



Mayet, Graciela. "Las Hortensias" de Felisberto Hernández, flâneur del tiempo y del espacio".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2019, vol. 8, n° 16, pp. 20-31.

"Las Hortensias" de Felisberto Hernández, flâneur del tiempo y del espacio

"The Daisy Dolls" by Felisberto Hernández, flâneur of the time and the space

Graciela Mayet¹

Recibido: 14/04/2019
Aceptado: 01/06/2019
Publicado: 05/07/2019

Resumen

El mundo ficcional de "Las Hortensias", como todos los relatos de Felisberto Hernández, instaura enlaces insólitos en una diégesis mínima que sobredimensiona las sensaciones y las coordenadas de tiempo y espacio, borrando los límites de la realidad convencional. En ese universo, los objetos y los personajes se contaminan entre sí, compartiendo cualidades. Allí, el tiempo y el espacio se distorsionan por una interpretación de los datos sensoriales extraña al orden habitual y convencional. Esto permite la emergencia de una realidad fracturada y abismal y significa que esa realidad supera todo límite puesto por las convenciones. Así, pues, se reformulan los modos normales de percepción, anulando la diferencia entre sujeto y objeto y desarticulando los componentes de ese mundo para construir una nueva realidad ficcional.

Palabras clave

Realidad; deconstrucción; fragmentación; tiempo; espacio; sentidos; relato.

Abstract

The fictional world of "The Daisy Dolls" like all the stories of Felisberto Hernández, establishes unusual links in a minimum diegesis that oversizes the sensations and coordinates of time and space erasing the limits of conventional reality. In that universe, the objects and characters contaminate each other sharing qualities. There, time and space are distorted by an interpretation of sensory data that is foreign to usual and conventional order. This allows the emergence of a fractured abysmal reality and means that this reality exceeds all limits set by conventions. Thus, normal modes of perception are reformulated, canceling the difference between subject and object and disarticulating the components of that world to construct a new fictional reality.

Keywords

Reality; deconstruction; fragmentation; time; space; senses; plot.

¹ Doctora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como docente en Teoría y análisis de textos y Literatura europea I en el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. Contacto: graciela.mayet@yahoo.com.ar.



Introducción

En la realidad –dice Maurice Blanchot– hay mucho de no aceptación y de recorte: “La diferencia entre lo real y lo irreal (...) reside en que hay menos realidad en la realidad por no ser esta más que la irrealidad negada...”. (112). En la narrativa de Felisberto Hernández no hay límites para lo que puede ser. La realidad nos presenta ciertas certidumbres y muchas incertidumbres y en este aspecto de lo incierto es donde abrevan las narraciones del escritor, para dejarnos, algunas veces, sin respuestas. En efecto, muy lejos de él está la preocupación por confortar al lector con las falsas seguridades que da la concepción convencional de lo real, propia de la tradición narrativa mimética. Sus relatos se ofrecen con la única posibilidad de una mirada oblicua, sin los cercos ni las fronteras con que la visión automatizada y no extrañificada recorre la cotidianeidad (Šklovski 59). De este modo, Felisberto pone al lector a jugar con los propios límites de aceptación de lo insólito y deconstruye con sus relatos un modo de narrar que era ancilar a cierta convención de la realidad, a cierta certeza, falsa certeza, de lo real. En este sentido, dice Alberto Giordano: “Disponibilidad para lo incierto, deseo de lo desconocido, narrar, en Felisberto, es avanzar sin certezas, sin saber del todo (e incluso, sabiendo poco) cuál es el sentido de la marcha” (38).

El avance de la narración se parece a la errática marcha del *flâneur*: no tiene objetivo, solo el placer de andar y detenerse aquí o allá, con la única finalidad de distracción y el goce de la observación de la calle. El relato hernandiano, al igual que la caminata, tampoco tiene un final ya que ambos pueden reanudarse en cualquier momento. Así es como se produce la ruptura de las relaciones lógicas y psicológicas como condición previa de la experiencia y su marca distintiva es, justamente, una realidad representada no habitual en que las percepciones y recuerdos de los personajes cobran protagonismo, acentuando el interés en el proceso de narrar y no tanto en el relato en sí mismo que se caracteriza por lo fragmentario e inacabado y el énfasis en lo que esconde el mundo social y convencional.

En “Explicación falsa de mis cuentos” dice el autor: “Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, esta también me es desconocida” (Hernández 77) De este modo, en su universo poético, se producen relaciones insólitas pues los personajes tienen rasgos de animales o cosas y los objetos adquieren caracteres humanos. Citamos algunos ejemplos tomados del relato “Las Hortensias”, en el que nos centramos para este trabajo, publicado por primera vez en el número 8 de la revista “Escritura” en Montevideo, en 1949: “...una puerta baja y entreabierto como una sonrisa falsa” (25) y también: “Allí todas las cosas habían envejecido juntas y eran amigas, pero las ventanas todavía eran jóvenes y miraban hacia afuera; eran mellizas, como las de María, se vestían igual, tenían pegado al vidrio cortinas de puntillas y recogidos a los lados, cortinados de terciopelo” (53).

Asimismo, en este mundo ficcional, además de la cosificación y la animalización señalada antes, el animismo, la figura del doble, el mundo onírico, la dimensión cósmica del cuerpo humano, la transmigración de las almas, constituyen los nexos insólitos de un relato mínimo en acontecimientos que apuntan a borrar los límites huidizos de lo real convencional, entremezclando el sueño y la realidad, lo objetivo y lo subjetivo, lo natural y lo artificial. Para este mundo otro no hay parámetros habituales pues la transgresión de las fronteras habituales del espacio y del tiempo y la presencia obsesiva de algunas sensaciones, resignifican el relato por medio de la fusión sinestésica del mirar y sentir que acompañan la destrucción de la personalidad del protagonista.

El espacio y el tiempo

En toda narrativa, la importancia del espacio y del tiempo va más allá de lo decorativo o de intentar responder a lo mimético; estas categorías representan la posibilidad de que el texto sea legible y tenga sentido. En el espacio narrativo se sitúan los objetos y los personajes. El espacio, anudado al tiempo, hace fluir el relato y permite construir un mundo narrado. El tiempo de los sucesos contados habilita un espacio o, al menos, intenta construir la ilusión del mismo. En efecto, “no se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio (...) no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento narrado que no esté inscripto en un espacio descrito” (Pimentel 7). El tiempo es un dato complejo como el espacio del cual es, además, solidario.

En relación con este complejo problema, Bajtin al adoptar el término cronotopo, tomado de la teoría de la relatividad de Einstein, designa al tiempo y al espacio como entidades independientes de la conciencia humana, vinculadas a la materia y al movimiento. El cronotopo alude a la unión profunda de ambas dimensiones: “Vamos a llamar cronotopo a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente a la literatura” (237). Esta categoría explica cómo, en todos los seres, en los objetos, en la naturaleza misma, pueden leerse las huellas del transcurso del tiempo y, por esto mismo, la temporalidad es el principio rector del cronotopo.

Sin embargo, el espacio cumple una función primordial respecto del tiempo ya que permite la estabilidad del ser. Siendo los seres humanos, como el resto de los vivientes, existencias en constante fuga, la dimensión espacial habilita nuestra posibilidad de fijarnos: la casa nos ancla a una realidad concreta y amarra la temporalidad. Los espacios cotidianos suspenden “el vuelo del tiempo” y conservan un “tiempo comprimido”. “La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad” (Bachelard 38). Es precisamente en su lujosa morada donde Horacio halla el placer que le proporciona su holgura económica:

Al otro día, Horacio fue a la casa negra y se sintió feliz. Gozaba de la suntuosidad de aquellos interiores y caminaba entre sus riquezas como un sonámbulo, todos los objetos vivían allí, recuerdos tranquilos y las altas habitaciones le daban la impresión de que tendrían alejada una muerte que llegaría del cielo”. (55)

El espacio se limita a unos pocos interiores: “la casa negra” donde viven Horacio y María, el hotel donde él duerme algunas noches y su tienda “La Primavera”. Los escasos datos de algunos objetos y lugares de la casa: piano, jardín, sala, salón y comedor (72-73), la presencia de las criadas y los empleados de la tienda que exhibe muñecas en las vitrinas, podrían ser indicios de la vida de una gran casa burguesa rioplatense, correspondiente a la segunda o tercera década del siglo XX.

A pesar de que Horacio se complace en contemplar las suntuosas habitaciones y valiosos objetos, no logra conjurar la amenaza constante de la muerte. Asimismo, el predominio de las horas de la noche en el relato de los acontecimientos coadyuva a crear una atmósfera misteriosa en la que el protagonista encuentra signos alarmantes y donde es posible encontrarse con lo inesperado e insólito. Horacio siente el silencio nocturno como algo siniestro como cuando mira el piano como un ataúd: “el silencio velaba a una música que había muerto hacía poco tiempo” (55) Su presentimiento se cumple al encontrar a la muñeca Hortensia dentro del piano pues ella no solo tiene el mismo nombre de María, sino que también se le parece.

Así es como en esos espacios interiores transcurre casi toda la acción narrativa, en horas de la tarde y de la noche: “una noche de otoño” (19), “llegó a su casa al anochecer” (28), “la noche del enojo” (29), “en la mañana que siguió al enojo” (30), “esa noche había tormenta”

(30), “esa misma noche” (31), “a la mañana siguiente” (31), “la tarde en que Facundo se llevó a Hortensia...” (32), después de cenar...” (33), “en una noche de luna” (35). Estos, entre otros ejemplos, muestran el predominio de las horas nocturnas, momentos en que Horacio regresa a su casa, habla con María y, muchas veces, va a contemplar las muñecas. “a él le gustaba pasearse solo entre la penumbra de las salas y mirar las muñecas de las vidrieras iluminadas”. (28) En el interior de esos espacios es donde la pareja de personajes halla su sentido existencial e identificación, donde se producen las tensiones entre ellos, donde canalizan los deseos afectivos y sexuales. El adjetivo “negra” que designa a esa casa contribuye a acentuar la connotación negativa del espacio siniestro, alucinante, macabro, en que irán hundiéndose los personajes.

En relación con el tiempo narrativo, cabe señalar que incluye momentos del interior de los personajes, principalmente de Horacio, desde cuyo punto de vista transcurre gran parte del relato. De este modo, se nos muestra su progresiva alienación y se nos conduce hacia un final abierto, sujeto a la significación que le aportemos como lectores. El tiempo de la vida onírica del protagonista, como parte de su tiempo interior, adquiere importancia pues algunos de sus componentes se proyectan en su vida diurna. Un ejemplo es el del sueño de Horacio con el hombre de frac que lo lleva a ponerse el mismo tipo de prenda (20), entretejiéndose lo soñado con lo vivido. En este sentido, la narración corrobora aquello que los surrealistas reconocieron: el alcance de la vida onírica en la existencia humana. André Breton, en el Primer Manifiesto Surrealista (1924), destacó su importancia al sostener que, en el sueño, al individuo todo le parece posible y que, entonces, sueño y vigilia constituyen una dupla aparentemente contradictoria que, no obstante, integra una realidad absoluta, una suprarrealidad (136).

En el protagonista de “Las Hortensias” la vida cotidiana es alterada por una imaginación enfermiza que distorsiona la temporalidad y construye conexiones extrañas y amenazadoras entre seres y cosas. Horacio recuerda, “en la oscuridad de su dormitorio” (26), a las dos muñecas que se habían caído y piensa en los presagios, mientras escucha el ruido de las máquinas. También imagina su vida luego de la muerte de María: “...a cada momento se imaginaba cómo sería su desgracia cuando la sobreviviera” (27); también rememora: “Pero mientras tanto recordaba muchas de las cosas que sabía de las muñecas” (28). El personaje se adelanta a los acontecimientos imaginando desgracias futuras de modo que los recuerdos y las supuestas premoniciones con que divaga, hacen confluír las diversas temporalidades en su mente, algo propio del mecanismo del sueño diurno y de la fantasía. según explica Freud:

La relación de la fantasía con el sueño es, en general, muy importante. Puede decirse que una fantasía flota entre tres tiempos: los tres factores temporales de nuestra actividad representativa. La labor anímica se enlaza a una impresión actual, a una ocasión del presente, susceptible de despertar uno de los grandes deseos del sujeto; aprehende regresivamente desde este punto el recuerdo de un suceso pretérito, casi siempre infantil, en el cual quedó satisfecho tal deseo, y crea entonces una situación referida al futuro y que presenta como satisfacción de dicho deseo el sueño diurno o fantasía, el cual lleva entonces en sí las huellas de su procedencia de la ocasión y del recuerdo. Así, pues, el pretérito, el presente y el futuro aparecen como engarzados en el hilo del deseo, que pasa a través de ellos. (“El poeta” 1345)

Otro ejemplo de conjunción temporal se halla cuando, una noche, Horacio tiene el presentimiento de la muerte de María, (futuro) le compra muchos vestidos y le pide a la muñeca Hortensia que se los pruebe, (presente) “esos recuerdos (pasado) de María debían durar mucho tiempo” (30). En este ejemplo, como en los de nuestra experiencia, el pasado y el futuro existen dentro del presente. El tiempo nace de la relación con las cosas puesto que en ellas el futuro y el pasado están como en una supervivencia incesante. El tiempo supone el despliegue de pasado,

presente y futuro y, también, es condición para que no esté totalmente acabado ya que el tiempo constituido es el resultado de su mismo paso. “Lo que en el tiempo no pasa es el paso del tiempo” (Merleau-Ponty 463).

El pasado constantemente presente es el de la culpa que sienten Horacio y María pues, parecía ser cierto lo que la gente del pueblo murmuraba acerca de que ellos habían dejado morir a una hermana de María para quedarse con su dinero y “entonces habían decidido expiar su falta haciendo vivir con ellos a una muñeca que, siendo igual a la difunta, les recordara, a cada instante su delito” (30). De este modo, el pasado se continúa en el presente cargándose de connotaciones subjetivas que, en “Las Hortensias” se proyectan en la muñeca, nexo entre el pasado culpable y el presente atormentado. “El pasado es percibido como algo no acabado, no absoluto. Pasado y presente dejan de ser solo categorías temporales para transformarse en valorativo-temporales” (Egar Contreras 30). En efecto, el mundo sin tiempo de las muñecas se introduce en la vida de María y Horacio y en su sentido de la culpa, trastornando la relación con los otros seres y vinculándolos morbosamente con las muñecas.

La convivencia con la muñeca Hortensia implica una conducta ambivalente en ambos esposos. En María, cuando actúa como un actante contradictorio, tanto ayudante como oponente de Horacio en su afición por Hortensia. Por un lado, siente celos de Hortensia y, por otro, es cómplice de la atracción de su marido por ese objeto, al colocarla en su lugar en la cama cuando se ausenta. En Horacio, esa afición morbosa produce un doble efecto pues, tanto humaniza las muñecas al encontrar en ellas expresiones parecidas a las de sus empleadas como, en su creciente locura y deseos insaciables, se automatiza al perder rasgos humanos. El personaje se va alejando cada vez más del contacto con la cotidianidad habitual para internarse en la cosificación de las muñecas de las que adquiere rasgos rígidos: “...él guardaba el silencio de un hombre de palo”; “La mayor parte del tiempo la pasaba encerrado, casi inmóvil...”; (María) “siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio y su quietud de muñeco” (72). Así pues, Horacio no solo sufre la distorsión del tiempo sino también la confusión entre objetos y seres humanos que intercambian cualidades hasta llegar a percibirse a sí mismo como objeto, es decir, la locura.

También hay una ambivalencia en la consideración de Hortensia. En momentos, es un ser que interactúa en la pareja; en otros es una cosa como cuando Facundo la lleva para acondicionarla como porrón de agua caliente. Esto se advierte en una discusión sobre ella: “es simplemente una muñeca”, dice Horacio; María le reprocha que la dé por muerta. Sin embargo, parece ser que, para ambos, Hortensia es más que un objeto. “Ella es más mía que tuya”, dice María. Y agrega: “Yo la vestía y le decía cosas que no puedo decir a nadie (...). Ella nos unía más de lo que tú puedes suponer” (32). Horacio, por su parte, “no podía admitir la idea de María sin Hortensia” (33). Se pregunta, además, qué tenía esta muñeca para que se enamorara de ella (34).

Todos estos momentos del relato ponen en evidencia que, pese a que el tiempo del que el narrador informa al lector parece un pasado preciso y el lugar resulta similar al universo familiar, cerrado, determinado, protector, accesible al lector, en realidad, el tiempo y el espacio del personaje se vuelven ambivalentes y ambiguos, como lo es Horacio, hombre y muñeco; las muñecas complementos de María y amantes y alternativos los nombres de la mujer de Horacio y de la muñeca Hortensia. El personaje inviste así de ambigüedad el tiempo y el espacio, las emociones eróticas, las sensaciones, de la misma manera como el relato fusiona la cotidianidad habitual y convencional con la percepción extrañificada del protagonista.

Por lo expuesto, resulta inapropiado llamar “fantásticos” a los relatos de Felisberto, como, en general, resulta también inadecuada esta designación genérica. En efecto, en las narraciones consideradas así por ciertos autores críticos y teóricos, se evidencia un concepto convencional y superado de lo real. En ellos, algo externo viene a trastornar la vida del

personaje. Veamos lo que dice Joël Malrieu al mencionar numerosos ejemplos de relatos “fantásticos”, colmados de sucesos inexplicables a los que llama “fenómenos”:

le phénomène ne peut venir que d'ailleurs; soit d'un espace virtuel, comme les revenants, soit d'un lieu géographique lointain, comme Dracula ou le Horla (...) il est issu du fond des âges (...) il appartient à un passé lointain, mythique, que l'on croyait à tout jamais disparu et qui surgit brutalement dans le présent du personnage, dans toute sa splendeur originelle. (120)

Puede decirse que, en los relatos de Felisberto, no existe un “fenómeno” exterior que surge del pasado bruscamente ni viene de lugares lejanos, tal como explica Malrieu. Por el contrario, ambas dimensiones se inscriben en la cotidianeidad actual de los personajes, en una narración específica que corroe el orden normado del discurso social, afirmando un mundo de significados que solicita la complicidad del lector, porque es un mundo con su verdad propia regido por convenciones que constituyen su sistema de realidad textual, mundo ficcional que revela las fracturas y honduras de lo real. Esta complejidad abismal, que solo el texto literario puede abordar, es compartida por el lector que acepta la posibilidad de lo ambiguo y extraño intrínsecos al universo cotidiano, tal como ocurre en *Las Hortensias* y en otros relatos de Hernández. La lectura de las narraciones hernandianas ponen en juego actividades que dependen tanto del texto que representa un efecto potencial realizado en el proceso de lectura, como del sujeto lector que es quien otorga significaciones al texto y acepta ese juego que le propone el mundo ficcional.

Los sentidos

El relato de Felisberto contiene un rico universo sensorial que se corresponde con la intensidad de su particular experiencia de los sentidos. En una carta a su mujer, dice: “...empecé a morir en sensaciones que no eran mi vida en un pesado e idiota sonambulismo que me horroriza...” (citado por T. Porzeca 88) En “*Las Hortensias*”, las sensaciones auditivas producidas por el ruido de la fábrica son constantes en la “casa negra”. Los ruidos, como los malos augurios, constituyen una suerte de presencia paralela a la cotidianeidad del protagonista que socava poco a poco su existencia. Así, en un momento, los presagios que tiene Horacio cuando encuentra los escritos referentes a algunas muñecas, se relacionan con los ruidos de las máquinas y con los sonidos del piano tocado por Walter. El protagonista supone, entonces, que hay fantasmas, seres despiertos en medio de objetos inertes, los cuales se entienden con los ruidos: “Creyó comprender que las almas sin cuerpo atrapaban los ruidos que andaban sueltos por el mundo, que se expresaban por medio de ellos y que el alma que habitaba el cuerpo de Hortensia se entendía con las máquinas” (35).

Las muñecas también son portadoras de presagios, producidos por las miradas codiciosas que ellas reciben (29). Asimismo ve las colas del frac del pianista Walter caídas detrás de la banqueta y le parecen “un bicho de mal agüero” (24). De este modo, una serie de objetos y de sonidos, que suscitan el recelo de Horacio, conforman un mundo de ecos anticipatorios de la locura y la muerte. Esos signos que alertan al personaje, para otros pueden resultar carentes de sentido, sin embargo, se vuelven para él pertinentes y motivo de alarma, constituyéndose en “un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” (Borges 231).

Debido a que el narrador focaliza el relato desde Horacio, el mundo ficcional se ordena en una causalidad propia, acorde con la imaginación y el delirio del personaje quien halla conexiones donde otros no ven más que nimiedades. Progresivamente, la alienación del personaje crece con el temor a la soledad y a la muerte, pues la contemplación de las muñecas se da junto con la escucha del ruido de las máquinas y los sonidos del piano (61). La sinestesia

“silencio oscuro”, para referirse a su alma, connota el estado de ánimo de Horacio, en cuya memoria convergen el sonido monótono y las muñecas, en una angustia mortal metaforizada por el naufragio (67).

Asimismo, el terror se vincula con las sensaciones auditivas y visuales otorgando a estas un rasgo valorativo dado por la percepción distorsionada del personaje. Además, por ser sensaciones que producen en el mundo circundante extrañas significaciones, algunos objetos se constituyen en mediadores y claves para el personaje que los interpreta de acuerdo con su propia conciencia alucinada.

A medida que transcurre el relato, el ruido de las máquinas acompaña la creciente alienación de Horacio hasta atraerlo hacia el colapso final: “él iba en dirección al ruido de las máquinas” (74). La conjunción del sonido con la locura tiene un correlato con la fusión y confusión de los tiempos de lo soñado y los de lo vivido. Para el protagonista, el futuro cambio de manos por donde transitan los vehículos se vincula con el cambio de la marcha de la sangre en el cuerpo: “Al despertar, el hombre de la casa negra recordó el sueño, reconoció en la marcha de la sangre lo que ese mismo día había oído decir –en ese país los vehículos cambiarían de mano– y tuvo una sonrisa” (20). Es así como los ritmos del mundo exterior tienen una estrecha vinculación con los ritmos corporales. Ambos comparten una dinámica semejante a la manera como en el relato, objetos y seres humanos se prolongan unos en otros y proyectan, entre sí, cualidades que les son propias.

El sentido de la vista exacerbado por la contemplación de las muñecas, lleva a Horacio a pretender algo humano en ellas. Pide a Facundo que busque cómo hacer para que Hortensia tenga “calor humano” (31). Este deseo de humanización del objeto provoca terribles celos en María, quien se había preocupado de prepararle “sorpresas” con Hortensia a su marido, sin pensar adónde llevaría esta solicitud pues las cosas se complican por el creciente interés de Horacio en la muñeca (32).

El motivo clásico de los seres artificiales que poseen ciertos aspectos humanos tiene su antecedente en “El hombre de arena” de T. Hoffmann, relato que llevara a Freud a escribir “Lo ominoso”, donde señala cómo lo familiar se puede volver siniestro, *unheimlich*. En el cuento mencionado, la muñeca Olimpia y Coppelius, personaje identificado por Nathaniel con el temido hombre de arena con que se asustaba a los niños, constituyen lo familiar que se torna amenazador o temible por efecto de la represión. La muñeca Olimpia, que posee mecanismo de relojería, es objeto amoroso para Nathaniel. Luego de verla por segunda vez, enloquece por el pavor de perder los ojos producido por la angustia de la castración (Freud, “Lo ominoso” 230).

En Las Hortensias, la vista es el sentido por el cual aumenta la glotonería voyerista del protagonista al pasar de la contemplación de las muñecas al deseo sexual exacerbado que lo lleva a intercambiar el papel de cónyuge entre María y la muñeca Hortensia. Así es como ambas parecen participar de una misma vida con una existencia simbiótica: “Hortensia no era solo una manera de ser de María, era su rasgo más encantador y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia” (33). En Horacio hay, entonces, una dualidad en la afectividad pues no puede ajustar sus emociones solo a las muñecas, sino que las mujeres de carne y hueso le son necesarias también: “sintió un placer muy escondido al pensar que serían muchachas las que pondrían algo de ellas en Hortensia” (36). La insatisfacción en su relación con María se advierte en la proyección del sentimiento amoroso en la muñeca, aunque esto tampoco es definitivo porque oscila entre ella y su mujer. María entra en este doble juego de la carnalidad humana y la inercia de la muñeca pues un día recibe a su marido, abrazando a Hortensia, a lo que aquel responde tomando a la muñeca y besándola: “El contacto con esos labios calenturientos le produjeron placer” (36).

En la necesidad de Horacio de volcar su pasión amorosa en Hortensia, los sentidos tienen una función fundamental. La cita antes mencionada señala la importancia de las sensaciones táctiles y del contacto físico; de ahí el pedido a Facundo de buscar la manera como

Hortensia adquiriera calidez humana en su cuerpo y compartirla: “María puso el agua caliente a Hortensia (...) y la acostó con ellos como si fuera un porrón” (37). La sensación táctil del contacto con Hortensia –porrón tibio– produce al personaje sensaciones insólitas que lo llevan a pensar en dimensiones propias de la naturaleza ya que tiene en sueños la sensación de “estar hundido en un lago tibio” (37). Al mismo tiempo, los cuerpos de la pareja buscan fronteras palpables en la superficie tibia de Hortensia. Al ser el tacto el sentido de lo cercano por lo mismo implica la ruptura con el vacío y la satisfacción de hallar “un límite tangible” (Le Breton 146).

El contacto compartido con Hortensia permite el descanso a Horacio y a María, cual objeto fetiche u objeto “transicional”, según el adjetivo acuñado por D. W. Winnicott en 1953, que les proporciona tranquilidad y seguridad. Es por el tacto que se reencuentran los cuerpos de los dos y es por el tacto que se recupera la seguridad de la infancia en contacto con el cuerpo materno

En tanto órgano más extenso del cuerpo humanos, la piel encierra al sujeto en su recinto: indica al mismo tiempo la clausura y la apertura. Envoltura real y simbólica del cuerpo y, por lo tanto, del propio individuo, es una memoria inconsciente de la infancia, un recuerdo de los arrebatos de amor o de rechazo hacia la madre. (Le Breton 145)

Algunas veces, la blandura se asocia a objetos familiares, por medio de una imagen que alude a una sensación táctil y a un estado de ánimo. Esto ocurre cuando el personaje comienza a sentir la culpa por la atracción que experimenta por Hortensia y a desconocerse a sí mismo: “...pensó que no era digno de ser recibido por la blandura de un mueble familiar...” (44). Además, le produce una sensación de pesadez en su interior: “...sus órganos parecían estar revueltos, caídos y pesando insoportablemente” (44).

La alteración en la interpretación de lo sensorial conduce a Horacio a una creciente pérdida de su identidad: “Él también era desconocido para sí mismo y recibía una desilusión muy grande al descubrir la materia de que estaba hecho” (44). De este modo, se produce el desdoblamiento de sí en tanto las propias acciones le parecen susceptibles de ser observadas como si las hiciera otra persona (61). El malestar interior acrecienta su sensación de soledad que no calma la contemplación de las muñecas: “Cada vez le costaba más estar solo; las muñecas no le hacían compañía...” (61). La fragmentación de la personalidad, se proyecta en las imágenes de brazos y piernas sueltas de muñecas que, a su pedido, Facundo le fabrica para que sus empleados armen una escena en las vitrinas de la tienda.

Otros sentidos tienen importancia en la relación entre los personajes y los objetos. El oído es el órgano de percepción vinculado a la temporalidad y, por ello, efímero. Al respecto, dice Le Breton: “El oído no tiene ni la maleabilidad del tacto o la vista ni los recursos de exploración del espacio...El sonido es más enigmático que la imagen pues se da en el tiempo y en lo fugaz cuando la visión permanece fija y resulta explorable” (90).

El primer sentido en irrumpir en el relato es el del oído y también será el último: (Horacio) “iba en dirección al ruido de las máquinas” (74). De la misma manera, es una experiencia por la que atraviesan los seres vivos al nacer y al morir. Así también, al inicio de la narración, Horacio escucha permanentemente los ruidos de la fábrica contigua al jardín de su casa y los seguirá escuchando: “Al lado del jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles” (19). La continua escucha de esos sonidos acrecienta la sensación del paso del tiempo y la inevitable y progresiva alienación del personaje: “La audición de las sonoridades del mundo obliga a sentir el transcurso del tiempo” (Le Breton 96). A los ruidos de las máquinas se mezclan los de los pasos del hombre que regresa a su casa. Para aludir a ello, el narrador recurre a una imagen auditiva con animismo: “...parecía que los pasos masticaran el balasto” (19). El uso de este recurso evidencia cómo los sonidos son

sobredimensionados por el protagonista y lo llevan a pensar que existe una complicidad entre ellos y los objetos: "...le parecía que los objetos del dormitorio eran pequeños fantasmas que se entendían con el ruido de las máquinas" (52). Sin embargo, cuando no lo oye, Horacio se siente afectado: "En medio de un gran silencio, sintió zumbar sus oídos y se dio cuenta de que le faltaba el ruido de las máquinas..." (53). Es por eso que el ruido le resulta tan habitual como necesario, como cuando está con Eulalia, la muñeca rubia preferida: "Cuando volvió junto a su compañera, quiso oír, por entre los huecos de la música, el ruido de las máquinas..." (61). A este ruido, semejante a un latido, a veces se añade el sonido del piano de ahí que no es extraño que ambas sensaciones auditivas se mezclen pues el protagonista parece necesitar de las mismas conjuntamente:

Horacio se dirigió hacia la segunda vitrina; le hizo señas con una luz a Walter para que cambiara la obra del programa y empezó a correr la tarima. Durante el intervalo que hizo Walter, antes de empezar la segunda pieza, Horacio sintió más intensamente el latido de las máquinas y cuando corrió la tarima le pareció que las ruedas hacían el ruido de un trueno lejano. (24)

Al personaje, los sonidos del piano le parecen truenos o el ruido del mar y, junto con los de las máquinas, están asociados a presagios funestos. Ambos sonidos los oye como si estuvieran "mezclados con agua" (22). Estas sensaciones sensoriales parecen venir de un sueño pues el narrador indica que Horacio se despierta en un determinado momento: "Por último se despertó..." (22). Ya despierto, tiene la impresión de que los sonidos quieren decirle alguna cosa, no obstante, se escabullen "como ratones asustados" (22). Realiza acciones mecánicamente, como si estuviera muy distraído o sonámbulo: "...se había levantado sin darse cuenta" (22). La muñeca que observa en la vitrina también parece participar de esa existencia semiconsciente: "No se sabía si estaba muerta o soñaba" (23). Al contemplarla, imagina su historia y también lee la historia de las muñecas en leyendas que halla en los cajones de las vitrinas. En un momento, la lectura de una de ellas lo conmueve y la besa en cuya frente percibe "una sensación de frescura tan agradable como en la cara de María" (26). Esta sensación táctil vincula a la muñeca con la mujer y es uno de los diferentes ejemplos en que ambas, muñeca y María, resultan intercambiables. Posteriormente, la muñeca se anima, camina y se cae, ante el estupor de Horacio que piensa que es un aviso de la muerte de María por eso cree que las muñecas son las receptoras de presagios: "Fue entonces cuando Horacio empezó a pensar que las muñecas estaban llenas de presagios" (30). Para conjurar la posibilidad de una cercana muerte de María, Horacio manda hacer una muñeca parecida a ella:

María no estaba enferma ni había por qué pensar que se iba a morir. Pero hacía mucho tiempo que él tenía miedo de quedarse sin ella y a cada momento se imaginaba cómo sería su desgracia cuando la sobreviviera. Fue entonces que se le ocurrió mandar a hacer la muñeca igual a María. (27)

A medida que el relato avanza, los sentimientos de Horacio van cambiando pues pasa del amor a María al enamoramiento, primero de Hortensia, y luego de Eulalia, la muñeca rubia. En la muñeca Hortensia, que aparece apuñalada, los presagios parecían anticipar el fin del amor de Horacio y María, cuando ella lo abandona y le cobra odio. La volubilidad erótica se exagera acompañada, al mismo tiempo, por el temor a la muerte. Amor y muerte están en estrecha vinculación con las obsesiones sensoriales que llevan al protagonista a la alienación final. La percepción alienada desarticula y atribuye autonomía a los objetos y a los sentimientos: "vio a su mujer detenida en medio de la escalinata y al mirar los escalones desparramados hasta la

mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran vestido de mármol y que la mano que tomaba la baranda, recogía el vestido” (19).

El relato es recorrido por imágenes que tanto aparecen en el mundo cotidiano como en el sueño del personaje: el frac que él viste lo había visto en un sueño en un hombre montado a caballo y en Walter, el pianista que ejecuta obras musicales en su casa. Así como hay una vacilación entre los objetos y los personajes que intercambian cualidades propias de ambos, el sueño y la vigilia resultan también imprecisos y parecen participar del mundo narrado pasando del uno a la otra, sin que se advierta el cambio. De este modo, los seres vivos y los objetos tienen una existencia muy íntimamente unida y una continuidad entre sí como ocurre en el relato con los sueños y los estados diurnos. Todo parece evocar a otra cosa o a otro ser; todo está lleno de ecos, de resonancias que conectan a lo existente con lazos invisibles y a los diferentes momentos temporales a través de los presagios. Así se halla una relación entre el sonido de las máquinas, la música del piano, las muñecas y los temores del protagonista en cuya mente las sensaciones sensoriales se conjugan para producirle temibles anuncios:

en la oscuridad de su dormitorio, puso atención en el ruido de las máquinas y pensó en los presagios. Él era como un hilo enredado que interceptara los avisos de otros destinos y recibiera presagios equivocados; pero esta vez todas las señales se habían dirigido a él; los ruidos de las máquinas y los sonidos del piano habían escondido a otros ruidos que huían como ratones. (26-27)

Algunas imágenes visuales también presentan la fusión de objetos y seres que comparten un mismo espacio donde las percepciones se llenan de connotaciones insólitas al transgredirse las fronteras habituales de las mismas, como la escalera que parece que tuviera “escalones desparramados”, la habitación que “estaría cansada de representar, durante muchos años, aquel ambiente chino” (53), en un animismo que alude a su vetusta decoración.

También, el aspecto físico de los seres humanos aparece metaforizado con ámbitos naturales y con dimensiones cósmicas, como en los siguientes ejemplos: “Su cara tenía la tranquilidad de algunos paisajes; en una mejilla había un poco de luz dorada del fin de la tarde y en un pedazo de la otra se extendía la sombra de la pequeña montaña que hacía su nariz” (43); una manga del saco de Horacio tiene una “mancha de sol” (44); las cobijas son “un barranco” (44); la mejilla de María donde “parecía que el beso hubiera descendido en paracaídas sobre una planicie donde todavía existía la felicidad” (45); los remordimientos son “nubes empujadas hacia algún lugar del horizonte y que volverían con la noche” (46). Todos estos ejemplos señalan que las asociaciones de objetos no habitualmente relacionados entre sí son la manifestación de un pensamiento desarticulador de sus mismos mecanismos y del orden témporo-espacial; de ahí la recurrencia a cosificaciones de personajes, animismos de objetos, exacerbación afectiva y erótica, trastorno sensorial y mnémico.

Además de los recursos mencionados antes, hay también sinédoques en ciertas imágenes visuales. Cuando se realiza la exposición de las muñecas en la tienda de Horacio, asisten allí muchas gentes curiosas que se pasean ante las vitrinas preparadas con escenas según la nota sobre la historia de cada muñeca:

Por la parte de afuera de la vitrina, pasaban toda clase de caras; y no solo miraban las muñecas de arriba abajo para ver los vestidos; había ojos que saltaban, llenos de sospechas, de un vestido a un escote y de una muñeca a la otra (...). Otros ojos, muy prevenidos, miraban como si caminaran cautelosamente por encima de los vestidos y temieran caer en la piel de las muñecas. (70)

Este recurso produce un detenimiento en la atención de los detalles y un desplazamiento respecto de la referencialidad. Cuando son varios los desplazamientos, como en el caso de la cita anterior: caras, ojos, aumenta el movimiento de manera que el efecto de fragmentación produce una visión particular de la realidad representada (Le Guern 119).

De este modo, Horacio experimenta el universo sensorial de acuerdo con una individualidad perceptiva alterada “La percepción no es coincidencia con las cosas sino interpretación” (Le Breton 12). El mundo que lo rodea, como un edificio construido a partir de la experiencia de los datos aportados por los sentidos, es filtrado a partir de los sistemas simbólicos elaborados en su historia personal. “La percepción no es la realidad sino la manera de sentir la realidad” (Le Breton 25).

Conclusión

En este relato se nos presenta el dominio de lo objetual e inanimado sobre lo animado. Se trata de un universo ficcional en que el protagonista, inicialmente un seductor, termina siendo el seducido y dominado por objetos –las muñecas– en que él proyecta y prolonga sus obsesiones eróticas, en una creciente alienación que lo lleva a multiplicar esos objetos y, finalmente, a la fragmentación de las partes de los cuerpos, proyección simbólica de la locura. Además, los espejos, figura de la duplicación y de la fragmentación, señalan la confusión de seres y objetos que Horacio halla placentero: “le gustaba mucho encontrarse con la sorpresa de personas y objetos en confusiones provocadas por espejos” que mantienen “los párpados levantados” para observarlo (57).

La distorsión erótica, sensorial y témporo-espacial son el correlato de la locura y la muerte para quienes se atreven a la experiencia de explorar los límites de lo real. El personaje Horacio es, entonces, la proyección de Felisberto escritor, como *flâneur* del mundo cotidiano cuyo punto de vista es deliberadamente transgresor de la experiencia automatizada y rutinaria de la vida.

A partir de esa personal experiencia sensorial, Felisberto crea un mundo ficcional donde todos los seres y los objetos participan de la confusión producida por una manera de interpretación distorsionada de la percepción del personaje perturbado. Se trata de un modo poético de sentir el mundo propio del escritor quien opera sobre lo real de una manera no funcional a la percepción habitual, desarticulando los componentes de ese mundo para combinarlos en un universo absolutamente único.

Obras citadas

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1987.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Monte Ávila Editores, 1992.
- Breton, André. “Primer Manifiesto del surrealismo.” *Primeras vanguardias artísticas*, de Lourdes Cirlot, Labor, 1995.
- Borges, Jorge Luis. “El arte narrativo y la magia.” *Obras completas*, tomo 1, Emecé, 1997.
- Egar Contreras, Álvaro. *Experiencia y narración*. Universidad de los Andes, 1998.
- Freud, Sigmund. “El poeta y los sueños.” *Obras completas*, tomo X, Losada, 1997.
- _____. “Lo ominoso.” *Obras completas*, vol. 17 (1917-1919), Amorrortu, 1986.
- Giordano, Alberto. *La experiencia narrativa*. Beatriz Viterbo, 1992.
- Hernández, Felisberto. *Las Hortensias*. El cuenco de plata, 2009.
- Le Guern, Michel. *Metáfora y metonimia*. Cátedra, 1985.
- Le Breton, David. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Nueva Visión, 2007.

- Malrieu, Joël. *Le fantastique*. Hachette, 1992.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Editora Nacional, 2002.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. Siglo XXI, 2001.
- Porzeca, Teresa. “Felisberto Hernández: Un estudio del régimen de la mirada.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 625-626, julio-agosto de 2002, pp. 81-98.
- Šklovski, Víctor. “El arte como artificio.” *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, compilado por Tzvetan Todorov, Siglo XXI, 1987.