patriarcal asigna a la mujer, sino que con su función de objeto-híbrido, el cual oscila entre lo vivo y lo muerto (Méndez, 143), impregnan el espacio de un ambiente mórbido. Las muñecas se proponen como denuncia y ruptura de la alienación provocada: “por la falta de unidad del sujeto narrativo” (Méndez, 143) quien debe desdoblarse para confirmarse en el mundo; es a través del “Otro” que Ferré rechaza y deconstruye los rasgos culturales y sociales “inherentes” a la mujer, ya que: “los hombres recurren a la cultura para trascender en el mundo; las mujeres tienen hijos” (Castellanos, 22); la incapacidad creativa o intelectual femenina se explica porque: “El mundo que para las mujeres está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos del sexo masculino. Ellos se llaman así mismos hombres y humanidad a la facultad de residir en el mundo de la cultura” (Castellanos, 22). Ferré, como escritora, sufre de esta marginalidad y decide subvertirla desde sus estructuras más profundas, pues no utiliza elementos novedosos que instalan a la mujer en una posición nueva y privilegiada, sino que utiliza los mitos, las imágenes y los valores que configuran el universo femenino para desmitificarlo, reconstruirlo y al hacerlo crear modelos e imágenes propias.

La muñeca como motivo, encarnación de los “valores femeninos” y doble del sujeto narrativo ferreriano aparece únicamente en los cuentos “La muñeca menor” y “Amalia”, sin embargo, muchas de las protagonistas de la obra de Ferré, demuestran características y funciones que las hacen cercanas a ésta y que permiten analizarlas bajo los mismos criterios.

En “La Bella Durmiente”¹⁸, texto construido a partir de diversos recursos discursivos como la parodia de la crónica social, cartas, letras de canciones y citas bíblicas, la protagonista María de los Ángeles, joven de clase alta, se encuentra en estado de coma después de escuchar que sus padres le prohíben seguir con sus estudios de ballet. Se despierta de su largo letargo gracias a su príncipe azul, quien le promete una vida libre; sin embargo, su esposo también le niega la posibilidad de realizarse personal y artísticamente pues ella es únicamente un objeto de lujo y su cuerpo es social, es decir, su cuerpo sólo debe manifestarse en función de lo que se espera de él socialmente: ser hija, esposa y madre, a la vez que hermosa, pasiva y muda. La protagonista, para realizarse, se desdobra e identifica con otro sujeto narrativo: Carmen Merengue, prostituta y volantinera de circo; desde el punto de vista de ésta, María de los Ángeles escribe cartas a su esposo Felisberto para informarle de su propio adulterio:

Se sorprenderá al recibir mi carta [...]. A la verdad parece que su señora no aprecia lo que usted vale, un hombre bueno y guapo, y para colmo, inmensamente rico. Es para hacer feliz a la más exigente. Desde hace algunas semanas la veo pasar todos los días a la misma hora [...]. Lleva unas gafas de sol puestas y se cubre la cabeza con un pañuelo estilo campesino, pero aún así la he podido reconocer [...] es que yo siempre la he admirado [...] he dicho “he admirado” porque ahora no estoy tan segura de seguirla admirando. Eso de subir en ascensores de servicio a habitaciones de hotel, disfrazada de sirvienta, me parece muy feo. Si usted todavía la quiere, le aconsejo que haga algo por averiguar qué es lo que se trae ente manos. (Ferré 1979, 144).

La protagonista se niega a un orden ya definido en donde la mujer es marginada culturalmente y apreciada sólo en su valor social ya que: “la reputación de la mujer es como el cristal. [...] no es suficiente ser decente, tiene ante todo que aparentarlo” (Ferré 1979, 145). María de los Ángeles es asesinada por su esposo, en un acto que los padres de ésta llaman accidental. La última acción de resistencia de la protagonista por no aceptar: “las

¹⁸ No sólo el psicoanálisis se ha detenido a analizar los cuentos de hadas. Los estudios de género y algunas escritoras los han parodiado o re-escrito para denunciar las falsas imágenes de la mujer que se presentan ahí y desde otra perspectiva ofrecer nuevas lecturas a este género literario.

coordinadas culturales en que se desenvuelve” (López, 47) la destruye logrando mantener el discurso hegemónico.

En “Cuando las mujeres aman a los hombres”, dos personajes, aparentemente distintos revelan una misma identidad; este proceso resquebraja las estructuras profundas del discurso patriarcal pues funda en una sola imagen la pasividad ornamental y la subordinación con la sexualidad transgresora de la mujer. Gracias a la muerte del millonario Ambrosio, se inicia el proceso de fusión entre ambos personajes: Isabel Luberza, su esposa, e Isabel “La Negra”, su amante:

Nosotras, tu querida y tu mujer, siempre hemos sabido que debajo de cada dama de sociedad se oculta una prostituta [...]. Porque nosotras siempre hemos sabido que cada prostituta es una dama en potencia [...] porque nosotras nos habíamos estado purificándonos de todo aquello que nos definía, a una como prostituta y a otra como dama de sociedad. (Ferré 1979, 27).

La equivalencia semántica de estas protagonistas se inicia cuando la dama de sociedad, y esposa, pinta sus uñas con el color “Cherries Jubilee”, “chillón” y “berrendo” que su rival utiliza para caracterizarse y que: “le gusta tanto a los negros” (Ferré 1979, 30). Al respecto, Ivette López señala que este proceso de desdoblamiento lleva implícita la trasgresión de otro paradigma cultural: el racismo. Isabel Luberza se niega a representar su función de dama de sociedad y adopta el rasgo que más desprecia su clase social, el color oscuro de la piel: “Empecé [...] a cerrar la sombrilla cuando salía a pasear por la calle para que la piel se me abrasara al sol. Esa piel que yo siempre he protegido con manga larga y cuello alto para poder exhibir en los bailes porque es prueba fidedigna de mi pedigree, de que en mi familia somos blancos por los cuatro costados” (Ferré 1979, 42). Ambas mujeres son seres incompletos, ya que la amante es una mujer sexual que se encuentra marginada social y económicamente, en espera de un ascenso social que le permita vivir con mayor comodidad; mientras que la esposa, mujer con estatus social bien definido, ansía la libertad

en el disfrute corporal que se le niega socialmente; sin embargo, ambas son mujeres marginadas culturalmente, son creadas para satisfacer las necesidades del discurso patriarcal. La trasgresión de este orden social se logra sólo en el momento en que el sujeto narrativo se desdobra para poder realizarse; las posibilidades corporales permiten un lenguaje alterno, conformador de un discurso y espacio de reconocimiento y afirmación de la identidad femenina que subvierte al impuesto por el discurso patriarcal. Aunque los dobles de estas protagonistas no están encarnados por la figura de la muñeca, sus valores sí se distinguen dentro de la fusión de la dama de sociedad y la prostituta, misma que dará como resultado una nueva mujer, parecida al objeto híbrido que representa la muñeca, la cual trasgrede el “deber-ser” fijado social y culturalmente por el pensamiento androcéntrico.

En “Amalia”, la protagonista es una niña enfermiza de doce años producto de la relación incestuosa entre su tío militar y su madre. Amalia presiente que su destino es mantener y perpetuar el linaje familiar al lado de su tío-padre como compañera sexual; al tener acceso a lo que pasa alrededor de ella, tiene que desdoblarse y proyectarse en una muñeca a través de la cual accede al conocimiento de su cuerpo y al goce sexual, lo que, por otro lado, le permite enfrentarse al orden tiránico de su tío quien acosa a la protagonista regalándole un muñeco nuevo, su doble vestido de militar, el cual funge como novio de Amalia. Ésta, en un acto de rebeldía, lo pinta de negro y lo viste con ropa pobre haciendo que se parezca a Gabriel, el chofer negro de la casa. La protagonista, desdoblándose, culpa a Amalia de haber menospreciado a su novio blanco y rico y aceptar las caricias de Gabriel. El personaje es incapaz de reconocerse como un ser sexual gracias al ambiente en el que se encuentra: el incesto familiar, el acoso del padre y la violación de Gabriel; proyectándose

en la muñeca para que ésta “asuma “la responsabilidad de su comportamiento”¹⁹. El final del cuento es terrible pues las criadas, quienes eran obligadas a trabajar en la casa como prostitutas, y Gabriel castran al tío y queman la casa, en un acto simbólico por impedir que ese linaje rico, blanco y opresor continué reproduciéndose: “le han sacado los ojos y los echaron en un vaso [...] le cortaron las manos y se las sirvieron en un plato quebrando la cadera y volviéndola a meter le han abierto la boca y le han metido algo rosado y largo en ella que no comprendo cada vez más profundo gritan” (Ferré 1979, 79). La protagonista, quien nació con una tara cutánea, que le impide exponerse al sol sin peligro de derretirse, producto del incesto muere al ser abandonada con su muñeca en el patio exterior con las ruinas “purificadas” de su pasado familiar: “cuando el fuego se fue apagando [...] cogí a Amalia entre los brazos y la comencé a acunar. Te acuné mucho rato, tratando de protegerte con mi cuerpo mientras te ibas derritiendo [...] y ahora vuelvo la cara hacia arriba y me sonrió porque ahora voy a saber lo que pasa, ahora sí que voy a saber cómo es” (Ferre 1979, 19). No se debe ver la muerte de la protagonista como un castigo, ya que su redención no es sólo destructiva, sino liberadora.

“La muñeca menor” escrita en 1976 es considerado por algunos críticos como un hito dentro de la literatura puertorriqueña. Basándose en una historia que le cuenta su tía, Rosario Ferré reflexiona sobre: “la ruina de una clase y de su sustitución por otra, de la metamorfosis de un sistema de valores basados en el concepto fijo de la familia, por unos intereses de lucro y aprovechamiento personales, resultado de una visión del mundo inescrupulosa y utilitaria” (Ferré 1979, 20).

¹⁹ Gracias a la técnica del doble, la autora se distancia de los hechos para presentarlos objetivamente. De esta manera entendemos la indiferencia con que se narra el acoso sexual que vive la niña.

En “La muñeca menor”, la protagonista es una mujer que renuncia al matrimonio por culpa de una chágara que violenta y habita su cuerpo. Elige, tras la presencia del animal permanentemente enroscado en su pierna, una vida de encierro e independiente²⁰ de las obligaciones maritales, rodeada de sus sobrinas y las dobles de ellas: unas muñecas que la tía confecciona. Lo siniestro se encuentra en la repetición y multiplicación de cada sobrina en muñeca; en la configuración del espacio que habitan las muñecas, al cual sólo tiene acceso la tía, la creadora, al igual que en las vitrinas de la casa negra de *Las Hortensias*, a las que sólo accede Horacio quien, a pesar de no ser el creador de éstas últimas, les otorga vida al sustraerlas de categoría de objetos y otorgarles nombre, historia y significado. La mirada de la última muñeca es particularmente siniestra, ya que al mismo tiempo que es atractiva también es aterrizante; a través de esta mirada se configura el poder siniestro de la muñeca y se realiza la reivindicación de la tía.

En 1971, en una clase de Ángel Rama, Rosario Ferré lee por vez primera “El acomodador” de Felisberto Hernández, desde ese momento le pareció un escritor misterioso, de una escritura lúdica: “que lo significa todo y no significa nada; una escritura abierta, a la cual se le pudo añadir y quitar a través del tiempo” (Ferré 1986, 24). Felisberto Hernández es para la escritora un especial “acomodador de realidades” fantásticas, las que acomoda no para desentrañar el “misterio” de la vida, sino para contemplarlo.²¹ En los textos del uruguayo, los personajes interactúan y contemplan el “misterio” de los objetos; este enfrentamiento los lleva a construir relaciones eróticas con los objetos que creen

²⁰ Aunque resulte ser una decisión circunstancial para algunos, considero que la tía es un personaje trasgresor pues se independiza y burla del sistema patriarcal, recupera su espacio y cuerpo y se mantiene en contacto con su naturaleza creadora a través de la confección de las muñecas.

²¹ Para Rosario Ferré, el escritor uruguayo no fue un escritor rebelde que propone un significado definitivo a su escritura ya que siempre se escapó de enfrentarse con la realidad en sus textos a través de su peculiar sentido del humor, ambigüedad y sutileza o a través de sus personajes, los cuales se comportan excéntricamente (Ferré 1986, 23).

animados, sin embargo, este animismo que encuentran en ellos es producto de una visión afectada por la locura. El motivo de la muñeca es utilizado en algunos textos como realización de su propuesta técnica y temática, teniendo como mejor exponente *Las Hortensias*, de esta manera, la narrativa felisbertiana se ve poblada de objetos que se humanizan y erotizan, a la vez que de seres que se cosifican en un ambiente marcadamente siniestro. Aunque no sean precisamente muñecas, los protagonistas mantiene relaciones con mujeres parecidas a éstas: muertas a las que se le ha hecho imposible la descomposición, enamoradas de balcones que parecieran autómatas, etc.

En sus primeros textos no es posible saber si los objetos en realidad tienen vida propia o si su animación responde a un instante de locura en la mente del narrador, como en “El vestido blanco”, en el que la animación de las ventanas es eróticamente agresiva o en “La envenenada” en el cual el “misterio” del personaje invade al protagonista después de observar el espectáculo de la muerte, además de que sus propios pensamientos se corporeizan. Estos dos relatos son significativos porque configuran la estructura narrativa de *Las Hortensias*: el “misterio” y erotismo del objeto, producto de una visión subjetiva del narrador-personaje y de la imposibilidad de comunicación en un mundo mecanizado; porque, por un lado, en el primer relato, el objeto adquiere animismo producto de la locura del personaje quien reconoce su obsesión; mientras que en el segundo, la ambigüedad que flota entre si se trata de un hecho insólito o producto de la locura del personaje, queda al margen del planteamiento principal: el dilema del narrador como escritor y de la imposibilidad de asir la realidad.

Felisberto Hernández realiza referencias constantes a las muñecas o maniqués como elementos inherentes del nuevo paisaje moderno, las cuales tienen que ver con la estética vanguardista de la época y marca la incertidumbre que produce el maniquí en su condición

de sucedáneo del hombre. En “La envenenada” el protagonista contempla a una mujer muerta que le recuerda que: “cuando era niño había visto en una escena de figuras de cera, una mujer muerta; pero ahora él se permitía el atrevimiento literario de decir, que esta vez la muerte tenía una vida especial que no había en la muerte de cera; entonces haría resaltar el valor de las cosas naturales sobre las artificiales” (Hernández, vol 1: 76). En *Tierras de la memoria*, el protagonista observa que: “Del maniquí tenía cierto sentimiento de desconfianza: apenas yo me distraía su busto me sugería la presencia de una persona [...] los ojos habían tocado el busto del maniquí y habían retirado enseguida la mirada [a pesar de que estaban] enseñados a no detenerse en ningún busto de mujer; y ahora, en el primer instante, ellos habían procedido como si hubieran visto un busto de verdad” (Hernández, vol 3: 70). Este juego de palabras demuestra que la función sexual de las muñecas siempre se encuentra connotada en su narrativa, como se verá en *Las Hortensias*.

En los relatos del segundo periodo²², la relación de los personajes con los objetos “animados” se vuelve concreta y objetiva pues no son explicadas fantásticamente, sino que son producto de la locura latente de los personajes. Los personajes se enamoran de objetos erotizados, como las muñecas, o de mujeres muertas, lo que da como resultado un erotismo frustrado, producto de la incapacidad del ser humano por comunicarse. En “El balcón”, la joven se enamora de un balcón y mantiene una relación amorosa con él; Horacio hace el amor con muñecas, y el protagonista de “El acomodador” “penetra” con su mirada los objetos y a la mujer muerta. El deseo sexual motiva los actos de los protagonistas de estos relatos, sin embargo, sus “objetos del deseo” son seres trastornados quienes se encuentran relacionados con la muerte o son objetos erotizados por el personaje, que simulan la vida artificialmente en un afán por vencer a la muerte. De esta manera, la atracción ejercida por

²² *Nadie encendía las lámparas, Las Hortensias y La casa inundada.*

los cadáveres o por mujeres cercanas a la muerte u obsesionadas por ella, permiten aproximar la figura de la muñeca a estas mujeres.

Es en *Las Hortensias*, quizás la obra más desconcertante y de difícil aproximación crítica del universo felisbertiano, que encontramos la figura de la muñeca como motivo estructurante del relato y más desarrollado su uso como objeto sexual y metáfora de la creación artística.

La presencia del maniquí en el narrativa felisbertiana es constante, pero es sólo en *Las Hortensias* que se convierten en protagonistas. Este motivo literario permea la literatura de vanguardia pues representa la percepción de la cosificación de la vida moderna. Nicolás Gropp señala dos hechos que pudieron influir en el uso de la muñeca como motivo en la *nouvelle*: su estancia en París y la constante presencia de la figura del maniquí en el paisaje urbano literario y su matrimonio con Maria Luisa de las Heras, modista prestigiosa, a la par que espía de la KGB y a quien Felisberto dedicó su texto, así que, probablemente sus maniquís previeron al escritor de modelos para sus Hortensias.

CAPITULO 2. Análisis de las obras. La muñeca como eje temático.

2.1 El espacio en “La muñeca menor”

Todo texto, señala Culler, es: “un ‘contrato de inteligibilidad’, que se pacta con el lector, con el objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que propone el relato” (Culler en Pimentel, 10) pero al hacerlo el lector también cuestiona su propia realidad. La elección de los elementos para la construcción del espacio en el texto revela una postura ideológica de la autora, ya que al hablar del espacio en “La muñeca menor” es necesario señalar que éste se encuentra imbricado con la representación del ser social de la tía y de la sobrina. El espacio se construye con las acciones del individuo que conforman su “realidad”. Sin embargo, la autora demuestra que el “ser social” de la mujer siempre es aquél asignado por el discurso patriarcal y controlado por las instituciones, en este caso el matrimonio, las cuales: “se construyen históricamente, [...] siendo a la vez geográficas” (Suárez, 17). De esta manera el texto revela el tipo de “relaciones entre el individuo y la sociedad” (Culler en Pimentel, 10) que se establecen dentro de una economía patriarcal, al margen del discurso oficial que impone a la mujer a representar su ser social en espacios privados y cada vez más reducidos; el espacio funcionará como metáfora de la herencia cultural que somete a la mujer. En este sentido, Rosario Ferré escribe para desmitificar, destruir su “ser social” y al hacerlo reinventar y revalorar la realidad de la mujer²³. La escritora debería de ser:

²³“Esta necesidad constructiva por la que escribo se encuentra íntimamente relacionada a mi necesidad de amor: escribo para reinventarme y para reinventar el mundo, para convencerme de que todo lo que amo es eterno. Pero mi voluntad de escribir es también una voluntad destructiva, un intento de aniquilarme y de aniquilar el mundo. La palabra, como la naturaleza misma, es infinitamente sabia, y conoce cuándo debe asolar lo caduco y lo corrompido para edificar la vida sobre cimientos nuevos [...] Esta voluntad destructiva por la que escribo se encuentra directamente relacionada a mi necesidad de odio y a mi necesidad de venganza; escribo para vengarme de la realidad y de mí misma, para perpetuar lo que me hiere tanto como lo que me seduce” (Ferré, 1986: 14).

“constructiva en su literatura, pero no constructiva de realidades interiores sino de realidades exteriores, principalmente históricas y sociales” (Ferré, 1986: 16). Al reflexionar sobre los procesos históricos excluyentes, Ferré revela cómo la mujer ha sido confinada a permanecer bajo la tutela del marido a través del matrimonio, institución que obliga a la mujer a renunciar a casi todas sus acciones públicas y algunas privadas, así como a sus propiedades, ya que en aras de una inferioridad física y de la necesidad de protección los hombres manejaban y disponían de los bienes de sus esposas sin su consentimiento. De esta manera, en “La muñeca menor” hay inmovilidad de la protagonista dentro del espacio, aunque logra ganarse un “cuarto propio” a través de la realización artística de las muñecas. El confinamiento en espacios privados le permite interiorizarse y obtener libertad desde ahí; el espacio significará para la protagonista: “celda y mundo” a la vez (Bachelard, 83). El espacio es considerado como un área físicamente delimitable por las actividades que se llevan a cabo dentro de él: “como producto material e histórico en relación con otros elementos materiales, en el que mujeres y hombres establecen relaciones sociales que dan al espacio una significación social y lo dotan de un contenido simbólico” (Castro, 238); son las prácticas sociales de los sujetos las que otorgan significado al espacio, sin embargo, cuando las prácticas sociales de la mujer son impuestas por el discurso oficial es necesaria la deconstrucción de lo “específicamente” femenino, su práctica social, y redefinir la importancia de la mujer en los espacios públicos y privados.²⁴ Para hacerlo es necesaria una visión propia ya que el punto de vista masculino crea y mantiene representaciones limitadas

²⁴ Las investigaciones feministas, a partir de la década de los setenta, han reflexionado, desde diversas disciplinas, las relaciones y distribuciones desiguales en los espacios urbanos y rurales: “Sus temáticas se han enfocado al estudio de los significados simbólicos y jerárquicos atribuidos a las concepciones del espacio interior con la división sexual en el espacio doméstico, de las esferas pública y privada [así como] la especificidad en los nuevos roles que las mujeres están ocupando como trabajadoras remuneradas en combinación con el trabajo doméstico” (Castro, 235).

de la mujer, el problema, sugieren las estudiosas, es que el hombre confunde su punto de vista como dominante y universal, un punto de vista marcado por el género masculino, occidental, blanco y heterosexual. Por lo tanto, el problema no es: "lo que dice, sino lo que deja de decir" (Massey en Castro, 238).

Respecto a "La muñeca menor", la diégesis es contada a través de una narradora extradiegética, la cual se encuentra muy cercana al punto de vista de la protagonista: "no basta con que la narración de los actos del personaje provengan de un narrador en tercera persona, supuestamente 'objetivo', para hacerla confiable; es necesario tomar en cuenta la relación que este narrador establece con el personaje" (Pimentel, 70). De esta manera, a través de la narradora-personaje²⁵, se revela y denuncia la forma en que el discurso oficial castiga a la mujer cuando intenta explorar su sensualidad al margen de una figura masculina, el abuso físico que sufre dentro de la institución del matrimonio y la pérdida de su espacio y libertad, así como al confinamiento de un espacio regido por el hombre. Rosario Ferré desmitifica las representaciones espaciales elaboradas desde la mirada masculina, a las que considera peligrosas ya que generan conceptualizaciones de lo femenino y lo masculino, y cómo éstas influyen en las relaciones que se establecen entre los géneros y, por lo tanto, en los espacios que circunscriben social y físicamente a la mujer.

El espacio que inicia la narración es abierto y adquiere un significado simbólico respecto a la actividad que el personaje realiza en él. Es justamente a través de la naturaleza

²⁵ Siguiendo a Todorov la mirada de la narradora es subjetiva porque se identifica con un personaje o alternativamente con varios, en este caso la mirada de la narradora se verá explícitamente identificada con la mirada de la tía en un primer momento y después con la de la sobrina menor. Es una mirada subjetiva porque: "sabe de la historia narrada tanto como cualquier protagonista, pues está integrada en ella como tal. La mirada es la del personaje cuyo interior queda descrito- motivos, móviles, sentimientos, pensamientos secretos-; se trata de la focalización interna (Genette) que, cuando pasa [...] de uno a otro personaje, permite ampliar y completar su limitada perspectiva" (Beristáin, 357).

que la protagonista explora su sensualidad y su cuerpo al margen de una figura masculina y es castigada por descubrir las dimensiones de su propio cuerpo. Es indudable el carácter erótico de la descripción ya que marca su despertar sexual²⁶:

De joven se bañaba a menudo en el río, pero un día en que la lluvia había recrecido la corriente en cola de dragón había sentido en el tuétano de los huesos una mullida sensación de nieve. La cabeza metida en el reverbero negro de las rocas, había creído escuchar, revolcados con el sonido del agua, los estallidos del salitre sobre la playa y pensó que sus cabellos habían llegado por fin a desembocar en el mar. (Ferré, 9)

Sin embargo, es castigada con la mutilación de su cuerpo al no mantenerlo controlado: es mordida en la pantorrilla por una chágara viciosa: “Her physical self is confirmed by the sensual caresses of the waves, and she is experience and absolute identification with the surrounding water. Her body is the source of joy and satisfaction. The momento of her recognition [...] is punished by the sharp bite of the prawn”²⁷ (Cixous en Vallejos, 71). Sin embargo, el reconocimiento corporal de la protagonista adquiere múltiples significados. Cuando el doctor relativiza la mordedura de la tía, se puede entender que para la economía dominante el abuso o la mutilación de la mujer y su cuerpo es algo necesario para su propia existencia o normal: “[...] aseguró que no era nada, probablemente había sido mordida por una chágara viciosa” (Ferré, 1979: 9). La mujer debe enfrentar a la economía masculina en los espacios que le son negados o prohibidos y apropiarse de ellos; la protagonista confía y convive con el orden masculino hasta que éste, traicioneramente, simbolizado por la figura del médico, la mutila y abusa de ella. Traicionada y excluida de su espacio vital y de

²⁶ Una escena similar es la de Susana San Juan “haciendo el amor con el mar”, en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo: “El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis mulos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos, se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo”. Sin embargo, mientras que Susana San Juan transgrede su propia condición y se asume como un personaje sexual, las protagonistas de Ferré deben de “cerrar” su cuerpo para que sea mutilado y controlado bajo la abusiva institución del matrimonio.

²⁷ “Su apariencia física es confirmada por la sensual delicadeza de las olas y experimenta una absoluta identificación con el agua alrededor. Su cuerpo es la fuente de placer y satisfacción. El momento de su reconocimiento [...] es castigado por la afilada mordedura del camarón”. La traducción es mía.

reconocimiento, la tía siente la obligación de prevenir a sus sobrinas sobre la naturaleza del orden masculino, encarnado en la figura del esposo, de esta manera sumerge los ojos de las muñecas- dote en el río para que reconozcan los movimientos de las chágaras: “[...] la tía los consideraba inservibles hasta no haberlos dejado sumergidos durante un número de días en el fondo de la quebrada para que aprendiesen a reconocer el más leve movimiento de las antenas de las chágaras” (Férre, 1979: 12). De esta manera es que la incrustación de la chágara en la pierna de la protagonista no sólo es castigo de la economía patriarcal por no mantener el cuerpo controlado, sino que lleva implícita la frustración, la traición y mutilación de la joven al experimentar su sexualidad en un espacio que le estaba prohibido, que logra hacer propio y que se encuentra en contraste con el espacio controlado, privado e inmóvil que el discurso patriarcal ha asignado como escenario indiscutible de las acciones de la mujer: la casa.

Al proporcionarle un tratamiento ineficaz, la tía decide una vida al margen de una figura masculina y se dedica a un trabajo, que es propio de la mujer, pero que en el fondo lleva implícita la venganza y transgresión de un mundo de opresión y confinamiento. La resistencia de la protagonista es a través de la confección de unas muñecas que representan a sus sobrinas en diferentes edades, éstas funcionarán como un metatexto, en las que la tía construirá significados en el cuerpo de las muñecas para que sólo las sobrinas puedan descifrar, así “el lenguaje escrito se convierte un lenguaje corpora”²⁸ (Vallejos, 73). La tía²⁹, representante de la de aristocracia cañera, es abusada por el médico con el fin de

²⁸ En *Sitio a Eros*, Rosario Ferré presenta el cuerpo femenino como su objeto teórico de esta manera el conocimiento intelectual forma parte del conocimiento corporal: “capaz de de acceder a la tríada humana suprema: cocimiento/ poder/ placer, desde experiencias comunicables [...] corporales y lingüísticas” (Montero, 138).

²⁹ Siguiendo a Hamon y su clasificación de los personajes, la tía es un personaje referencial, los cuales remiten a un contenido fijado por la cultura, social y/o literario: “con los nombres referenciales la “historia” ya está contada, y gran parte de la actividad de lectura consistirá en seguir las transformaciones por la presión

pagarle una carrera a su hijo y despojada de su cuerpo al que debe de cubrir con enorme gasas y faldas; se encierra en la hacienda y aparentemente se resigna a la inmovilidad³⁰, sin embargo, la casa para la tía representa un lugar seguro y propio lejos de una figura masculina que lo domine o dirija, la tía dentro de ese espacio es un modelo de independencia que tienen las sobrinas. La casa –concha, siguiendo a Bachelard, para la tía simboliza, sí la decadencia e inmovilidad, pero también la libertad creadora y creativa, en contraste con la casa- concha de la sobrina, la cual simboliza el confinamiento, la inmovilidad y la pérdida de la libertad. La tía, aparentemente, perpetúa la condición pasiva, muda y ornamentativa, de la mujer, a través de las muñecas, sin embargo, gracias al confinamiento en la hacienda, reflejo del encierro físico y corporal de la tía, que logra, a través de la muñeca menor, su trasgresión y reivindicación: “Cuanto más condensado sea el reposo, cuanto más hermética sea la crisálida, cuanto en mayor grado el ser que sale de ella es el ser de otra parte, más grande es su expansión”. (Bachelard, 98). Las muñecas no sólo serán instrumentos de venganza sino su propio reflejo y, a través de ellas dialoga con el mundo y deconstruye los valores que la muñeca encarna: “Todo es dialéctica en el ser que surge de una concha. Y como no surge todo entero [sino en fragmentos], lo que sale contradice a lo que queda encerrado” (Bachelard, 143).

La sobrina menor decide casarse con el hijo del médico que atendía a su tía, a pesar de sentir desconfianza de él, sin embargo, también es castigada por la economía patriarcal, ya

de un nuevo contexto narrativo en el que están inscritos” (Pimentel, 65). En este caso la protagonista representa a un estereotipo social: la vieja tía solterona, sin embargo, va adquiriendo matices a través de la historia aunque su contexto histórico y espacial sea el mismo dentro de la misma.

³⁰ No estoy de acuerdo con Vallejos al considerar a la tía como un personaje frustrado, a la cual la posibilidad de ser madre le fue negada por el discurso patriarcal, ya que la protagonista elige vivir al margen de una figura masculina. Es, sin embargo, un personaje contenido, “encerrado”, obligado a representar su ser social, sentada eternamente en el balcón de la hacienda, pero trasgresor en cuanto crea vida artificial como arte doméstico y no industrial como las Hortensias de Felisberto Hernández.

que su elección fue motivada por la curiosidad sexual. Es castigada con la inmovilidad corporal en la casa de su esposo: “El joven médico se la llevó a vivir al pueblo, a una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento” (Ferré, 1979: 14). Sin duda el espacio de la sobrina se ve reducido en contraste con el espacio que representaba la hacienda cañera, esto es significativo ya que supone la pérdida total de la libertad de la sobrina, quien es controlada, abusada y limitada por el marido amparado por la institución del matrimonio.

La participación de la mujer dentro del matrimonio se limita a la crianza de los hijos y la realización de las actividades “netamente femeninas” en un espacio, evidentemente privado y bajo el control de una figura masculina, mientras que el hombre es el “proveedor” y “protector”. Esta organización marcó una división del trabajo que privilegiaba al hombre como dueño absoluto de los bienes materiales y depositario del poder. La familia monogámica es: “la forma celular de la práctica de una opresión masculina fundamentada en el principio de propiedad, esta estructura familiar es también una unidad económica por medio de la cual los bienes se acumulan y se transmiten por el bien individual y privado [...] el núcleo familiar funciona como protomodelo de las otras relaciones de poder que han sido establecidas en la sociedad capitalista” (Guerra, 145). Es importante señalar este aspecto porque responde a uno de los temas del cuento y de las preocupaciones de la escritora³¹: el desvanecimiento progresivo de un sistema económico que cede su lugar a un sistema feroz como el capitalista, dentro del cual se valora a la mujer como un mero producto mercantil. Esta preocupación es evidente en la configuración del espacio de la vieja hacienda cañera:

³¹ “Pensé que lo mejor sería escoger una anécdota histórica; algo relacionado, por ejemplo, a lo que significó para nuestra burguesía el cambio de una sociedad agraria, basada en el monocultivo de la caña, a una sociedad urbana o industrial; así como la pérdida de ciertos valores que aquel cambio había conllevado a comienzos de siglo: el abandono de la tierra; el olvido de un código de comportamiento patriarcal, basado en la explotación, pero también a veces en ciertos principios de ética y de caridad cristiana sustituidos por un nuevo código mercantil y utilitario que nos llegó del norte; el surgimiento de una nueva clase profesional, con sede en los pueblos, que muy pronto desplazó a la antigua oligarquía cañera como clase dirigente” (Ferré, 1986: 17-18).

“Por aquella época la familia vivía rodeada de un pasado que dejaba desintegrar a su alrededor con la misma impenetrable musicalidad con que la lámpara del cristal del comedor se desgranaba a pedazos sobre el mantel raído de la mesa” (Ferré, 1979: 10). Los miembros de esta familia ya no poseen la riqueza de antaño y por lo tanto sólo les queda una posición meramente honorífica, de la que el hijo del médico se aprovecha para mantener un nuevo status social al casarse con la sobrina menor.

La unión de las protagonistas en una sola imagen (la de mujer castigada con la inmovilidad física en espacios reducidos) parecería indicar la aceptación del ser social de la mujer como ornamento, sin embargo, al final de la narración, las protagonistas aprovechan su situación marginada para “encerrarse” y trabajar desde adentro en una venganza que no sólo les permite confrontar al discurso oficial, sino romper con las relaciones de dependencia que la economía patriarcal les ha impuesto. La sobrina menor adquiere conciencia de su situación y reemplaza, simbólicamente, el cuerpo de la muñeca por el suyo y con esta acción logra su libertad abandonando un espacio regido por leyes masculinas. Este intercambio es significativo porque sugiere que todos aquellos valores que el hombre espera de la mujer: pasividad, sumisión y dependencia, y que encarna la figura de la muñeca, son suficientes y necesarios para satisfacer al hombre: “Una sola cosa perturbaba la felicidad del médico. Notaba que mientras él se iba poniendo viejo, la menor guardaba la misma piel aporcelanada y dura.” (Ferré, 1979: 15). Sin duda la tía busca una liberación y venganza personal, a través del cuerpo de las muñecas y de sus sobrinas, sin embargo, Ferré considera necesario un cambio profundo de las estructuras culturales y sociales para que la mujer de la siguiente generación pueda recuperar su cuerpo en un espacio propio.

2.2 El espacio en *Las Hortensias*

Al representar la diégesis de un texto³² se suele recurrir a modelos descriptivos, que permiten ordenarlo verbalmente y donde convergen valores temáticos y simbólicos. Estos son principios organizadores del relato que: “proviene del discurso del saber de una época: modelos lógicos, [como el de las dimensiones: dentro, fuera arriba, abajo, encima, de bajo [...]; taxonómicos [como el modelo taxonómico espacial de las tres dimensiones: verticalidad/ horizontalidad/ prospectividad] y culturales, entre otros que organizan nuestro conocimiento del mundo” (Pimentel, 26-34). Las estructuras narrativas, como los detalles que el autor considere susceptibles de descripción, así como la perspectiva que elija para significar ese espacio: “en sí son ya una forma de marcar posiciones ideológicas” (Pimentel, 8), porque, siguiendo a Culler: “Las palabras deben ordenarse de tal manera que, a través de la actividad de la lectura, surjan modelos del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones del individuo y la sociedad, y [...] del tipo de significación que producen esos aspectos de la sociedad” (Culler en Pimentel, 10).

Siguiendo estas propuestas, el espacio en *Las Hortensias* configura el valor temático del texto a través de las relaciones que Horacio establece con las muñecas, en tanto objetos de espectáculo y representación, las cuales constituyen uno de los temas principales determinantes de las acciones del protagonista: la teatralidad.³³ Por otro lado, el espacio significado evidencia la angustia existencial, producto de la soledad y la enajenación de un mundo mecanizado, que hace del sujeto un autómatas: “un mundo [...] en el cual las

³² Para Génette: “un relato [...] no puede hacer otra cosa sino informar, es decir, transmitir significaciones. El relato no ‘representa’ una historia, la cuenta, es decir la significa por medio del lenguaje” (Genette en, Pimentel, 18).

³³ El otro tema que estructura el relato y que determina las acciones del protagonista es la sexualidad. A diferencia de ésta, como se observará en el capítulo 2.4, la teatralidad, a nivel de texto, se encuentra explícitamente significada.

categorías de los valores del espíritu han quedado subvertidas, puestas en entredicho [...] y el arte ha sido puesto al servicio del materialismo y del consumismo” (Ferré, 1986:59).

La exhibición pública del maniquí en las vidrieras de los grandes almacenes produce una clara transformación del espacio urbano, de tal suerte que estos pasan a la literatura de vanguardia como: “un hecho urbano y cosmopolita, y con ellos también su marco: las grandes tiendas de ropa y los escaparates” (Gropp, s/p). Para Frederic Jameson el maniquí representa el tótem de lo moderno por su carácter artificial, impersonal y repetitivo³⁴ (Gropp, s/p). Para Horacio, el protagonista de *Las Hortensias*, estas categorías se encuentran subvertidas pues singulariza a cada muñeca con un nombre, una historia y un significado particular; doblemente confundido, las singulariza como objetos de arte, en cuanto objetos de representación, y las confunde, en su carácter lúdico, con mujeres reales estableciendo con ellas relaciones amorosas.

El espacio en el texto se revela como un espacio lúdico: uno privado (las vitrinas de la casa negra) y uno público (las vitrinas del almacén “La Primavera”). Ambos espacios son regidos por leyes particulares que separan al personaje de la realidad exterior y lo señalan como un individuo que ha alcanzado cierta posición privilegiada en el sistema mercantil como propietario retirado de una fábrica de muñecas.³⁵ En el espacio social Horacio es propietario de las muñecas mientras que en el espacio privado es creador de ellas, a quienes, en un primer momento, mantendrá al margen de su vida conyugal y social. Horacio manda a construir, en “un cuarto oscuro”, habitaciones de vidrio en donde las

³⁴ El maniquí es frecuentemente utilizado en las escuelas de vanguardia como en el caso de Chirico o de Dalí en el surrealismo.

³⁵ De acuerdo con Pimentel, Horacio será un personaje no referencial, un personaje vacío que el relato se encargará de ir llenado de significación progresiva y discontinuamente; porque, siguiendo a Greimas: “el nombre por sí solo no es suficiente para individualizarlo, es necesario definirlo empíricamente por el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los de otros actores” (Greimas en Pimentel, 67) y de las relaciones que establece con ellos y con el espacio.

muñecas- espectáculo esperan el momento para formar parte de una escena.³⁶ Este espacio resulta significativo pues es cerrado, íntimo y exclusivo del protagonista; en él se encierra, experimenta y satisface sus deseos al margen de su vida cotidiana: “su cuarto oscuro separaría las preocupaciones del día de los placeres que esperaba de la noche” (Hernández, 177). El cuarto oscuro representa, siguiendo a Bachelard, un espacio de protección no sólo de los sueños-deseos del protagonista, sino del mismo soñador, ya que lo aísla del mundo exterior y, en un primer momento, lo contiene. Cuando este espacio se abre, es decir cuando el deseo se “alcanza”, la presencia de la muñeca sale de él para instalarse en uno público; el objeto del deseo se masifica y se dispersa, al igual que el protagonista. Horacio ya no encuentra en la casa negra un espacio de protección, donde pueda continuar el adulterio, sino uno hostil y ajeno y decide hospedarse en un hotel.

Para Lange Churion la realidad de *Las Hortensias* es una mimesis conflictiva en donde no hay estabilidad textual: “La sintaxis de la acción humana se perpetúa en un sin fin de permutaciones cuya lógica antagoniza la lógica de lo cotidiano y, sin embargo, lo cotidiano, en el oficio de los personajes del cuento, está presente de una forma muy particular” (Lange, 177-178); esto es; que en el texto lo imposible no es una alternativa de lo real, sino la alternativa es tan real como la realidad que se subvierte. Respecto al espacio, esta alternativa obsesa se concreta y funciona dentro de márgenes bien definidos en un principio. Esta práctica, por demás excéntrica, se circunscribe a los límites de la casa negra, sin embargo, pronto se observa como los límites espaciales son trastocados y la realidad se va diluyendo al convertir la presencia de Hortensia en algo cotidiano. Un ejemplo de lo

³⁶ Las escenas son creadas por un grupo de artistas que se encargan de la escenografía, la música y el vestuario; Horacio se deleita en contemplar las escenas pero pocas veces su interpretación acierta, coincide o francamente contradice con la interpretación precisa que los autores de leyendas dan a cada escena.

anterior se manifiesta cuando María extraña la presencia de Hortensia y Horacio le recuerda que sólo es una muñeca:

-Bueno querida, no hay que perder el sentido de la realidad. Hortensia era, simplemente una muñeca.

-¡Era! Quieres decir que ya la das por muerta. Y, además, ¡eres tú el que habla del sentido de la realidad! (Hernández, 190)³⁷

Considero que se puede establecer un analogía entre la degradación de Horacio y el tránsito del espacio privado al espacio público, en el sentido de que Horacio, como un pequeño dios, controla su espacio cerrado e íntimo con cierta lucidez, mientras que al irse configurando la presencia de las muñecas en el espacio público, el protagonista va perdiendo injerencia y control sobre ellas, al mismo tiempo que su cordura; sus encuentros con las muñecas se convierten en poco satisfactorios a medida de que éstas se apoderan de los lugares públicos, se masifican, se vuelven un objeto mercantil y pierden su valor artístico; por otra parte, el valor erótico que conllevan las muñecas provocan la mecanización de Horacio y su locura.

Pareciera que lo siniestro o extraño en *Las Hortensias* también se configura a través del uso que hace Horacio del espacio³⁸. Por una parte, en la creación de un espacio lúdico que pretende dominar, en el que busca crear un mundo alterno y compensatorio a través de las representaciones que le sugieren una suerte de epifanía y donde puede poner en práctica experiencias excéntricas. Por otro lado, siguiendo a Lange, la relación del espacio lúdico con el espacio del sentido común no sólo es pertinente en Horacio y María, sino en la conciencia de los otros personajes, los cuales se mueven en el espacio del sentido común al

³⁷ El peculiar sentido del humor de Felisberto Hernández en este fragmento es doblemente irónico, ya que por un lado señala que el espacio en el que se desarrolla la excentricidad de los personajes ya no se encuentra al margen de su cotidianeidad y deja de ser dominado por ellos, y por otro lado prelude la locura del protagonista.

³⁸ Algunos críticos sugieren que las muñecas son el elemento siniestro-erótico del texto, para Lange Churion lo extraño no estriba en ellas, ya que su uso se ha inscrito en el sistema de compra-venta que caracteriza el tráfico de este juguete pornográfico en la sociedad capitalista (Lange, 184).

margen de las fronteras de “la casa negra”, como la tía de María y los vecinos; es decir, se delimitan claramente las fronteras entre el espacio privado y el público, así como los límites realidad / ficción que el protagonista intenta desvanecer. La movilidad del personaje entre estos dos espacios, entre estas dos áreas de significación: “con un pie en el afuera del mundo racional y otro en el adentro del orden alternativo del cual él se cree demiurgo” (Lange, 186) es lo que constituye no sólo lo extraño en el texto sino al texto mismo. El personaje transita indiscriminadamente entre ambos espacios de significación, espacios que se diferencian uno de otros, pero que adquieren sentido gracias a esta diferenciación. Horacio se encuentra en una especie de umbral, una “zona intersticial” que le permite situarse en ambos espacios y atravesarlos.³⁹

De esta manera, el espacio revela cierta movilidad y no sólo es testigo silencio de lo que sucede en él: “asume un protagonismo expresivo que coloca al texto en una zona inquietante, sobre todo cuando abre la narración” (Amoroso, 88)

Al lado de un jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles. Y al fondo del jardín se veía una casa de pátina oscura. El dueño de la “casa negra” era un hombre alto. Al oscurecer sus pasos lentos venían de la calle; y cuando entraba al jardín y a pesar del ruido de las máquinas, parecía que los pasos masticaran el balasto (Hernández, 176).

Sin duda se resalta un espacio urbano con elementos modernos (los maniqués y las vitrinas, así como por los ruidos de las máquinas). La ubicación de la “casa negra”, en la

³⁹ Para Lange Churion, Horacio maneja dos discursos que tienen que ver con el espacio en el que está situado. Son dos espacios que el autor llama espacio del sentido y espacio del *nonsense*; en el primero el protagonista es dueño y creador de su espacio lúdico, quien traslada las reglas de su espacio público (el almacén “La Primavera”), a una exclusiva parte de su casa y de la cual él tiene absoluto control y por otro lado, en el espacio del *nonsense* en un loco mientras lo transita. Al cruzar definitivamente este espacio, el umbral del discurso del loco, la narración llega a su fin porque: “sería imposible mantener la ambigüedad discursiva sobre la cual el relato se ha fraguado” (Lange, 186). Al respecto, Rosario Ferré considera que desde un primer momento Horacio se nos revela como un semi loco razonante, propuesta con la que estoy de acuerdo, ya que el protagonista, a pesar de encontrarse en una posición económica privilegiada que lo hace insertarse a un sistema social normal y de transitar y dominar espacios públicos y privados normales, se encuentra envuelto por un ambiente de excentricidad, trasgresión y ruptura con la realidad.

cuidad y al margen de una gran fábrica, sugiere, siguiendo a Bachelard, sueños de dominación, que es justamente lo que pretende Horacio, dominar la ficción y trastocar los límites de la realidad.

La ciudad de las grandes urbes se caracteriza, según Bachelard, por la falta de raíces; los valores de lo íntimo se encuentran ausentes: “las relaciones de la morada y el espacio se vuelven ficticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes” (Bachelard, 58). Horacio invade la intimidad representada en las vitrinas del cuarto negro, lo cual, en la casa, sugiere a la vitrina como una alcoba expuesta a la mirada de Horacio y en el almacén, a la mirada de los transeúntes. El delgado vidrio que separa la ficción de la realidad parece ser muy frágil y no revela sus límites, de tal suerte que Horacio apenas puede separar el espacio de la realidad del de la fantasía. Horacio sostiene su propia poética de la mirada invasiva del espacio del otro, ésta se encuentra ligada a la incertidumbre: “que produce la condición de sucedáneo humano de maniquí” (Gropp, s/p). La preocupación por la muerte es algo recurrente en *Las Hortensias*, ya que el protagonista se plantea la posibilidad de que si: “un objeto inanimado puede imitar la vida, no hay inconveniente para que imite la muerte” (Gropp, s/p). Así, la mirada intrusa, que es *vouyerística*, también tiene que ver con una obsesión con la muerte, no sólo del protagonista, sino del autor.⁴⁰ Para Horacio, la contemplación de las escenas en las vitrinas le produce la sensación de trasgresión de la intimidad sexual y el control sobre la muerte:

El hecho de ver las muñecas en vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad de recuerdo [...] Cuando miro una escena me parece que descubro un recuerdo que ha tenido una mujer [...] como si le abriera una rendija en la cabeza. [...]Entonces me quedo con ese recuerdo como si le *robara una prenda íntima* [...] y

⁴⁰ Los relatos de la tercera época de Felisberto Hernández (“El balcón”, “El acomodador”, *La casa inundada* y *Las Hortensias*), se encuentran impregnados de un ambiente mórbido; el protagonista siempre se relaciona con mujeres cercanas a la muerte u obsesionadas con ella o simplemente “muertas”, tal es el caso de las muñecas de la *nouvelle*.

hasta podría decir que al revisarla tengo al impresión de violar algo sagrado [...]; me parece que ése es un recuerdo que ha quedado en una persona muerta; yo tengo *la ilusión de extraerlo de un cadáver*; y hasta espero que el recuerdo se mueva un poco [...] él había sorprendido mucho movimientos raros [en las muñecas]" (Hernández, 197-198).

Horacio pierde la dimensión de los objetos, cuando su deseo es invadirlos; sin embargo, estos objetos pueden volverse en su contra, atemorizarlo o hundirlo en la locura. ¿Cómo percibe, inconscientemente, el protagonista esto? A través de su reflejo en el espejo; al cosificarse Horacio refleja y devuelve la imagen deformada y amenazante del objeto que erotiza e invade, de esta manera la espacialidad: "se cierra en esta invasión de las cosas que ahoga a quien las experimenta" (Amoroso, 87). Frente al espejo, siguiendo a Melchior-Bonnet, el sujeto vacila entre proyección y percepción de imágenes oníricas- del deseo y de la realidad, y la distorsión entre ambas lo obsesiona (Melchior-Bonnet en Amoroso, 84). Horacio se convierte en el objeto observado: "a fuerza de mirar la imagen del misterio termina convirtiéndose en el híbrido objeto de su curiosidad" (Gropp, s/p). Aquel que se observa medita sobre lo que podría ser; proceso que puede implicar o alcanzar, según Amoroso, a toda una ciudad. Pero ¿cómo es la ciudad felisbertiana en *Las Hortensias?*, ésta es tranquila pero moderna, sin embargo, a pesar de que la vanguardia sale a la calle y privilegia la muchedumbre, el narrador felisbertiano interioriza su mirada al espacio íntimo.⁴¹ Los maniqués son extraídos del espacio público, sustraídos de la mirada invasiva de los transeúntes, despojados de su carácter de objetos comerciales e instalados en un espacio privado; son resignificados como fetiches eróticos: "objetos de un extraño culto privado" (Gropp, s/p). Los objetos industriales que se instalan en un lugar privado, las

⁴¹ Esto tal vez sea porque la ubicación de Felisberto Hernández en las vanguardias es complicada ya que como lo sigue Rocío Antúnez, el autor queda al margen de las dos tendencias que se disputan, en la década del 20, el espacio vacío que había dejado el modernismo: el regionalismo y las vanguardias: "Totalmente extraños a la narrativa regionalista, sin mayores nexos personales con la vanguardia porteña, Felisberto y sus textos quedan, discretamente, al margen de una y otra. Y desde ahí reclaman un público nuevo (Antúnez, 16).

vitricas de la “casa negra”, se convierten en metáforas de la frontera del espacio íntimo y de circulación pública. Se convierten en arte, y a su vez en vida, a través de la mirada del protagonista.

A la “casa negra” la circunda un constante sonido de máquinas perceptibles sólo en momentos dramáticos y que pueden ser entendidos por el protagonista como dulces, amenazantes, violentos o evocadores, esto es porque, como sugiere Jean Andreu, la “casa negra”: “es la configuración de una sala de proyección cinematográfica [...] y el ruido de las máquinas es el del proyector que produce la ficción visual” (Andreu en Sicard, 30) en este sentido, Horacio fungiría como organizador, patrocinador y acomodador de esta sala de espectáculos. El ruido de las máquinas se encuentra fuera de la “casa negra” y la penetra, al mismo tiempo que Horacio entra y sale de ésta revelando la movilidad espacial que estructura la obra, ya que resulta en la metáfora de la entrada a un mundo ficticio que representa otro nivel de realidad. Los ruidos de las máquinas, según Rubén Bareiro, son “el mundo del inconsciente, el universo de este mundo cerrado que es la casa” (Bareiro en Sicard, 44). Al final del relato, “la casa negra”, subvierte sus cualidades de protección y nido, para volverse una prisión amenazante de un sujeto frustrado en un mundo disuelto. Los ruidos de las máquinas representan lo caótico, lo desconocido y por lo tanto, según Juan José Saer, el terreno del inconsciente: “la fábrica es evidentemente una representación del inconsciente, porque el inconsciente está concebido como una fábrica, como una producción continua de una serie de elementos que aparecen en la conciencia” (Saer en Sicard, 48-49). Horacio pasa del plano de la conciencia al de la inconciencia indistintamente, al final se dirige mecanizado a la entropía originaria, al caos, al inconsciente.

Para Juan José Saer la palabra mecánica, opuesta a dialéctica, es la que mejor define la escritura de Felisberto Hernández ya que nunca sus personajes o sus textos logran resolver está maquinación, en el sentido de que se vuelven mecanismos rígidos, circulares y no constituyen una dialéctica: “es decir, nunca logran resolver esta lucha sorda que se establece entre la conciencia y el inconsciente de Felisberto” (Saer en Sicard, 51). Sin embargo, este hermetismo, esta mecanización de su escritura, equivaldría al compromiso social que exigían de él sus críticos más acérrimos, quienes confinaron a la marginalidad al autor. La actitud del autor es auto-excéntrica, irónica y desinteresada de los conflictos de su época, es decir, se niega, aparentemente, a establecer cualquier dialéctica con el mundo, sin embargo: “su empeño lúdico y estetizante de una literatura intensamente personal” (Ferré, 18) lleva implícita una visión crítica del mundo moderno. Visión que revela la frustración de los sujetos sociales ante la imposibilidad de comunicación intelectual y corporal, ante: “la soledad intrínseca del ser humano” (Ferré, 53). Horacio refleja la angustia existencial resultado del fracaso de su búsqueda por apropiarse de la realidad y la mecanización de un mundo en que el sujeto social está condenado a la incomunicación; sin embargo, esta frustración sólo cobra sentido en *Las Hortensias* cuando se encuentra asociada al tema de la creación literaria. Es a través de la lucha de Horacio por inventarse como artista, y expresar y transmitir lo que parecería inexpresable, que Felisberto revela los temas que lo obsedían, reflejo y crítica de su tiempo: la soledad, la enajenación y la incomunicación del mundo moderno.

2.3 El doble como elemento subversivo en “La muñeca menor”

“La muñeca menor” es la primera aproximación de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré al género del cuento y es, también, el primer trabajo que abre el recorrido histórico revisionista llamado *Papeles de Pandora* publicado en 1976 y considerado, por algunos críticos, como un hito dentro de la literatura puertorriqueña pues fue el: “primer texto literario escrito desde una perspectiva femenino-feminista”. ¿Qué significa ésta perspectiva doble? Ferré, por un lado, cuestiona el canon literario masculino, ya que: “un canon androcéntrico genera estrategias de interpretación androcéntricas, que a su vez favorecen la canonización de textos androcéntricos y la marginación de los ginocéntricos” (Schweickart, 135). Ferré insta a revisar el canon para incluir en él obras escritas por mujeres, a buscar modelos propios en la historia literaria para re-escribir la historia e insertarse en ella. Respecto a su perspectiva feminista, la autora es clara al proponer una revisión del mito del eterno femenino y denunciar la ideología del sistema patriarcal puertorriqueño. Ferré también hace uso del doble para presentar la afirmación, plenitud y triunfo personal de personajes “cerrados, autocontenidos y aislados” quienes para acceder al poder, al saber y al placer deberán desdoblarse para vivirlos desde su propia experiencia corporal, y al hacerlo, desmitificar el discurso patriarcal.

En *Papeles de Pandora* destaca la preocupación de la autora sobre los procesos históricos excluyentes y sobre las historias marginadas, entre la versión oficial y la versión silenciada. María Acosta Cruz⁴² propone una serie de preguntas que guiarán la lectura del texto ferreriano: 1) ¿qué es la historia y que papel juega en ella la mujer?; 2) ¿cómo afecta

⁴² María I. Acosta Cruz propone esta lectura para cuatro escritoras puertorriqueñas: Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, quienes: “escriben y estudian la interacción de la escritura y la historia para presentar nuevas definiciones de la identidad femenina y de la identidad cultural puertorriqueña” Son parte de una generación que surge entre 1970 y 1980 y aunque con diferentes estilo hay una constante en sus textos: la preocupación por la Historia/ historia y la búsqueda de la identidad cultural e individual.

la presencia o ausencia de la identidad femenina en la historia? 3) ¿cómo logra la mujer re- escribir la historia? Al finalizar su análisis establece que para Ferré: 1) la historia está sujeta a intereses y restricciones de la ideología oficial; 2) lo femenino no es un estado natural sino una construcción cultural, por lo tanto la identidad femenina depende de su presencia continua en la historia y 3) la mujer tiene que re- escribir la historia para insertarse en ella.

¿Desde dónde re-escibe Ferré la historia? Su caso es singular pues ella pertenece a una de las familias más influyentes de Puerto Rico⁴³, aunque por otro lado también es una mujer que decide escribir y su trabajo es marginado. Este conflicto Ferré lo resuelve en su escritura a través de prototipos femeninos como la muñeca y el uso del doble: “Esta experiencia de distanciamiento, de objetivación del yo histórico, es lo que le permite al escritor observarse a sí mismo (así como también al mundo) desde un punto de vista irónico y, a fin de cuentas, liberado”(Ferré, 1980: 93) La elaboración de los personajes que se desdoblaban permitió a la autora objetivar, por un lado: “la experiencia de mi propio desgarramiento psicológico, al convertirme en testigo actuante de los conflictos históricos y sociales de mi tiempo, y por otro lado el nacimiento de ese segundo yo constituido de signos, [el literario] que finalmente lograba expresar, a menudo burlándose y contradiciéndome, lo que por tiempo había querido decir”(Ferré, 1986: 93).

La autora plantea que la ira es el “motor que impulsa” la literatura escrita por mujeres. Ésta se encubre a través de la ironía mediante un proceso que implica un desdoblamiento que sugiere, por un lado: “un rechazo del concepto fijo del yo único e indivisible” y por otro se convierte en una herramienta útil para denunciar la cultura patriarcal puertorriqueña y el papel, preconcebido y asignado, que juega la mujer en ella. El

⁴³ Hija de Luis A. Ferré fundador del Partido Nuevo Progresista y gobernador de Puerto Rico de 1968- 1972.

uso del doble o del yo fracturado en la cuentística de Ferré permite señalar el resquebrajamiento de lo femenino dentro una cultura patriarcal que limita el desarrollo, realización y satisfacción de la mujer ya que al reprimir esta realización los personajes son obligados a realizarse a través de sus dobles, pues: “subliman los elementos reprimidos dentro de sí al fragmentarse”(Gutiérrez, 163). Por otra parte, el uso del doble revela esta realización innata que no deja de ser subversiva y peligrosa para el orden patriarcal.

En “La muñeca menor”, la protagonista es una mujer que renuncia al matrimonio por culpa de una chágara⁴⁴ que violenta y habita su cuerpo. Ella elige, tras la presencia del animal enroscado en su pierna permanentemente, una vida independiente⁴⁵ rodeada de sus sobrinas y las dobles de ellas: unas muñecas que la tía confecciona. El papel preconcebido y asignado que representa la tía solterona y su sobrina menor, que no es más que ella misma desdoblada y fragmentada a través de la muñeca, es el de la mujer perteneciente a la rancia aristocracia cañera de finales del XIX que poco a poco se va consumiendo: “ la familia vivía rodeada de un pasado que dejaba desintegrar a su alrededor con la misma impasible musicalidad con que la lámpara de cristal del comedor se desgranaba a pedazos sobre el mantel raído de la mesa”(Ferré, 1979: 10). Este grupo social, representante de un sistema económico agrario, va desapareciendo lentamente para ceder su lugar a un nuevo orden económico: la burguesía;⁴⁶ representada en el cuento por el doctor que atiende a la tía y su hijo quien logra casarse con la sobrina menor.

⁴⁴ Camarón de agua dulce llamado así en Puerto Rico, también conocido como guábara.

⁴⁵ Aunque resulte ser una decisión circunstancial para algunos, considero que la tía es un personaje trasgresor pues se independiza y burla del sistema patriarcal, recupera su espacio y cuerpo y se mantiene en contacto con su naturaleza creadora a través de la confección de las muñecas.

⁴⁶ La autora realiza una crítica al capitalismo evidenciando el abuso que hace de la mujer al considerarla un valor mercantil y al ser tratada como un mero producto de compra y venta.

En el microcosmos que logran recuperar los personajes femeninos se establece un orden matrilineal; es decir, el trazo de descendencia parte de una mujer: la tía es madre social de las sobrinas y es “madre” creadora de sus muñecas. Orden reforzado por la herencia: las muñecas (dobles de la tía) que son otorgadas de una mujer a otra, como regalo de cumpleaños, pero sobre todo como dote al casarse.⁴⁷ Me parece interesante señalar la organización doméstica de la vieja hacienda cañera porque revela la independencia al orden patriarcal, ya que la organización establecida por la tía subvierte el orden que privilegia al hombre con el poder, pues al no existir la presencia de una figura masculina que domine o dirija la casa ni a sus habitantes, las sobrinas tienen en la tía un modelo femenino de independencia al cual emular. Al estar alejada del control patriarcal, la tía puede encontrarse, recrearse y realizarse a través del arte, pues se encuentra en contacto con su naturaleza creadora: “la tía se dedicó a hacer las muñecas para jugar. Al principio sólo eran muñecas comunes [...] pero con el paso del tiempo, fue refinando su arte hasta ganarse el respeto y la reverencia de toda la familia. [...] La tía iba agrandando el tamaño de las muñecas de manera que correspondiera a la estatura y las medidas de cada una de las niñas” (Ferré, 1979: 10); al hacerlo prepara su propia reivindicación que se realizará a través de su doble: la muñeca menor.

Para Mariela Gutiérrez es necesario precisar el escenario de “La muñeca menor”, cita a Hélène Cixous quien considera que todo comienza con la humillación de la mujer: la subordinación al orden masculino. La tía es humillada por una chágara que decide ocupar y

⁴⁷ El planteamiento evolucionista sugirió que esta organización doméstica centrada en la mujer dominó en las “sociedades primitivas promiscuas” antes de evolucionar a una más “civilizada” centrada en el hombre: el patriarcado. Este pensamiento ha sido cuestionado porque no todas las sociedades evolucionaron de la misma manera, sin embargo queda claro que en tiempos antiguos hubo expresiones de la supremacía femenina que gobernaba sobre lo místico y lo terreno.

utilizar su cuerpo y por el doctor quien utiliza su cuerpo enfermo con fines económicos. Por otro lado, Luisa Valenzuela señala que toda literatura parte de un secreto⁴⁸, aquí también se cumple esta condición ya que el doctor oculta que la enfermedad de la tía pudo ser reversible al extraerle la chágara del cuerpo desde un principio. Gracias a la explotación del cuerpo enfermo de la tía el doctor pudo pagarle una carrera a su hijo: “El joven dejó caer la falda y miró fijamente a su padre. Usted hubiese podido haber curado esto en sus comienzos, le dijo. Es cierto, contestó el padre, pero yo sólo quería que vinieras a ver la chágara que te había pagado los estudios durante veinte años” (Ferré, 1979: 13). El hijo logra casarse con la sobrina menor quien acepta esta unión motivada por la curiosidad de experimentar su sexualidad: “le intrigaba su perfil dormido, y porque ya tenía ganas de saber cómo era por dentro la carne de delfín” (Ferré, 1979: 14), a pesar de la desconfianza que le producían sus galanterías: “cogía el ramo quisquillosamente con la punta de los dedos como quien coge el estómago de un erizo vuelto al revés” (Ferré, 1979: 14). Bajo este contexto, la elección de la sobrina menor responde más a la necesidad de acceder a su sexualidad que a una elección motivada por amor⁴⁹.

El joven médico logra amasar una fortuna considerable no sólo con la fragmentación e intercambio del cuerpo de la muñeca: “Un día él le sacó los ojos a la muñeca con la punta del bisturí y los empeño por un lujoso reloj de cebolla con un larga leontina” (Ferré, 1979: 14), sino con el propio cuerpo de su esposa al utilizarlo como un espectáculo lucrativo: “Se había quedado con toda la clientela del pueblo a quienes no les

⁴⁸ “El veneno que secreta aquello que se oculta, más aún sobre quienes ni siquiera saben que existe algo oculto, enferma a los humanos y alienta a la literatura [...] todo personaje de ficción, no importa cuán cercano a un modelo de carne y hueso, nace con un secreto bajo su capa” (Valenzuela, 22).

⁴⁹ Luz María Umpierre observa: “el abandono de la autora puertorriqueña por los temas amorosos tradicionales y la utilización de lo erótico dentro de una nueva perspectiva: la destrucción del mito del amor” (Vallejos, 82).

importaba pagar honorarios exorbitantes para poder ver de cerca a un miembro legítimo de la vieja aristocracia cañera”(Ferré, 1979: 15). En los personajes del padre y el hijo, representantes del orden patriarcal, Ferré revela que los valores del sistema dominante jamás desaparecerán porque son valores que se heredan, pero también propone una manera de subvertirlos o por lo menos burlarlos y al mismo tiempo reivindicarse, ésta es a través del uso del doble, del yo fracturado de la tía.⁵⁰ Gracias a esta técnica, se puede expresar: “el deseo de dar vida a rasgos únicos del ser, los que existen por separado los unos de los otros o [son los implícitos] deseos innatos de vivir una experiencia diferente” (Gutiérrez, 40-41). La tía se desdobra en la muñeca pues a través de ella proyecta sus propios deseos: vive su sexualidad reprimida y materializa su venganza. La sobrina logrará escapar de la abusiva institución del matrimonio, recuperar su espacio y las dos, al mismo tiempo, se burlarán del orden oficial gracias a su doble:

Una sola cosa perturbaba la felicidad del médico. Notaba que mientras él se iba poniendo viejo, la menor guardaba la misma piel aporcelanada y dura. [...] Una noche [...] colocó delicadamente el estetoscopio sobre su corazón y oyó un lejano rumor de agua. Entonces la muñeca levantó los párpados y por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras. (R. Ferré, 1979: 15)

La crítica de Ferré al respecto es efectiva pues denuncia la manera en que la mujer ha permanecido como un mero objeto pasivo y silencioso en la sociedad, apreciada como un valor económico, que puede ser utilizada, abusada y fragmentada y que incluso pueda ser sustituida por una muñeca sin que el hombre se percate.

Tradicionalmente, la muñeca representa, en la superficie, valores que el discurso patriarcal asigna o espera de la mujer: pasividad y sumisión. La creación de muñecas es la

⁵⁰ Luce Irigaray propone que la negación de un imaginario femenino pone a la mujer en la posición de experimentarse a sí misma sólo de manera fragmentaria en los márgenes de la ideología dominante.

proyección de los deseos masculinos y representa la visión que se tiene de la mujer; por lo tanto, el arte de crear muñecas fue, tradicionalmente, exclusivo de los hombres.⁵¹ Sin embargo, en “La muñeca menor” este mito será invertido ya que la tía creará muñecas (sus dobles) ya no pensadas y concebidas para la satisfacción sexual del hombre, sino como un elemento cultural y subversivo que libera a la mujer del abuso del orden patriarcal.

La utilización del doble en la ficción ferreriana tiene como objetivo denunciar el abuso que se hace de la mujer, pero también establece una ruptura con sus valores y mitologías: “se corrompe la sacralización del universo [masculino] en particular la mitificación de la mujer [...] la escritura [se convierte] en un acto de develar, desatar lo oculto, paralela a la acción de Pandora” (López, 42). La historia de Ferré es una lucha entre la versión oficial y la versión silenciada de los hechos históricos, aunque también de los caseros, particulares, los cotidianos, que en todo caso son el producto de la centralización que ha hecho el hombre de la Historia / historia ya que: “La representación del mundo como el mundo mismo es la obra de los hombres, ellos lo describen desde su propio punto de vista y lo confunde con la verdad absoluta” (Beauvoir en Guerra- Cunningham, 144).

¿Cómo resiste la tía esta visión de mundo dominante? Lo hace a través de la realización artística de las muñecas. El arte le permite recuperar su cuerpo, su voz y su espacio y enfrentarse a un mundo que la ha mantenido explotada y silenciada. Trabaja desde adentro, en silencio e inmovilizada, pero logra triunfar a través de su sobrina y la muñeca, que no son más que ella misma, sus dobles. Tía y sobrina rechazan la dependencia económica, moral y social que el discurso oficial les impone y es en esta decisión que se

⁵¹ Hay un gran número de obras literarias en donde este ideal masculino es el núcleo central de la narración. Para este tema ver el capítulo 1.

encuentra lo subversivo de “La muñeca menor”. Gracias al uso del doble se destruye, rechaza o niega el “ser social” y las asociaciones estereotipadas de lo femenino ya que la inversión del mito sobre la mujer-muñeca-objeto lleva implícito eliminar sus características negativas; de tal suerte, se cuestionará los mitos culturales respecto a la mujer y al hacerlo se replanteará la organización social e ideológica que impone el discurso oficial.

2.4 El doble como elemento de locura en *Las Hortensias*

Las lecturas fantásticas y psicoanalíticas que se han hecho de *Las Hortensias*, texto por de más complejo: “una auténtica planta exótica en la narrativa felisbertina” (Cerminatti, 109), revelan sus puntos de encuentro en el estudio de temas como el doble y el erotismo. Tal vez porque lo siniestro sea una realización de lo fantástico o porque los elementos siniestros se encuentran rodeados de una atmósfera de irrealidad, lo cierto es que *Las Hortensias* presenta elementos siniestros más que fantásticos, aunque es un: “siniestro *sui generis*” (Cerminatti, 111) marcado por el misterio y por el especial sentido del humor del autor. Por otra parte, lo fantástico se presenta en el texto de manera oblicua ofreciendo un ambiente más irreal que fantástico.⁵²

Rosario Ferré defiende una lectura fantástica de la obra de Felisberto Hernández pues la considera necesaria no para “aclarar el misterio” sino para “soñar aclarar el misterio” de su obra. (Ferré, 1986: 25), Para la autora los elementos fantásticos no se encuentran explícitos, ésta “ambigüedad fantástica”: constituye una forma de infinitud, una manera de perpetuar, en los múltiples significados, la supervivencia del texto” (Ferré, 1986: 25). Siguiendo el modelo teórico de Todorov, el cual define la naturaleza del texto

⁵² La ubicación de las obras dentro del género fantástico o de literatura siniestra es un cuestionamiento que se planteará más adelante.

fantástico con base en la ambigüedad, Ferré señala que la literatura fantástica gira en torno de dos grandes ejes temáticos⁵³: la locura (como el tema del doble) y lo relativo a la sexualidad. El uso de los temas de la locura impregna al texto de cierta ambigüedad pues cuestionarán los límites de la materia y el espíritu, así como los de realidad/ ficción. Para Todorov, el tránsito del espíritu a la materia es posible gracias a que: “lo sobrenatural comienza a partir del momento en que se pasa de las palabras a las cosas supuestamente designadas por ellas” (Todorov, 136). Por su parte, Ferré señala que esta ruptura o trasgresión (el doble o las metamorfosis) sólo será en un sentido metafórico.

La lectura psicoanalítica basada en la teoría de lo siniestro de Freud⁵⁴ también ofrece en el estudio del doble y el desvanecimiento del límite realidad / fantasía puntos de partida para el análisis textual. Lo siniestro es aquello que perturba la integridad del *yo*, pues es tragado por lo “*Otro*” “[...] el caos primigenio [es] el miedo de volver a la entropía originaria, asimilable a la locura y a la muerte” (Cerminatti, 111). Según la autora para Freud hay varios factores que configuran lo siniestro (todos elementos de la mente infantil y del pensamiento primitivo): el doble, el desvanecimiento de la realidad/ fantasía, animismo y la omnipotencia del pensamiento. Bajo este contexto teórico⁵⁵ analizaré el uso del doble en *Las Hortensias*, como un elemento que otorga ambigüedad al texto a través del desvanecimiento de la realidad/ fantasía y del espíritu/ materia, pero que a la vez revela la

⁵³ Los temas de la locura son: el pandeterminismo o la causalidad irracional; las metamorfosis; la multiplicidad de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y la transformación del tiempo y del espacio (Todorov, 129-147). Los temas eróticos son: la relación “límite” con la mujer; el incesto; el sadismo; la homosexualidad, las relaciones en trío, la atracción sexual ejercida por los cadáveres, el amor y la muerte (Todorov, 149- 166)

⁵⁴ Freud aborda el tema del efecto del terror que el individuo experimenta frente a un suceso u objeto que presenta el carácter de algo siniestro, pero que a su vez, desde el inconsciente, retoma algo que nos es familiar. Algo que nos es inherente a nuestra estructura psíquica.

⁵⁵ No pretendo, en estos momentos, abrir el diálogo sobre la pertenencia de *Las Hortensias* al género de lo fantástico o de lo siniestro, es mi intención, para efecto del estudio del doble, ocupar las definiciones que se tienen en la literatura fantástica y en la siniestra para enriquecer el análisis.

incapacidad de comunicación del sujeto moderno, ya que el tema del doble: “[es] una vía de acceso para ver y traducir lo que está inscrito más allá de la barrera de la muerte. Y también para denunciar esa imposibilidad humana: la mismidad” (Valenzuela, 40) tema que obsesionaba al escritor uruguayo.

En la *nouvelle*, Horacio, su protagonista, se enamora de la muñeca Hortensia, que es la reproducción de María: su esposa infértil. La finalidad de esta creación es perpetuar a María y así conferirle cierta inmortalidad; en ese sentido, Hortensia se constituiría como la reproducción, el doble y el reflejo de María. La muñeca representa lo erótico y profano: “Hortensia represents the apple, the temptation that causes the fall of Man. Hortensia, the temptress, excites Horacio, awaking in him all of his sinful and lascivious thoughts and eventually causing his fall”⁵⁶ (Cohen, 1997: 45). Sin embargo, Horacio sólo accede físicamente a Hortensia ya que ella es sólo un objeto que adquiere significado en función de las fantasías de él quien, al borrar las fronteras entre la fantasía y la realidad, dota a la muñeca de un efecto siniestro. Como se ha planteado⁵⁷ la muñeca es valorada sólo a través de su cuerpo; por lo tanto, en él se inscribe su identidad y espacio, de tal suerte que al violar este espacio (realidad/ ficción) Horacio se convierte en un autómatas (metafóricamente).

Luisa Valenzuela señala que todo personaje ficcional guarda un secreto social o existencial ya que: “El Secreto, al igual que el mal, según Baudrillard permea todas las cosas [y se torna] el oscuro objeto del deseo, [a la vez que tangible] “inasible” (Valenzuela, 14). Así es como se nos revela Horacio, con manías secretas que debe ocultar y mantenerlas

⁵⁶ “Hortensia representa la manzana, la tentación que provoca la caída del Hombre. Hortensia, la tentación, excita a Horacio, despertando en él todos sus pensamientos pecaminosos y lascivos y eventualmente provocando su caída”

⁵⁷ Para este tema ver el capítulo primero.

al margen de la vida social, pero que al materializarlas, a través del uso del doble, son inasibles para el personaje porque sólo accede a ellas a través del cuerpo- objeto, lo cual provoca la locura de Horacio al verse imposibilitado a la “comunicación”, al traspasar los límites de la realidad.

El tema del doble se encuentra relacionado con la locura y la fragmentación de la personalidad; sin embargo, hay que aclarar que aunque existan hechos concretos, como cuando los personajes adquieren características de los objetos o viceversa, es decir, cuando se produzca el “paso del espíritu a la materia” o se trastoque los límites de la realidad, existirán sólo a través de la mirada del personaje y en función de su propia locura.

Horacio crea a Hortensia⁵⁸ por temor a perder a María:

Al instante de haber juntado las cabezas, apareció en la de él, el recuerdo de las muñecas que se habían caído [...] y ya sabía él lo que eso significaba: la muerte de María; tuvo miedo [...]. Fue entonces que se le ocurrió mandar a hacer la muñeca igual a María. (Hernández, 184-185).

Hortensia surge como el doble de María, toma de ésta su segundo nombre, y es también una manera de detentar el poder sobre la muerte y así perpetuar a María. Sin embargo, después de un tiempo Horacio la concibe como complemento indispensable de su esposa, complemento que será la causa de la locura de Horacio: la sexualidad de María:

Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte a un artista. 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” [...] cuando él fue a buscar a María, y se encontró, simplemente con María, ella le había parecido de una insignificancia inquietante. (Hernández, 194).

⁵⁸ Facundo es creador material, sin embargo Horacio les otorga significado, función e historia, les otorga una vida, él es el “dios- significador”

La personalidad y cuerpo de María Hortensia se verá desdoblado en la figura de la muñeca; está encarnará la sexualidad, lo profano y lo erótico que hay en María. Pero al transgredir lo límites de la realidad, al hacer de la muñeca el objeto de su deseo y al conferirle cierta humanización, Horacio separa a María de su doble, borra simbólicamente su sexualidad y la confina a ser simplemente María: pura como la virgen e infértil, despojándola completamente de su sexualidad. Si pensamos, como Horacio, que el rasgo más encantador de María es su doble, es decir su sexualidad, podemos suponer que Horacio al castigarla con la privación de ella, establece que el disfrute de la experiencia sexual es exclusivo del hombre. El doble de María no la reivindicará, como a la protagonista de "la muñeca menor", al contrario, al "convertirse" Hortensia cada vez más en humano, María se fragmentará o se dispersará.

Las muñecas de las vitrinas del almacén "La primavera", así como las de las vitrinas de la "casa negra", al cambiar su calidad de objetos adquieren un significado e historia que las hacen singularizarse entre ellas, sin embargo, no todas son "Hortensias", es decir, no todas son el doble, ni el cuerpo fragmentado de María. No todas provocan los deseos sexuales- infantiles de Horacio, ni le revelan presagios; sólo aquellas que son Hortensias, que por un lado satisfarán sus fantasías eróticas y las que son portadoras de algún presagio. Es Hortensia quién le comunica la muerte de María⁵⁹: "[...] Hortensia, cayendo en sus brazos, cuando él abrió la puerta, y como si dijera: Abrazame porque María morirá" (Hernández, 184). Son exclusivamente las muñecas Hortensia que Horacio, al trastocar el límite de la realidad, privará su condición de objetos de representación para convertirlas en

⁵⁹ Hay tres muñecas más que le anuncian la muerte de María: las dos muñecas de la vitrina que se caen y la del faro; sin embargo, es en Hortensia que Horacio encuentra un aviso más claro y contundente, es como si las otras muñecas sólo lo confirmaran.

sus amantes, al ocurrir el tránsito del espíritu al cuerpo que cree posible el personaje. Horacio cree en este tránsito, pues de esta manera se explica el animismo que el percibe en las muñecas y al mismo tiempo justifica sus deseos lascivos: “¿Qué tenía Hortensia para que él se hubiera enamorado de ella? [...] Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas? [...] ¿De quién será el espíritu que vive en el cuerpo de ella” (Hernández,193-194). Al interrogar a María sobre su madre, Horacio se tranquiliza al descubrir que no se encuentra en amoríos con el espíritu de su suegra.⁶⁰ Al creer cada vez más en el paso del espíritu al cuerpo, Horacio va borrando progresivamente los límites de la realidad y encerrándose en sí mismo, en sus obsesiones y secretos.

Es indudable que Hortensia es exclusivamente el doble de María, pero sólo a un nivel corporal, es su sexualidad corporeizada, fragmentada y utilizada. Considero que las muñecas en general no son dobles de Horacio como lo cree Ferré⁶¹, más bien son el “espacio” en donde se permite salvaguardar, proteger y materializar sus deseos eróticos reprimidos e inconfesables; se encierra en ellas, que son su coraza, y se incomunica con el mundo. Sin embargo, él no logra acceder a ellas en otro plano que no sea el corporal, esta imposibilidad de comunicación lo lleva a la locura, a convertirse en un autómeta.

El proceso inverso que sufre Horacio se da paulatinamente, hasta que llega a la total mecanización de sus aspectos humanos. Horacio se desdobra en aquello que él significó: la

⁶⁰ Este rasgo de humor se los podemos adjudicar indiscutiblemente al especial sentido del humor del autor implícito.

⁶¹ “En realidad, todos los personajes del relato, así como también las muñecas, son desdoblamiento de Horacio, el protagonista [...] por esto la mujer de Horacio se llama María Hortensia, y todas las muñecas se llaman Hortensias [*no todas las muñecas se llaman así*] La repetición de la sílaba “Hor” en el apelativo de todos los personajes [*no todos los nombres de los personajes comienzan con el apelativo “Hor”*] es una pista que el autor nos ofrece, para indicarnos que el relato se trata de la multiplicación de la personalidad” (Ferré, 1986: 62).

muñeca, lo inorgánico. Este proceso viene acompañado del insistente ruido de las máquinas, el cual abre y cierra la obra, ruido que representa: “lo inorgánico, lo indiferenciado, lo mecánico y falta de vida” (Cerminatti, 112) Horacio, en la escena final, se dirige completamente enajenado y automatizado rumbo al ruido de las máquinas; la presencia de lo inorgánico termina por imponerse en la locura y aislamiento del protagonista. Esta mecanización (a nivel metafórico) del protagonista no es más que la creciente angustia que le provoca el paso del espíritu a la materia que cree ver en sus muñecas, motivo de su enajenación y locura; al mismo tiempo, el desvanecimiento del límite de la realidad con la fantasía lo hace ensimismarse e incomunicarse con el mundo, esta incomunicación lo llevara a su mecanización y destrucción, Horacio fracasa en su empresa pues aunque la realidad pueda ser investida por la ficción, el protagonista no puede adaptar la ficción a la realidad.

Como he señalado, Horacio no se desdobra en las muñecas, sólo experimenta un proceso inverso al animismo: la mecanización. Sin embargo, sí hay un desdoblamiento del personaje que percibimos en el reflejo de los espejos. Horacio siente terror al verse reflejado en ellos, siente terror al descubrirse. Los espejos, según Borges: “tienen algo monstruoso [...] los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (Borges, 14). Horacio observa, contempla, es un *voyeur*, de sus propias fantasías, sin embargo, se encuentra incapacitado para observarse a sí mismo a través de los espejos⁶². Para Horacio, los espejos se encuentran relacionados principalmente con el pasado, posiblemente con su infancia, aunque el narrador no señala un acontecimiento

⁶² “ ‘Espejo’, del latín *speculum*; en esta lengua comparte la raíz con *spectaculum*, *spectator* y *spectatio*: en todas radica la idea de contemplar, observar, mirar. ¿ Y qué es Horacio sino un [...] contemplador” (Cerminatti, 2002: 114)

concreto. Es posible hacer una lectura de lo siniestro al respecto pues, siguiendo a Freud, el aparato psíquico se va configurando desde la infancia como un *yo* separado del *otro*, sin embargo, en el niño, así como en los casos patológicos, *yo* y *otro* funcionan de la misma manera, hasta el punto en que los límites entre ambos se diluyen:

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 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 (Hernández, 209).

De esta manera, se entiende la obsesión de Horacio por no verse reflejado en los espejos, pues estos evidencian el proceso de locura del personaje. Aunque el reflejo este permeado por la mirada del personaje y en función de su locura, los espejos serán presencias inquietantes en la vida de Horacio pues perturbarán el orden establecido en su vida, ya que al ser testigos de su mecanización⁶³, revelarán el fracaso de la empresa del personaje por adaptar la ficción a la realidad, es decir al borrar o transgredir los límites entre realidad / fantasía.

⁶³ Los espejos reflejarán metafóricamente esta mecanización. Horacio se reflejará como un hombre sin cabeza, sin identidad, con la piel de cera, material de las que están constituidas las muñecas y se verá acechado por alguien detrás de su reflejo, es decir, Horacio se percata de su locura porque los espejos la evidencian y decide no verlos. El personaje niega su locura aunque encontramos momentos de lucidez en los que decide enfrentar sus manías y ver los espejos sin embargo, estos sólo le devuelven la imagen del objeto que él intenta dominar

2.5 La sexualidad castigada de La tía

La búsqueda de un modelo cultural⁶⁴ que reflexione sobre la situación de la mujer es necesaria para comprender cómo somos percibidas y comprendidas por el grupo dominante y para encontrar una terminología que rescate a lo femenino de “asociaciones estereotipadas y asociadas con la inferioridad”. Showalter señala que hay evidencias etnográficas de la existencia de lenguajes que sólo las mujeres utilizaban de manera privada y que surgieron por la necesidad de hacer frente al silencio que el discurso oficial les imponía. En las religiones extáticas, continúa Showalter, las mujeres hablaban lenguas secretas, con mayor frecuencia que los hombres; esto lo atribuyen los antropólogos a su relativa inarticulación en el discurso religioso formal. Dichos lenguajes secretos no eran motivo de regocijo, de hecho eran castigadas y condenadas a morir en la hoguera por la sospecha de que las brujas tenían conocimientos esotéricos, pero sobre todo por que tenían un lenguaje inaccesible y peligroso (Showalter, 92).

El análisis de textos literarios ayuda a comprender mejor, o por lo menos a exponer, esta situación al evidenciar la agresión física y mental que la mujer sufre dentro del patriarcado y que tiene como finalidad nulificar o silenciar la voz femenina. La mujer es castigada, por el orden masculino, con la supresión de la palabra tal vez porque, como lo sugiere Margo Glantz: “la boca es el hueco más amenazador del cuerpo femenino” (Glantz en Valenzuela, 38), ya que: “puede eventualmente decir lo que no debe ser dicho, revelar el oscuro deseo, desencadenar las diferencias devastadoras que subvierten el cómodo esquema

⁶⁴ Showalter considera que una teoría basada en un modelo cultural puede ofrecer una: “forma más completa y satisfactoria para hablar de la especificidad y la diferencia de la escritura femenina que las teorías basadas en la biología, la lingüística o el psicoanálisis. De hecho, una teoría de la cultura incorpora ideas acerca del cuerpo de la mujer, el lenguaje y la psique, pero las interpreta en relación con los contextos sociales en que ocurren.” (Showalter, 100).

del discurso falocéntrico, el muy paternalista” (Valenzuela, 38). El silencio será el rasgo distintivo de los valores que el hombre asigna a la mujer y que son encarnados en la figura de la muñeca. Sin embargo, también será la evidencia y el vehículo por el cual la mujer expresará la fragmentación y utilización de su cuerpo, permitiéndole, a su vez, “encerrarse”, trabajar desde adentro para enfrentar o subvertir el orden masculino.

La sexualidad castigada y el silencio impuesto como forma de control es criticado explícitamente en “La muñeca menor” pues la protagonista es castigada físicamente y mantenida en silencio sentada eternamente en el balcón de la vieja hacienda cañera cual si fuera muñeca de aparador. La tía descubre su cuerpo y experimenta su propia sexualidad, descubrimiento que se nos presenta pleno sólo en la intimidad de una naturaleza que se encuentra en comunión con su despertar sexual. Este despertar sexual es peligroso para el orden patriarcal porque se presenta como una vía de conocimiento y poder para la tía, ya que sólo ella tiene acceso a su cuerpo y experimenta su sensualidad al margen de una figura masculina y del discurso oficial que impone a la mujer mantener el cuerpo controlado y establece, que debe ser iniciada sexualmente por el hombre, no por ella misma ni por la naturaleza.⁶⁵ La tía es castigada por acceder a este conocimiento al ser mutilada físicamente; castigo que le permite decidir una vida al margen de la sociedad⁶⁶:

[...] se bañaba a menudo en el río, pero un día en que la lluvia había recrecido la corriente en cola de dragón había sentido en el tuétano de los huesos una mullida sensación de nieve. La cabeza metida en el reverbero negro de las rocas, había

⁶⁵ Francesco Alberoni considera el erotismo femenino más táctil, muscular, olfativo, auditivo, es por eso que la mujer cuando tiene la oportunidad de abandonarse y dejarse “acariciar” por el sol en una playa, lo hace porque “le gusta estar bronceada y deseable pero también porque el sol es como un amante dulcísimo (Alberoni, 1986: 39).

⁶⁶ La mayoría de los críticos consideran esta decisión circunstancial, sin embargo no hay que olvidar que si bien es cierto esta decisión es motivada por la mutilación de su cuerpo, ella decide una vida independiente, pues a pesar de su cuerpo enfermo continúa siendo pretendida. Es evidente el rechazo al orden masculino, no por resignación, sino por desconfianza, por ira, de ahí que prepare su venganza.

creído escuchar, revolcados con el sonido del agua, los estallidos del salitre sobre la playa y pensó que sus cabellos habían llegado por fin a desembocar en el mar. En ese preciso momento sintió una mordida terrible en la pantorrilla. La sacaron del agua gritando y se la llevaron a su casa en parihuelas retorciéndose de dolor. (Ferré, 1979: 9).

Ferré critica la exclusión de la mujer en un mundo en el que la experiencia sexual y el goce sensual son exclusivos del hombre. Experimentar o transgredir este mundo prohibido para la mujer es motivo de castigo ya que al no hacerlo supondría aceptar que la mujer es dueña de su cuerpo. La sociedad patriarcal no permite este descubrimiento, castiga su sexualidad con la mutilación del cuerpo y le asigna un papel a representar: la tía a partir de ese día encarnará la inmovilidad y la pasividad, pero sobre todo la mudez de una muñeca. A decir de Hélène Cixous es el precio que tiene que pagar por romper el orden establecido: “ Women have no choice other than to be decapited and any case the moral is that they don't actually lose their heads by sword, the only keep them on condition that they lose them- lose them that is to complete silence, turned into automatons”⁶⁷ (Cixous en Vallejos Ramirez, 73).

La protagonista es abusada e inmovilizada por el médico quién sin escrúpulos le proporciona un tratamiento ineficaz con el único fin de sentenciar lo incurable de su enfermedad y así proporcionarle una carrera a su hijo, pero sobre todo le niega la posibilidad de su sexualidad:

Al cabo de un mes el médico había llegado a la conclusión de que la chágara se había introducido dentro de la carne blanca de la pantorrilla, donde había evidentemente comenzado a engordar. [...] Indicó que le aplicaran un sinapismo [...] La tía estuvo una semana con la pierna rígida, cubierta de mostaza desde el tobillo hasta el muslo, pero al finalizar el tratamiento se descubrió que la llaga se

⁶⁷ “Las mujeres no tienen otra opción que ser decapitadas, realmente no pierden la cabeza bajo el filo de una espada, [ellos] sólo las mantienen en condiciones en las que la pierden, callándolas, convirtiéndolas en autómatas”. La traducción es mía.

había abultado aún más, recubriéndose de una sustancia pétrea y limosa que era imposible tratar sin que se peligrara toda la pierna (Ferré, 1979: 9).

Este abuso se entiende como un castigo del discurso patriarcal que no perdona a la protagonista tener acceso a su cuerpo. El doctor, representante de ese discurso, la mutila, la silencia y la inmoviliza, confinándola, aparentemente, a fragmentarse y perder su identidad. La sobrina menor es también castigada con la mutilación y el silencio al aceptar la propuesta de matrimonio del hijo del médico motivada por la idea de la experiencia sexual y no por amor. Ambas mujeres son confinadas a la inmovilidad en espacios cada vez más pequeños, espacios significativos que siguieren la pérdida de la libertad: "They both are at the point of discovering sexuality when the phallogentric law immobilizes them by making them literally sit down, either in the rocking chair or on the balcony"⁶⁸ (Bilbija en Vallejos Ramírez, 82).

El hijo del médico pronto revela sus verdaderas intenciones obligando a la sobrina menor a exhibirse en el balcón para que el pueblo reconozca el nuevo status social que había adquirido al casarse con ella. El personaje femenino: "Inmóvil dentro de su cubo de calor [descubre que] su marido no sólo tenía el perfil de silueta de papel sino también el alma" (Ferré, 1979:14) cuando mutila a la muñeca extrayéndole los ojos con su bisturí con el propósito de comercializar los diamantes; el hijo continúa con el abuso y despojo que su padre había iniciado con la tía. De esta manera, Ferré critica los valores patriarcales que encarnan las figuras del médico y su hijo, ya que, para la autora, estos valores jamás desaparecerán porque son valores que se heredan y reproducen generación tras generación.

⁶⁸ "Ambas están en el punto de descubrimiento de su sexualidad cuando la ley falógocéntrica las inmoviliza haciéndolas literalmente sentarse, ambas en la mecedora o en el balcón." La traducción es mía.

La muñeca menor y la sobrina se funden en una sola imagen inmóvil y silenciosa. La muñeca: “desde entonces [desde la mutilación] siguió sentada sobre la cola del piano, pero con los ojos bajos” (Ferré, 1979: 14). Por su parte, la sobrina es obligada a bajar la vista y a convertirse en un mero objeto decorativo: “La menor seguía sentada en el balcón, inmóvil dentro de sus gasas y encajes, siempre con los ojos bajos” (Ferré, 1979: 15). Ambas imágenes se funden en una sola: la de la tía sentada eternamente en un sillón frente al cañaveral. Para Mayela Vallejos la universalidad del cuento radica justamente en esta fusión de imágenes y en el tratamiento del tiempo que se presenta estático. Tía y sobrina sufren la misma marginalidad a pesar de que su contexto histórico y personal sea diferente, lo que pareciera significar que: “El tiempo no evoluciona en lo que se refiere a la materia femenina. Todo se mantiene bajo los mismos parámetros y expectativas en lo que al comportamiento femenino se refiere” (Vallejos, 85). Parecería ser que la mujer, en el cuento, acepta con resignación su mutilación e inmovilidad, sin embargo, no es así. Rosario Ferré propone una manera de salvarla y es justamente ayudada por su pasividad que le permitirá trabajar desde dentro en una venganza que la reivindica. La tía materializa su venganza a través de un trabajo artesanal hecho de materiales que la naturaleza tropical le proporciona, entra en contacto con su naturaleza creadora y creativa reprimida por siglos; mujer y naturaleza se unen en el acto de la confección⁶⁹:

⁶⁹ Elena Roses Lorraine considera que la tía encarna la figura de la hechicera como símbolo de un pasado reprimido. La hechicera porta valores sancionados por la sociedad y por lo tanto es una figura de un enorme poder subversivo, se encuentra asociada a las energías ocultas y telúricas, de ahí que se le relacione con lo intuitivo y lo irracional, que a su vez se encuentra relacionado a lo netamente femenino. La autora considera que el planteamiento oficial segrega a la mujer utilizando la idea de que esta se identifica y vive unida a la naturaleza y por la tanto “en el inconsciente colectivo resulta inferior al hombre, cuyo dominio es la civilización. Las sociedades valoran más lo masculino que lo femenino por la preeminencia de lo cultural. De ahí que valoren [...] el desempeño público donde imperan los hombres, que el privado, regido por las mujeres” (Lorraine, 282). De ahí que la figura de la hechicera o bruja, alejada de los hombres, se registre en la historia sólo por su persecución.

[...] la tía enviaba al jardín por veinte higueras relucientes. Las cogía con una mano y con un movimiento experto de la cuchilla las iba rellorando una a una en cráneos relucientes de cuero verde. Luego las inclinaba en hilera contra la pared del balcón, para que el sol y el aire secan los cerebros algodonosos de guano gris. [...] hacía una mascarilla de cera que cubría de yeso por ambos lados como una cara viva dentro de dos caras muertas (Ferré, 1979: 11-12).

Vida y muerte se conjugan en un acto mágico en donde la muñeca se presenta ya no como un objeto erótico masculino, sino como: “un instrumento labrado para una reivindicación espiritual a través de los únicos medios accesibles a la mujer” (Lorraine, 284).

La muñeca es presentada en dos niveles dentro del texto: un nivel denotativo y uno connotativo. En el primero será “[...] el icono que representa a la mujer: juguete o elemento decorativo. [...] En el nivel denotativo [...] es la clave y el núcleo del cuento porque nos permite observar la trasgresión de las normas a través de un tejido de signos cuya representación [encarna el cuerpo de la muñeca]” (Vallejos, 1997: 86). La muñeca funciona como un metatexto donde la tía escribe un mensaje en cada elemento usado para que la sobrina lo descifre; es a través de la muñeca que la tía se comunica con el mundo y ofrece pistas para que sus sobrinas puedan desarticular ese mundo que la ha mantenido en silencio. A través del cuerpo de la muñeca, la tía recupera su voz: “se reinstaura la palabra” (Vallejos, 70).

Las muñecas de boda que la tía confecciona como dote de las sobrinas al casarse, resultan significativas ya que llevan implícito el tema de la sexualidad pues es a través de éstas el personaje proyecta y experimenta sus deseos reprimidos. El día de la boda de cada una de sus sobrinas la tía les regalaba las muñecas, rellenas de miel, diciéndoles: “Aquí tienes tu Pascua de resurrección”. La resurrección de la que habla el personaje tiene que ver

con el cambio que las sobrinas van a experimentar después de la “luna de miel”, cambio meramente corporal: la pérdida de la virginidad; sin embargo, no habrá resurrección en cuanto al papel decorativo y silenciado que la mujer juega dentro del matrimonio y que se perpetúa en la figura de la muñeca. Por un momento se cree que la tía también ayuda a reproducir esta condición o que, por lo menos, está resignada a las imposiciones del discurso patriarcal: “A los novios los tranquilizaba asegurándoles que la muñeca era sólo una decoración sentimental que solía colocarse sentada, en las casas de antes, sobre la cola del piano” (Ferré, 1979:12). Sin embargo, no hay que olvidar que la tía siempre se preocupó porque los ojos de las muñecas, traídos desde Europa, estuviesen sumergidos en la quebrada hasta que aprenderían a reconocer el movimiento de las chágaras. La tía siente la necesidad de prevenir e instruir a sus sobrinas para que el discurso patriarcal no las mutile ni las silencie. Sin duda, Rosario Ferré critica la pasividad y la enajenación de la realidad histórica de la isla al preferir una visión extranjera que permita reconocer la violencia de la economía patriarcal y no una visión propia.

La construcción de la última muñeca marca el cambio de la condición femenina al permitirle a la sobrina movilidad y libertad. La muñeca no sólo dejará de perpetuar las tradiciones patriarcales, sino que se convertirá en un elemento subversivo que creará conciencia en la mujer al permitirle recuperar su libertad y espacio pero sobre todo, recuperar su cuerpo, independiente del dominio y la utilización masculina. Para lograr esta independencia y materializar su venganza, Ferré utiliza el cuerpo de dos mujeres, que en realidad son una misma⁷⁰, para presentarnos: “dos realidades corporales [...] referentes a la inmovilidad de las figuras femeninas en el ámbito público [la de la tía, causada por su

⁷⁰ El tema del doble es tratado en el capítulo 2.3. En él se propone a la sobrina y la muñeca menor como dobles fragmentadas de la tía.

invalidez física, y la de la sobrina, debida a los imperativos socio-genéricos]” (Montero, 139). Dos realidades que aparentemente son iguales pero que pueden llegar a ser percibidas: “a nivel de texto como significantes absolutamente opuestos- el cuerpo de la primera entendido como objeto de extorsión y el de la segunda como instrumento utilizado para su venganza- , de acuerdo con el diferente grado de concientización que posee cada una de estas personajes con respecto a su propio cuerpo” (Montero, 139).

La sexualidad en “La muñeca menor” es vivida por los personajes femeninos como castigo, opresión, violencia y fragmentación del cuerpo; en este sentido, si pensamos como Didier Anzieu que: “Las mutilaciones de la piel [...] son tentativas dramáticas para mantener los límites del cuerpo y del yo” (Anzieu en Domenella, 84) se puede asegurar que, al mutilar el cuerpo de la tía, el discurso patriarcal pretende desvanecer su individualidad y negar su realidad corporal obligándola a representar exclusivamente su ser social y a mantener el cuerpo controlado. Bajo la mirada masculina, la mujer ha encarnado una entidad inmóvil y estable parecida a la de una muñeca, necesaria para: “ayudarlo a encontrar y mantener su identidad” (Castro, 238). El cuerpo femenino se convierte en un lugar donde los hombres afirman y confirman su masculinidad, sin embargo, la idea del cuerpo femenino y la sexualidad es repensada y revalorada en el texto, pues Ferré, consciente de que la noción del cuerpo femenino es un constructo cultural nunca concluido del todo, nos insta a repensarlo para que podamos deconstruir la imagen que el discurso oficial nos ofrece de nosotras mismas y al hacerlo: “descubrir nuevas formas de incidir en la práctica social, al evidenciar el cuerpo femenino en términos de poder y resistencia” (Montero, 139). El cuerpo de la tía se convierte en espacio de resistencia que engendra un lenguaje propio conformador de un conocimiento y de un discurso alternativo: “asumibles

como espacio de creación y acción” (Montero, 140). De tal suerte, la racionalidad del cuerpo femenino que nos presenta Ferré se encuentra en armonía con la racionalidad del intelecto, ambas se complementan y se tornan peligrosas para el discurso patriarcal, pues al acceder al conocimiento y a su cuerpo, la sobrina rechaza su condición de mujer abusada y fragmentada al acceder a la comprensión del mundo y de ella misma a través de la muñeca.

2.6 La sexualidad permisiva de Horacio

El sociólogo Francesco Alberoni propone que el erotismo femenino se caracteriza por el afán de continuidad, mientras que el masculino por ser discontinuo, así como por la preeminencia de lo táctil del primero por sobre la mirada prejuiciada del segundo. Al respecto, Sigrid Weigel considera que la mujer no deberá de renunciar a la mirada: “por estar marcada por la cultura masculina” (Weigel en Domenella, 82) sino que deberá desarrollar: “su propia mirada, como una mirada activa y no voyerística” (Weigel en Domenella, 82). Siguiendo estas propuestas, la sexualidad de Horacio se revelará como una insaciable trayectoria del deseo, pero es un deseo insatisfecho y discontinuo (busca su satisfacción de muñeca en muñeca) que en el fondo evidencia la frustración del protagonista al fracaso no sólo erótico, sino al de la imposibilidad de establecer la: “comunicación más elemental del cuerpo”⁷¹ Horacio sólo puede establecer relaciones más o menos satisfactorias con objetos, evidenciando así “la soledad intrínseca de la existencia humana. El hombre se encuentra condenado a la incomunicación, no sólo intelectual, sino

⁷¹ Los trabajos de la tercera época de Felisberto Hernández, según Rosario Ferré, son aquellos publicados después de su estancia en París y lo constituyen *Las Hortensias*, *Nadie encendía las lámparas* y *La casa inundada* estos se caracterizan por revelar la angustia ante el fracaso erótico del individuo.

corporal" (Ferré, 1986: 53). Por otra parte, la mirada presente en *Las Hortensias* es masculina, intrusa y voyerística, pues permite pensar en la vitrina como una alcoba: "como la exhibición de la intimidad del otro a los ojos de todos, como una delgada pared de vidrio que apenas puede separar el espacio de todos, del espacio de cada uno" (Gropp, s/p).

En *Las Hortensias*, las relaciones eróticas de Horacio con las muñecas generan la dinámica y la estructura de la obra. El deseo, que provocan los objetos erotizados, ejerce sobre el protagonista un dominio constante que motiva sus actos; para Ferré, este deseo es más o menos perverso ya que el personaje de quien se enamora es anormal: la muñeca. Ésta es presentada en el texto con tres niveles de significación: muñeca-juguete, muñeca-espectáculo y muñeca-mujer. Me ocuparé de este último nivel de significación ya que a través de las relaciones que establece Horacio con las muñecas se configura uno de los temas dominantes del relato: la sexualidad⁷².

Las muñecas con funciones eróticas son presentadas siempre dentro de contextos de drama sentimental o intriga amorosa⁷³ y son nominalmente identificadas como Hortensias, es decir, tiene identidad, no son anónimas como el resto de ellas. Sin embargo, no todas participan en la vida amorosa del protagonista pues éste singulariza sólo a algunas como sus conquistas amorosas. Éstas (las Hortensias) participan en la vida de Horacio, ya no se encuentran en una vitrina, sino que fungen como amantes del protagonista. Hortensia, suplemento, suplente y doble de María "seduce" al protagonista de un modo progresivo y

⁷² Pare Jean Andreu los dos grandes temas de *Las Hortensias* son la sexualidad y la teatralidad, soportes constantes de la acción de los personajes.

⁷³ La muñeca novia: "Un instante antes de casarse con el hombre a quien no ama, ella se encierra, piensa que ese traje era para casarse con el hombre a quien amó, y que ya no existe, y se envenena" (Hernández, 180); La muñeca del faro: "Esta mujer espera, para pronto, un niño. Ahora vive en un faro junto al mar; se ha alejado del mundo porque han criticado sus amores con un marino" (Hernández, 185); Las muñecas manolas del carnaval: "La mujer rubia tiene novio. El, hace algún tiempo, ha descubierto que en realidad ama a la amiga de la novia, la morocha, y se lo declara" (Hernández, 192).

significativo. Jean Andreu observa tres niveles⁷⁴ de esta seducción que responden al animismo que Horacio cree ver en la muñeca, producto de su locura que se acrecienta, y que, permite instalar a Hortensia como amante reconocida hasta que María, celosa, la destruye siendo entonces cuando el protagonista comienza su trayectoria por satisfacer sus deseos eróticos cambiando constantemente de muñeca-amante. Cada nueva conquista⁷⁵ se encuentra impregnada: “con un suplemento afrodisíaco constituido por lo desconocido, lo misterioso y lo exótico; marcando un grado más en la perversión sexual [de Horacio]” (Andreu, 19). Sin embargo, hay que aclarar que la sexualidad se encuentra connotada, siempre alusiva u oculta por un espacio narrativo en blanco:

María recordaría para siempre la tarde en que ella, un momento antes de salir y a pesar de no haber mucho frío, puso el agua caliente a Hortensia y la acostó con Horacio para que él durmiera confortablemente la siesta. Esa misma noche él miraba los rincones de la cara de María seguro de que pronto serían enemigos [...] El día en que se descubrió todo, María había sorprendido a las mellizas levantándole el camisón a Hortensia en momentos en que no debían ponerle agua caliente ni vestirla” (Hernández, 205).

En el texto, encontramos desarrollados tres de los grandes temas eróticos que Todorov sugirió para caracterizar a la literatura fantástica: las relaciones en trío, el incesto y la atracción sexual ejercida por cadáveres. Es evidente la relación incestuosa que se establece entre Hortensia y Horacio, pues la primera es considerada por María como su hija y a los ojos de Horacio esta relación es clara; sin embargo, el protagonista también participa de esta paternidad al festejarle, en un ambiente marcadamente excéntrico, su fiesta de cumpleaños. Por otra parte, María también participa de este *menage a trois*, cuando al

⁷⁴ La seducción que Hortensia ejerce sobre Horacio evoluciona en tres niveles en cuanto a su función o empleo: muñeca-juguete; muñeca- ornamento de salón (provocando los celos de María) y por último Hortensia- amante.(Andreu , 18).

⁷⁵ Las muñecas que el protagonista singularizará como sus amantes son: Hortensia, Eulalia “la espía”, Herminia, disfrazada con un traje del Renacimiento y la negra indígena. Sin olvidar el *affaire* que Horacio mantiene con la Hortensia del tímido. Encuentro que marca la frustración en sus relaciones sexuales con las muñecas y su irrevocable automatización y locura.

acostar a la muñeca entre ella y Horacio: “las piernas de los tres le parecían raíces enredadas de árboles próximos” (Hernández: 195) Esta relación en trío terminará destruyéndolos a todos. Paulatinamente Horacio se enamora, en una suerte de complejo de Pigmalión, de Hortensia y en su afán por concederle mayor “calor humano”, la envía constantemente con Facundo para que éste le haga “herejías”, mismas que Horacio necesita para consumir su traición al pedirle mayor calor, flexibilidad y suavidad en la piel de la muñeca:

[...] cuando su mujer supiera que él no sólo tenía por Hortensia el cariño de un padre sino que quería hacer de ella una amante, cuando María supiera todo el cuidado que él había puesto en organizar su traición, entonces todos los lugares de la cara de ella serían destrozados: María no podría comprender todo el mal que había encontrado en el mundo y en la costumbre del amor (Hernández: 202).

En los relatos del tercer periodo de Felisberto los protagonistas buscan relacionarse con mujeres cercanas a la muerte u obsesionadas con ella⁷⁶. Pero es en *Las Hortensias* que la atracción sexual ejercida por los cadáveres toma su forma más original. Recordemos a las muñecas presentadas en contextos amorosos trágicos, todas ellas tienen relación con la muerte, (la primera se envenena y a pesar de tener los ojos abiertos, el protagonista no sabe si está viva o muerta) o le sugieren un ambiente mortuario (al observar la vitrina de la segunda muñeca, Horacio siente que :“estaba violando algo tan serio como la muerte”) o le comunican la muerte de su esposa (Hortensia presagia la muerte de María, y ésta celosa la “asesina” con un cuchillo). Este ambiente mórbido se produce, como hemos visto, en su totalidad por la presencia siniestra de las muñecas en la vida del protagonista, ya que serán: “como cadáveres ambulantes, a los que se les ha hecho imposible la descomposición”

⁷⁶ Rosario Ferré observa que en “El balcón” la hija da la sensación de vivir amortajada en vida; en *La casa inundada*, Margarita vive enamorada de su esposo muerto y en “El acomodador”, el protagonista se enamora de una suicida que al final se transforma en un cuerpo putrefacto.

(Ferré, 1986:57). La trayectoria del deseo insatisfecho que emprende el protagonista con las muñecas pronto lo enajenará y lo frustrará, confinándolo a la locura y a la muerte, pues, al transformarse él mismo en muñeco, metafóricamente se convertirá en un cadáver en vida.

Las relaciones amorosas que establece Horacio con las muñecas y con su mujer nunca están acabadas del todo, es decir, van modificándose; así, Horacio pasa de una sexualidad normal y rutinaria a una transgresora hasta llegar a una permisiva y destructora que le traerá frustración y enajenación y finalmente la locura total. En un primer momento, Horacio mantiene una relación aparentemente normal con su mujer pero en un ambiente marcadamente excéntrico en donde las muñecas todavía no están erotizadas y funcionan sólo como mujer-espectáculo, dentro de un espacio exclusivo cerrado y ajeno a la vida cotidiana: el cuarto oscuro. La presencia de las muñecas se circunscribe únicamente a esta área de la casa, no tiene incidencia en la vida conyugal de María y Horacio, o por lo menos, el protagonista intenta mantener controlada la presencia de la muñeca en su vida cotidiana: “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 [...] [Él] no iría a ver sus muñecas hasta no sentirse bastante aislado” (Hernández, 178-179). La relación entre María y Horacio: “obedece a un guión tradicional de melodrama construido alternadamente por medio de peleas y reconciliaciones” (Andreu, 27). Peleas causadas por los celos que María siente por ciertas empleadas del almacén “La Primavera”, o por la muchacha de la fiesta a quien Horacio hace cosquillas con un cuchillo:

Fue en esa misma época que María lo fastidió hasta conseguir que él abandonara la tienda. Pero las cosas no quedaron ahí: María sufría, después de las reuniones en que él la acompañaba, tales ataques de celos, que lo obligaron a abandonar, también, la costumbre de hacer visitas con ella (Hernández: 187).

Estos ataques de celos evidencian, por un lado, una aparente normalidad en la conducta sexual del protagonista al mantener experiencias eróticas “normales” con sus empleadas; por otro lado, evidencian a María, desde un primer momento, como un elemento perturbador, no sólo en la vida cotidiana sino en la ficción que Horacio pretende alcanzar.

La presencia de las muñecas es cada vez más cercana a las vitrinas en las que Horacio instala la ficción, dramatiza o pone en escena sus fantasías eróticas, en su propia casa. Hortensia comienza a irrumpir en la cotidianeidad de la pareja, desvaneciendo así gradualmente los límites de la realidad / ficción, así como el límite entre una sexualidad normal y una sexualidad transgresora.⁷⁷ Horacio se enamora de Hortensia y mantiene relaciones sexuales con ella, como si fuera su amante, no sin antes Facundo le realizara ciertas transformaciones anatómicas para sexualizarla, lo que provoca la ruptura con María. Como ya se mencionó, la sexualidad se presenta de manera oblicua, lo que resulta ser un gran acierto del escritor pues ofrece un texto con imágenes sugerentes y diversas lecturas posibles⁷⁸:

El día que se descubrió todo, María había sorprendido a las mellizas levantándole el camisón a Hortensia en momentos en que no debían ponerle agua caliente ni vestirla [...] De los ojos de María también salían lágrimas; al fin dejó el cuchillo encima de Hortensia, se fue a sentar a un sillón y a llorar con las manos en la cara [...] Una [de las mellizas] vio por el espejo el cuerpo mutilado de Hortensia y dijo: “Qué tipo sinvergüenza”. [...] [Cuando las mellizas informaron a Horacio del viaje que María

⁷⁷ No estoy de acuerdo con Jean Andreu al señalar la insensibilidad con que el protagonista abandona su sexualidad normal con María y pasa a un transgresora con Hortensia, pues hay una clara reflexión sobre este proceso que experimenta Horacio y que lo mantiene con sentimientos de culpa “Antes, cuando yo era joven, tenía más vitalidad para defenderme de los remordimientos: me importaba mucho menos el mal que pudiera hacer a los demás. ¿Acaso tendré la debilidad de los años? No, debe ser un desarrollo tardío de los sentimientos y la vergüenza.” (Hernández, 204).

⁷⁸ Si pensamos en las muñecas como metatextos a los que le son posibles varias lecturas (las de los escritores de leyendas, la de Horacio y la del propio lector) entonces *Las Hortensias* se nos presentará como una obra abierta “semánticamente inestable”(Lange,186).

haría] le vinieron a la cabeza estas palabras: “La cosa ya ha pasado.” Miró de nuevo el cuerpo de Hortensia: todavía tenía en el vientre el cuchillo de picar carne (Hernández, 205-206).

Al descubrir el cuerpo mutilado de su amante y el abandono de su mujer, Horacio decide soportar con calma los acontecimientos y emprende su insaciable trayectoria del deseo: “volvería a ser, como en sus mejores tiempos, un atrevido fuerte” (Hernández, 207). En este momento, la ruptura con María y Hortensia es definitiva, pues no solo engaña a María con la muñeca, sino que decide engañar a Hortensia con una nueva muñeca. Las muñecas escapan del control y organización del protagonista y su presencia invade los espacios privados (la casa negra, la casa de las Acacias y la habitación conyugal) pero también los públicos como la calle y la ciudad al ser comercializadas por Facundo. Horacio transita de una sexualidad transgresora a una permisiva, en una suerte de “pansexualidad” (Andreu, 23) La trayectoria del deseo que experimenta al protagonista pronto le revelará lo inaccesible de su ficción pues las muñecas sólo le proporcionarán satisfacciones sexuales que terminan por desencantarlo o dejarlo insatisfecho. Luego, Horacio regresa a la “casa negra” junto a María excusándose por sus manías, sin embargo, no abandona la idea de hacer de una muñeca otra nueva amante.

El regreso a la casa negra, después de cursar la trayectoria del deseo insatisfecho, marca la estructura circular de la obra, pues el protagonista retorna al origen en un sentido negativo, ya que el origen significa una regresión y un gran fracaso respecto a la ficción; es decir frente al animismo que cree haber alcanzado el protagonista con sus muñecas-amantes, ya que la significación erótica que les otorga no inciden en su inercia a pesar de que, a los ojos del protagonista, éstas le aseguran experiencias sexuales. Horacio queda hundido en su locura y solo frente a: “la burla inconvencible de un objeto”; cosificado,

mecanizado y de regreso al pasado, pareciera que su propia ficción lo ha confinado a representar sólo una escena grotesca dentro de la “casa negra”.

Conclusiones

La muñeca tradicionalmente en la literatura, es creada por un protagonista masculino en su afán por detentar su poder sobre la muerte o como un mero fetiche con funciones sexuales subordinado a su poder. Sin embargo, cuando este proceso creativo y artístico es producido por una mujer su significado es subvertido y se vuelve transgresor. La muñeca es un objeto cultural poderoso porque encarna una dicotomía subversiva, por un lado representa los valores o funciones que el discurso patriarcal espera o asigna a la mujer: pasividad, sumisión, utilidad, mudez y eterna belleza, y por el otro, encarna la sexualidad femenina, la cual explícita y abierta resulta transgresora. Gracias a este motivo literario se ha podido establecer un diálogo entre dos autores que aparentemente tienen poco en común. Diálogo que revela las coincidencias y diferencias, de la producción cultural en la esfera literaria desde una doble perspectiva femenino / masculina; así como en un marco espacio temporal diverso, apoyándose en la narratología y los estudios de género. A pesar de las diferencias entre estos textos, el análisis revela la coincidencia en la preocupación de los escritores por las cuestiones de identidad individual del sujeto social inmerso en una sociedad moderna, utilitaria y excluyente, así como el uso de la muñeca como metáfora de la creación literaria.

Por otra parte, el uso de la muñeca en la literatura se encuentra intrínsecamente ligado a la idea del doble, a la otredad femenina. En ambos textos el doble es subversivo porque encarna la sexualidad femenina sin embargo, su realización y el cómo es percibido es contrastante y diferente, ya que la visión masculina del personaje –narrador de Felisberto Hernández sólo percibe a la muñeca como un objeto sexual a través de la cual *se apropia*

del mundo, y para la protagonista del cuento de Rosario Ferré, la muñeca es objeto poderoso para reivindicar su condición y sexualidad y a través de la cual *accede al mundo*.

La figura de la muñeca o autómata en la narrativa de ambos escritores es recurrente, ya que, como portadora de significados impuestos por el discurso oficial y figura mítica y simbólica del “universo femenino”, Rosario Ferré la utiliza para darle unidad a su sujeto narrativo, quien debe de desdoblarse y realizarse a través de esta, y por el otro como figura que encarna lo femenino, la autora juega y deconstruye esta valoración para poder otorgarle un nuevo significado y hacer de esta figura un modelo nuevo y propio que no sea impuesto y a la vez configurarla como una heroína capaz de establecer una plena identificación con la lectora. Al igual que Ferré, Felisberto Hernández ocupa a la muñeca como realización de su propuesta técnica y temática pues al utilizarla en su función más inmediata como fetiche sexual acerca a sus personajes al “misterio” del objeto, sin embargo, estos fracasan en su empresa por asirlos y se cosifican al transgredir la línea entre realidad y ficción motivada por la enajenación del individuo. Como objeto cosmopolita y urbano, la muñeca no sólo encarna la sexualidad femenina en *Las Hortensias*, sino también la imposibilidad de comunicación del sujeto social en un mundo en el que la identidad individual se va diluyendo gradualmente.

Sin duda, en ambos textos hay una latente preocupación por la identidad del individuo, sin embargo, la visión del autor es androcéntrica pues deja de lado la identidad femenina ya que la cosifica y fragmenta para que su protagonista masculino se realice, mientras que la visión de la autora es claramente feminista pues intenta reivindicar la individualidad femenina. Mientras que para Felisberto Hernández la identidad se encuentra

perdida, desvaneciéndose en un mundo mecanizado y masificado, en Rosario Ferré es una búsqueda por alcanzarla, definirla y liberarla en ese mismo mundo utilitario y moderno.

El análisis de las obras demuestra los puntos de encuentro entre estas obras, como la utilización de la muñeca como objeto sexual, su encarnación como identidad femenina, la cual se presenta en ambos textos fragmentada, si embargo al pretender hacer una lectura desde una perspectiva de género a los textos, es en las diferencias que se encuentran las construcciones más interesantes sobre la visión y utilización del motivo de la muñeca de los escritores. Ambos autores presentan miradas dobles sobre el mismo motivo pero observan diferentes atributos en el; Rosario Ferré ofrece una visión mucho más completa ya que no sólo revela lo que significa ser una “muñeca social”, sino cómo es percibida por el grupo dominante a través de las acciones y la mirada prejuicida de los personajes masculinos. En *Las Hortensias*, el autor ve a la muñeca como una extensión de su mujer, su rasgo “más encantador”, es decir la muñeca representa la sexualidad de María, su esposa, por lo tanto sólo es valorada por ese atributo, el protagonista cambia constantemente de muñecas lo que significa que en su trayectoria de deseo insatisfecho, el cuerpo femenino es visto como un medio para llegar a este y sólo es apreciado en su función sexual. La visión femenina de la nouvelle la ofrece María quien también ve en las muñecas la encarnación de la sexualidad femenina pero, en contraste con la protagonista de “La muñeca menor”, esta no se identifica con la muñeca sino que la considera su rival y la asesina con un cuchillo de cocina destrozándole el vientre, matando así, metafóricamente, su propia sexualidad e identidad.

A través de la construcción del espacio, el uso del doble y del manejo de la sexualidad en ambos textos se pudo mantener un dialogo con los textos, los cuales

presentan estas misma estructuras narrativas pero con diferente realización marcada por el contexto social y cultural de los autores. Ambos instalan a la muñeca en espacios privados y cerrados, bajo la protección de su dueño-amante como Horacio o su dueño- esposo, evidentemente la inmovilidad en el texto de Ferré es asfixiante para sus protagonistas quienes deben de representar su ser social en el espacio que les fue asignado, “encierran” su cuerpo y trabajan desde adentro, mientras que las muñecas de Horacio que en un principio se encuentran en un lugar privado e intimo, salen a la calle se masifican como parejas sexuales y adquieren movilidad. La libertad de estas muñecas estriba en que encarnan la sexualidad femenina y son valoradas por su función sexual así que no representan el deber-ser femenino sino la parte oculta y negada de este, la cual le permite cierta independencia y libertad respecto a la muñeca-esposa de “La muñeca menor”. En ambos casos el espacio en el que se desenvuelven los personajes representa “mundo y celda” a la vez (Bachelard, 83). Para Horacio su espacio otrora lugar de protección y realización de sus fantasía se convierte en un espacio hostil que lo enajena, mientras que en el cuento de Ferré, la sobrina menor decide cambiar el espacio materno el cual representaba un nido protector contra la economía patriarcal, por un espacio que por antonomasia representa el “universo femenino” la casa matrimonial, en la que su libertad y movilidad se ve reducida a una silla frente al piano de la casa o al balcón, cabe mencionar que la sobrina se subordina a esta condición motivada por la idea de acceder a su cuerpo y a su sexualidad, ante la negativa por acceder al mundo y a un espacio propio, ella decide utilizar su cuerpo, encarnado por la muñeca, como discurso alterno y liberador.

Ya que un texto, siguiendo a Culler, es un “contrato de inteligibilidad” que se pacta con el lector con el objetivo de aceptar o cuestionar el mundo que propone el relato, y que

la elección de los elementos que lo estructuran en si forman una postura ideología. (Culler en Pimentel, 10) a través del uso del doble y la sexualidad, así como de la construcción espacial en los relatos se pudo observar diferentes miradas y realizaciones de un mismo motivo literario y de visión de mundo. Sin duda, después de observar los resultados contrastantes que propone este análisis tendría que reflexionarse sobre la discusión en torno a la existencia de la literatura femenina, su marginalidad y su manera de proceder, sin embargo, concuerdo con Rosario Ferré cuando señala que la literatura escrita por mujeres no escribe de otra cosa sino de aquello que obsede y fascina al ser humano, sólo que lo describe desde otro lugar con una mirada diferente la cual revela la otra parte del mundo que ha sido negada, marginada y silenciada. Rosario Ferré y Felisberto Hernández comparten la misma marginalidad literaria, la primera por su condición de escritora en un mundo literario androcéntrico y canónico, y el segundo por su aparente falta de compromiso social en un momento en el que era una condición *sine qua non* del canon literario. Esta condición marginal permite acercarlos sin embargo, se debe de reconocer que el texto de Felisberto se encuentra permeado por una visión androcéntrica, pues ofrece un punto de vista masculino, el cual configura representaciones limitadas de la mujer. Reflexionar sobre un texto escrito por un hombre, desde una perspectiva de género permite generar nuevas estrategias de interpretación que permitan descubrir modelos propios para que la mujer reinscriba la historia literaria y se inserte en ella, así como deconstruir las imágenes y mitos de lo "específicamente femenino", pero sobre todo permite realizar una lectura alterna y subversiva que puede destruir o modificar la manera en que se ha leído, pero sobre todo lo enriquece ofreciendo lecturas que hablen del individuo en el mundo, y no sólo del hombre y de un parte del mundo.

Bibliografía

1) BIBLIOGRAFÍA DE LOS AUTORES

a) Felisberto Hernández

Hernández, Felisberto, 2007. *Las Hortensias*, en *Obras Completas*, vol. 2, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 176-233.

b) Rosario Ferré

Ferré, Rosario, 1979. *Papeles de Pandora*, Joaquín Mortiz, México.

-----, 1986. *Sitio a Eros: Quince ensayos literarios*, Joaquín Mortiz, México.

2) BIBLIOGRAFIA SOBRE LOS AUTORES

a) Felisberto Hernández

Antúnez, Rocío, 1985. *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, Katún, Colección Premio Bellas Artes de Literatura 3, México.

Borinsky, Alicia, 1973. "Espectador y Espectáculo en *Las Hortensias* y otros cuentos de Felisberto Hernández", en *Cuadernos Americanos*, n.4, México.

Cerminatti, Claudia, 2002. "Una lectura de *Las Hortensias*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 625-626, Madrid.

Ferré, Rosario, 1986. "El acomodador", Una lectura fantástica de Felisberto Hernández, Fondo de Cultura Económica, México.

Gropp, Nicolás. 2000. "Una poética de la mirada intrusa. Maniqués y escaparates en la literatura de Felisberto Hernández" [en línea]. Disponible en: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/gropp/felisberto.htm>

Lange Churion, Pedro, 1994. *La escritura de lo extraño y el itinerario del deseo en la narrativa de Felisberto Hernández*, Department of Romance Languages and Literatures of College of arts and sciences, University of Cincinnati.

Rivas Cortés, Mario. 2002. "La noción del *espacio vivido* en "El acomodador", de Felisberto Hernández", en *Escrituras Latinoamericanas del siglo XX*, Iztapalapa 52, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, México, pp.30-42.

Sicard, Alain. 1977. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila Editores.

b) Rosario Ferré

Acosta Cruz, María I., 1993. "Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega", en *Revista Iberoamericana*, vol. 59, n. 162-163, The University Pittsburg, Pittsburg, p 265-277.

Cazáres H., Laura. 2005. "La escritura en la ficción: Rosario Ferré y Luis Rafael Sánchez", en *Femenino / Masculino en las Literaturas de América*, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, México, pp. 373- 394.

Gutiérrez, Mariela A., 2004. *Rosario Ferré en su edad de oro. Heroínas subversivas de Papeles de Pandora y maldito Amor*, Editorial Verbum, Madrid.

López Jiménez, Ivette, 1983. "Papeles de Pandora": devastación y ruptura, en *Sin Nombre*, vol XIV, n. 1, Puerto Rico, p 41-51.

López, González, Aralia. 1995. "Viajes, conjuros y escritura (Sobre *Las dos Venecias* de Rosario Ferré)", en *Escritoras latinoamericanas*, Iztapalapa 37, México, pp.91-96.

Lorraine, Elena Roses, 1993. "Las esperanzas de Pandora: prototipos femeninos en la obra de Rosario Ferré", en *Revista Iberoamericana*, vol 59, n 162-163, The University Pittsburg, Pittsburg, p 279-287.

Méndez Panedas, Rosario. 1998. "La muñeca y el golem: inversiones del signo en la narrativa de Rosario Ferré", en *Mujeres Latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, Casa de las Américas, pp. 143-149.

Montero Sánchez, Susana. 1998. "Del cuerpo como discurso al discurso como cuerpo: vivencias de poder y placer de Rosario Ferré", en *Mujeres Latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, Casa de las Américas, pp. 137-142.

Palmer López, Sandra, 2000. "Papeles de Pandora" de Rosario Ferré: una revisión de la mitología femenina patriarcal", en *Hispanic Journal*, vol. 21, n. 1, University of Pennsylvania, p109-125.

Vallejos Ramírez, Mayela., 1997. *El arte de tejer como eje estructurante en al narrativa hispanoamericana*, College at the University of Nebraska, Lincoln, Nebraska.

3) BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

Amoroso Boelcke, Nicolás. 1998. "La especialidad en la narrativa", en *Revista Fuentes Humanísticas*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Año 11, No. 21/22.

Bachelard, Gaston. 2005. *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bal, Mieke, 1985. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.

Beristáin, Helena. 2001. *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa.

Castellanos, Rosario, 2005. *Sobre cultura femenina*, Fondo de Cultura Económica, México.

Cohen Catherine, Louisa, 1997. *The doll's house fiction. The doll figure in modern Spanish American literature*, Yale University, New Heaven, Connecticut.

Castro García, Cecilia. 1998. "La manifestación genérica en el espacio- territorio, en *Mujeres Latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, Casa de las Américas, pp. 235-244.

Diego de, Rosa.1995. " Las aventuras metafísicas de Hébdómeros" [en línea]. Disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/11399368/articulos/THEL9595130091A.PDF>

Fe, Marina, coord., 1999. *Otramente. Lectura y escritura feministas*, Fondo de Cultura Económica, México.

Freud, Sigmund, 1992. "Lo siniestro", en *Obras completas IX*, Amorrorto Editores, Buenos Aires.

Guerra Cunningham, Lucía, 1994. *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Casa/ Colcultura, Colombia.

Olivares, Cecilia, 1997. *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, El Colegio de México, México.

Pimentel, Luz Aurora. 2005. *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI Editores.

Showalter, Elaine, 2003. "La crítica feminista en el desierto", en Araújo Nara y Teresa Delgado, *Textos de teoría y crítica literaria (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, UAM-Iztapalapa- Universidad de la Habana, México.

Suárez, Marcela. 2001. "La sexualidad y el discurso sobre el género en el imaginario social Mexicano de los albores de siglo XIX" en *Revista Fuentes Humanísticas*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Año 11, No. 21/22.

Tzvetan, Todorov, 1981. *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, México.

Valenzuela, Luisa, 2006. *Escritura y secreto*, México, Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes, Instituto tecnológico de estudios superiores. Fondo de Cultura Económica de España.

Verani, Hugo, 1996. *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya, 1920-1995*, Trilce, Montevideo.

4) OTRA BIBLIOGRAFÍA

Alberoni, Francesco. 1994. *El erotismo*, Gedisa, Barcelona.

Arreola, Juan José. 1999. "Anuncio", en *Confabulario*, Editorial Planeta / CONACULTA, México, pp. 82-88.

Borges, Jorge Luis, 1995. *Ficciones*, España, Alianza Editorial.

Castellanos, Rosario. 1973. *Mujer que sabe latín...*, SEPSETENTAS, México.

Domenella, Ana Rosa. 1995. "Canon de alcoba: texto de goce", en *Escritoras latinoamericanas*, Iztapalapa 37, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, México, pp.79-90.

Escalante, Evodio.2002. "Ochenta años de *La señorita etcétera*" [en línea]. Disponible en http://www.jornada.unam.mx/2002/03/10/sem-colum_nas.html

López González, Aralia. 1991. *La espiral parece un círculo*, Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa. México.

Paz, Octavio, 2000. *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México.