

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

NADA HUMANO ME ES AJENO

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**El espejo de las pulsiones humanas: La reinención
de lo fantástico en «Las Hortensias» de Felisberto Hernández**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A :

RICHART ARMANDO ROSILES CHÁVEZ

DIRECTORA

DRA. HERMINIA PILAR MORALES LARA

Ciudad de México, diciembre de 2025.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A mis padres, Juan y Teresa, quienes me dejaron corromper por los libros y me hicieron accesibles las herramientas para labrar mi propia (des)educación.

Al ego herido por la avasalladora ola del conocimiento.

AGRADEZCO:

A mis hermanas Naye, Diana, Chrys y Liz, por el apoyo e incentivos que me brindaron.
Gracias sinceras, sobre todo, por siempre estar cuando más lo he necesitado.

A mi directora, la Dra. Pilar Morales, (excusando el lugar común) por creer en este proyecto
y alentarlo. Gracias infinitas por encauzarme sin ápice de imposición; por reforzar mi
seguridad en lo ya aprendido; por los comentarios precisos, el respeto y reconocimiento de
mis saberes; y, finalmente, por la total soberanía en todo este camino andado.

A mis lectoras, la Mtra. Maya López y la Dra. Azucena Rodríguez, por su lectura y
observaciones puntuales. Gracias especiales a la Dra. Valentina Gutiérrez,
por prestarme sus oídos cuando las frustraciones amenazaban con hacer mella;
por los consejos, las conversaciones nunca suficientes sobre libros, la confianza en mí
y mi potencial, así como por la guía e impulso en los proyectos venideros.
Les agradezco a las tres por sus anotaciones meticulosas y su sinceridad sin miramientos.

A las y los docentes que me ofrecieron sus hombros de gigantes para
permitirme ver qué había más allá de los confines de mi universo.

A todas las personas que me acompañaron en este arduo proceso con su escucha, lectura y
comentarios valiosos; rigurosos, mas a la medida de lo que esperaba de su palabra.

A ti que de alguna forma llegaste a este texto.
Que esté a la altura de tu curiosidad, tus inquietudes
y sea revelador en algún aspecto.

(...) me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio.

Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte.

Felisberto Hernández

Este es un caso fantástico, sombrío, un caso contemporáneo, algo propio de este tiempo nuestro en el que el corazón del hombre está trastornado; un tiempo en el que se cita la frase de que la sangre «renueva», en el que se predica toda una vida de bienestar.

Fiódor M. Dostoievski, «Crimen y castigo»

(...) lo fantástico sirve no para *encarnar* positivamente la verdad, sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, para *ponerla a prueba*.

Mijaíl Bajtín

Resumen: Este estudio versa sobre la literatura fantástica y cómo en el cuento «Las Hortensias» del escritor uruguayo Felisberto Hernández este género encuentra un caso paradigmático de análisis. Además, se aduce que a partir de los procedimientos, estrategias textuales y efectos con los que está construido el texto de Hernández es pertinente una lectura donde lo fantástico se reinventa dentro de su tradición. Para sustentarlo se acudió a las aportaciones que se han desarrollado en el campo de la teoría de la literatura fantástica, encontrando en la propuesta de lo neofantástico de Jaime Alazraki bases para refrendar la argumentación. En el marco de la exploración estética que realizó Sigmund Freud, lo ominoso plantea distintas aportaciones en el estudio sobre «Las Hortensias». Quienes se acerquen a la lectura de las páginas que aquí se presentan encontrarán una distribución analítica enfocada en observar cómo se ha abordado la obra de Felisberto Hernández, cuáles han sido las principales teorías acerca de la literatura fantástica, qué relación hay entre lo fantástico y lo ominoso, qué papel juega la idea de modernidad y la implementación de las vanguardias literarias en el cuento, entre otras indagaciones. También, la pertinencia de esta investigación responde al afán de hacer circular nuevamente, bajo una mirada fresca y revitalizada, la obra de este autor imprescindible.

Palabras clave: Las Hortensias, Felisberto Hernández, fantástico, literatura fantástica, ominoso, muñeca, autómata, insólito, raro, otredad,

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 7
FELISBERTO HERNÁNDEZ EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XX	p. 13
1. ESTADO DEL ARTE, ANTECEDENTES Y MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO	p. 13
1.1. FREUD Y LO <i>UNHEIMLICH</i>	p. 15
1.2. FELISBERTO HERNÁNDEZ: ¿AUTOR DE LO FANTÁSTICO?	p. 17
1.3. PASEO POR ALGUNAS DEFINICIONES DE LO FANTÁSTICO	p. 21
2. PRIMERA APROXIMACIÓN A LO FANTÁSTICO	p. 31
3. SEGUNDA APROXIMACIÓN DESDE UNA NUEVA MIRADA	p. 35
3.1. VOZ NARRATIVA	p. 40
3.2. EL ACECHO DE LO OMINOSO	p. 42
3.3. MODERNIDAD Y VANGUARDIA	p. 44
4. SÍNTESIS	p. 51
5. «LAS HORTENSIAS»: EXHIBICIÓN PERMANENTE	p. 54
5.1. REALISMO, COTIDIANEIDAD Y NORMALIDAD TRASTORNADA	p. 55
5.2. EL DOBLE: DESPLAZAMIENTO Y SUPLANTACIÓN DE LO HUMANO	p. 59
5.3. ESCENIFICACIÓN Y DISTANCIAMIENTO	p. 64
5.4. PASARELA HACIA LA IDENTIDAD	p. 65
5.5. DEL SENTIMIENTO DE LO FANTÁSTICO A TRAVÉS DE LAS PERCEPCIONES	p. 69
FELISBERTO HERNÁNDEZ, FULANO INAPREHENSIBLE	p. 79
BIBLIOGRAFÍA	p. 84

INTRODUCCIÓN

El trabajo que se presenta a continuación invita a adentrarse en territorios donde lo racional y lo irrevocable se ponen en duda; la realidad es escrutada ante la irrupción de elementos o fenómenos que rompen con su aparente estabilidad y seguridad; lo que no debería transgredir las leyes y normas del mundo a nuestro alrededor cruza esa línea, y la duplicidad es una constante en pos del cuestionamiento sobre la identidad.

Como quizás ya se ha advertido, el tema a tratar a lo largo de este estudio es la literatura fantástica. Más específicamente, con éste se pretende demostrar cómo la tradición de este género fue reinventada en el cuento «Las Hortensias¹» (1949) del escritor uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964).

El planteamiento de la cuestión surgió, en primer lugar, tras la lectura de dicho texto y, luego de haber realizado una intensa búsqueda acerca del autor y su obra, encontrar un absurdo de ésos que sobran en las historias de personas que son perfectas desconocidas, y sin embargo, influyen en buen grado en quienes logran la consagración. Tal es el caso de Felisberto Hernández, pianista antes bien que escritor, celebrado por su estilo literario nada comparable con el de otros o reductible a ser encasillado en tal o cual etiqueta, quien no llegó a recibir la gloria de su mérito artístico.

Esto, sospecho, se debe en gran medida al desdén que culturalmente ha asociado, y criticado, a la literatura de género —en su acepción más tipológica— como una vía de escape de la realidad. También, ha ido de la mano con la cuestión del prestigio autoral. ¿Por qué un Jorge Luis Borges o un Adolfo Bioy Casares o una Silvina Ocampo² no padecieron esto

¹ Si bien hay estudiosos que se refieren a este texto de Felisberto Hernández como «Las hortensias» (tal es el caso de Ana María Morales, por ejemplo), en esta investigación se optó por la nominación «Las Hortensias», en tanto que, como se expondrá pertinentemente a lo largo del análisis, es congruente con la humanización de las muñecas, así como con su masificación y marca distintiva como línea de producción.

² Cuyo interés apasionado llevó a estos tres a reunir una serie de cuentos de distintas latitudes y extensiones (de selección reprochable en cuanto a sus parámetros) en la línea del gran tema a tratar aquí, la famosísima *Antología de la literatura fantástica* (1940).

mismo? Me atrevo a pensar que fue porque su trayectoria literaria no se afianzó desde el comienzo como autores de lo fantástico; además de que poseían capital económico (Ocampo principalmente), social, cultural y simbólico —siguiendo en este sentido al sociólogo francés Pierre Bordieu (1930-2002)— a considerar.

Es por ello que mi atención se dirigió a indagar más acerca de Felisberto Hernández, ignoto maestro de maestros. Al leer «Las Hortensias» por primera vez, quedé embelesado por lo que en aquel entonces calificué de cuento³ de atmósferas raras y fuera de lo normal —y por eso mismo atractivo desde distintas perspectivas. Más tarde descubriría que estos atributos dialogaban de manera sensacional con algunos postulados que la teoría de la literatura fantástica había elaborado.

La materia narrativa no es la que se tiene que acoplar o adecuar a tal teoría, sino lo contrario: la teoría debe explicar y describir el funcionamiento de los fenómenos que la echa a andar. Dicho de otra forma, suele ocurrir que en ocasiones nuestras lecturas nos conducen por interpretaciones que —ceñidas en algún marco teórico— aun siendo propositivas terminan por quedar como calzado apretujado a fuerza de obstinación. Éste no fue el caso en mi lectura de «Las Hortensias». Aunque hay quienes sostienen que este cuento no posee características suficientes para ser considerado como fantástico, otros sustentan con base en

³ En el curso de esta investigación, se halló una división entre quienes calificaban a «Las Hortensias» de Felisberto Hernández como un relato, una *nouvelle* o un cuento. Existe una discusión entre estos tres términos debido a que la principal diferencia para algunos estudiosos recae en la extensión (cantidad de palabras y páginas) de un texto, su estructura y objetivos. En función de delimitar el objeto de estudio aquí presentado, se optó por circunscribirse al género cuento. Esto se justifica con base en las descripciones que ofrecen críticos, teóricos y académicos. Aducimos: Helena Beristáin (2013) detalla en el *Diccionario de retórica y poética* que el cuento es una «variedad del relato (“discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano en la unidad de una misma acción”) (BRÉMOND) [...] El cuento se caracteriza porque en él, mediante el desarrollo de una sucesión de acciones interrelacionadas lógica y temporalmente, la situación en que inicialmente aparecen los protagonistas es objeto de una transformación» (p. 126). Por su parte, Alberto Paredes (2016) en *Las voces del relato* sostiene que la «brevedad arquetípica que se le achaca [al cuento] no será un problema de cantidad de palabras o cuartillas. Es una consecuencia estructural de su conformación: puesto que la primera regla del juego es contar *un* tema y obtener *un* efecto de él, el trabajo narrativo del cuentista concluye al lograr el efecto que el texto persigue sobre el tema en cuestión» (p. 22). Y para finalizar este mosaico de definiciones, en *Teoría y técnica del cuento*, Enrique Anderson Imbert (2021), escritor, ensayista, crítico literario y profesor, expone que el cuento «es una trama unitaria, cuanto menos digresiva mejor. Los personajes no existen fuera del cuento: están metidos en un conflicto cuyo resorte va a dispararse de un momento a otro. Es el resorte del problema y su solución, de la pregunta y su respuesta. La acción, única, queda completada en el desenlace» (p. 36).

las estrategias textuales del texto que sí lo es. El enfoque que me sirvió para perfilar mi interpretación y dirigir a buen puerto mi argumentación fue la categoría de lo neofantástico, así como el antecedente, directo y preciso, que realizó la estudiosa Ana María Morales.

La pertinencia de esta investigación radica, pues, en que se muestran evidencias de algo que, al menos en los materiales bibliográficos que se pudieron consultar, no se había hecho explícito: los vasos comunicantes que hay entre «Las Hortensias» y la literatura gótica, y la interpretación de la metáfora que la obra devela en cuanto a la anticipación de la voracidad del capitalismo, al igual que la automatización del empresario que responde al sonido de la máquina del capital, el cual nunca cesa la marcha, entre otros aspectos que fueron soslayados.

La conveniencia de este estudio coincide con el hervidero de obras latinoamericanas, producidas principalmente en el campo de la narrativa, en su mayoría escrita por mujeres (Samantha Schweblin, María Fernanda Ampuero, Liliana Colanzi, Mariana Enríquez, Mónica Ojeda, Lola Ancira, Andrea Chapela), cuyo interés por la literatura de género —entiéndase ciencia ficción, fantástico, gótico, policial, etcétera— es patente en las mesas de novedades de las librerías.

Además, la atención generada por la literatura no realista no sólo ha motivado la invención de ficciones, sino igualmente de ensayos, artículos, recorridos históricos, seminarios, coloquios y demás. Tal parece que atravesamos un apogeo por este tipo de literaturas fantásticas, especulativas, terroríficas, y una larga lista más con una cargada manifestación latinoamericana. Como prueba de ello están los libros de reciente publicación: *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I y II* (Roas [dir.], 2023-2024), *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres* (Romano [coord.], 2023) e *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I y II* (López-Pellisa y Kurlat [eds.], 2020-2021).

Asimismo, es notorio el auspicio de revistas que impulsan cada vez más estos géneros: *Penumbria* y *Anapoyesis: Literatura, Arte y Cultura* entre las que se pueden enlistar. No se pierde de vista tampoco el papel de editoriales prácticamente dedicadas a diseminar el terror, lo gótico, lo fantástico y otros géneros hermanos o vecinos como Valdemar, Perla Ediciones, Lengua de Diablo o Casa Futura Ediciones. Mucho menos se deja de lado los importantísimos encuentros que promueven el diálogo y la discusión en el Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana.

En este contexto, este trabajo, pues, busca ofrecer una lectura fresca y revitalizante de «Las Hortensias», texto paradigmático para el análisis de lo fantástico, pero no de lo que se podría tomar como un fantástico clásico, vástago de los miedos y supersticiones del siglo XIX, sino —de ahí su contribución al género y a su tradición— del retoño de las problemáticas que trajeron consigo la devastación de dos guerras mundiales, la instauración de la idea de progreso y modernidad en detrimento del campo con las grandes ciudades, el cambio de mano de la riqueza y la jerarquización del patrón-empresario al mando de los medios de producción.

Para hacer más ameno el camino a veces sinuoso y enrevesado de la terminología o el desarrollo de ideas y exposición de razonamientos, decidí disponer de ejemplos tanto literarios como cinematográficos porque me parece que con el apoyo de la memoria visual quienes lean este trabajo serán capaces de asociar y captar el trasfondo de manera asequible. No debe olvidarse que el cine ha sido también el productor de extraordinarias cintas que, desde su lenguaje, han contribuido a vislumbrar nuevos caminos en relación con estos géneros tan vapuleados.

Para no caer en ambages ni circunloquios, y dar paso al tema de interés, no resta más que acotar que aun cuando el objetivo primordial de este análisis es la apología y renovación de lo fantástico en el cuento «Las Hortensias» de Felisberto Hernández, de éste también se

desprende la reivindicación de este autor clave y su obra. Es la manera de reconocer su importancia, de incentivar su encuentro y conexión con más —y nuevas— personas, y posicionarlo en su merecido lugar como uno de los escritores fundamentales de la narrativa latinoamericana.

Así pues, la pregunta que dirigirá mi atención será responder: ¿de qué manera el cuento de Felisberto Hernández «Las Hortensias» permite una lectura renovada de la literatura fantástica?

Parto de la premisa de que éste es un texto de corte fantástico excepcional por los distintos procedimientos que permiten asociarlo con el género, pero no inscribirlo en su totalidad, al menos en su sentido clásico. En él se introduce a quien tiene la obra en sus manos en un mundo que penetra las pulsiones humanas donde lo insólito y ominoso son el vehículo a través del cual se desequilibra la estabilidad mental de los personajes. Es el privilegio de lo onírico, la sensación de extrañeza y la enajenación que se impone frente a —que no en contra de— la razón.

Mi objetivo general es desmenuzar este cuento de modo que su reconstrucción permita evidenciar sus estrategias textuales para generar efectos donde lo ominoso y lo fantástico son un puente de desdoblamiento humano.

En tanto, mis objetivos secundarios se centrarán en lo siguiente:

- Describir qué es lo *unheimlich* (ominoso).
- Definir qué se entiende por literatura fantástica.
- Desarrollar cuáles son las características del género de lo fantástico.
- Examinar cuáles son las convenciones de la literatura fantástica.
- Analizar el cuento desde distintos conceptos literarios o asociados a la literatura (espacio, estructura del relato, enunciación, tropos, personajes, automatismo, la

animación de objetos, la alteridad, el «yo», la noción de realidad; la metatextualidad de una puesta en escena, el extrañamiento, el distanciamiento, entre otros).

- Señalar las inquietudes sociales del texto y su codificación.
- Mostrar la relevancia innovadora del texto en su contexto y su vigencia en la actualidad.

Éstas son, a grandes rasgos, las metas a desarrollar en este estudio. Además del gusto personal por la narrativa fantástica, las exploraciones que se pueden hacer a través de ella y la dubitación que suponen las acciones en estas tramas, considero que es necesario, ahora que este tipo de ficciones han cobrado mayor visibilidad tanto por críticos como por lectores, señalar el valor que tiene la obra narrativa de Felisberto Hernández como una escritura donde lo fantástico se entremezcla fácilmente con otros géneros.

Por eso mismo, busco que este trabajo pueda sembrar el camino para que se generen más aportaciones en este campo de la literatura; se dialoguen, se discutan, se rechacen, pero que fluyan en la conversación y no se queden estancadas.

FELISBERTO HERNÁNDEZ EN LA NARRATIVA DEL SIGLO XX

1. ESTADO DEL ARTE, ANTECEDENTES Y MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

Las aproximaciones, ensayos y críticas a la obra del escritor uruguayo Felisberto Hernández han fijado la mirada en elementos particulares y peculiares que se repiten en su creación literaria, lo cual, sin embargo, no implica que dichos estudios en torno a su escritura abunden, como sí se podría decir de contemporáneos suyos. Suele suceder en el ámbito literario que la obra de ciertos escritores es revalorizada mucho tiempo después e, incluso, el mérito se les reconoce póstumamente. La figura de Felisberto Hernández en las letras, aun en la actualidad, guarda un halo de excentricidad y rareza, atribuida principalmente por la crítica literaria, quien, afortunada o desafortunadamente, coadyuvó a forjar su estatus de autor de culto. Ángel Rama, escritor y editor uruguayo, fue uno de estos críticos. En su prólogo a la selección de cuentos *Aquí: Cien años de raros* (1966), entre quienes figuran Isidore Ducasse, mejor conocido como el Conde de Lautréamont, Marossa di Giorgio, Armonía Somers y el propio Hernández, Rama apela a la desatendida literatura fantástica y los valores que posee.

Visto en retrospectiva, uno de los géneros que más imperó en gran parte de la literatura latinoamericana del siglo XX fue el realista o naturalista⁴, y sus derivados; su preeminencia soslayó a otros como el fantástico, al cual se le denostó por atribuírsele la idea errónea de ser una literatura de evasión de la realidad o de imaginación exacerbada. Las palabras del estudioso uruguayo Hugo Verani (1987) en «Felisberto: la inquietante extrañeza de lo cotidiano» así lo constatan al señalar que:

⁴ Una muestra de esto se puede encontrar en la concentración de textos dedicados al naturalismo, realismo urbano, regionalismo, indigenismo, gauchesco, neobarroco, la vanguardia, la revolución, la literatura testimonial, frente al poco o carente espacio concedido a hablar de lo fantástico. Así se constató al consultar los libros: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana III: Época contemporánea* (Goic, 1988), *Nueva historia de la literatura hispanoamericana* (Bellini, 1997), *Historia de la literatura hispanoamericana: 4. De Borges al presente* (Oviedo, 2001) e *Historia de la literatura hispanoamericana II: El siglo XX* (González Echeverría y Pupo-Walker [eds.], 2006).

(...) los escritores que interiorizan la perspectiva narrativa y conciben la literatura como un acto imaginativo (Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Emar, Martín Adán, Julio Garmendia, etc.) fueron relegados durante décadas, para revalorizárseles tras el auge de la narrativa de los sesenta, al promoverse el rescate de quienes abren el camino con obras de ficción infinitamente más estimulantes que la de tantos epígonos de la tradición naturalista (p. 127).

En este texto, Verani advierte, por un lado, que la obra de Hernández corrió con la misma suerte que la de uno de los pilares de la literatura uruguaya y latinoamericana: Juan Carlos Onetti. No pasaron desapercibidos por la crítica, sino que fueron «incomprendidos» o mal leídos por ésta, mientras que los pocos lectores fervorosos que tuvieron fueron quienes supieron apreciar las propuestas temáticas y estéticas que ofrecían (Verani, 1987, p. 128).

Tanto Felisberto como Onetti suelen ser calificados como «escritores para escritores», sea lo que sea que eso signifique. En el caso del autor de *Nadie encendía las lámparas* (1947), su técnica, singularidad y apreciación de la realidad lo llevó a ser loado y difundido posteriormente por autores consagrados como Italo Calvino, el propio Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez.

Por otra parte, Verani rechaza que las creaciones de Felisberto puedan reducirse a una salida fácil, elusiva y cómoda como para tildarla de «incomprensible»:

(...) su obra no es incomprensible; es simplemente inhabitual, lo que le confiere singularidad a su narrativa: abandonar de modo gradual y franco todo sometimiento a planteos literarios convencionales. Felisberto funda un mundo supeditado a un pensamiento disociativo en el que todo aparece dislocado, una narrativa de límites imprecisos entre lo real, lo surreal y lo fantástico. Por consecuencia de una sutil alteración de la función perceptiva, lo familiar se vuelve extraño y lo insólito habitual con inquietante naturalidad; dos órdenes que se excluyen mutuamente tienden a una

coexistencia deliberadamente ambigua, de extrañas resonancias. Esta actitud, la búsqueda de lo anómalo en lo habitual, es el aspecto más representativo de su narrativa (1987, p. 129).

La obra de Felisberto Hernández también se ha abordado desde otras disciplinas como la música, el psicoanálisis, la filosofía, la comunicación e incluso desde lecturas clínicas. Pongo por caso, en relación con los temas antes enunciados, que en los distintos materiales que he podido revisar dentro de los estudios literarios de los últimos 20 años aproximadamente, el análisis se ha centrado en elementos que se presentan reiteradamente en la obra de este fabulador: el cuerpo (Franco G. A, 2012), el lenguaje de lo no verbal y los objetos (Hernández, A. D., 2004), la locura y el juego (Sánchez, C. R., 1997), la soledad, la enajenación o la incomunicación (Suárez, J. A., 2008). También, uno de los asuntos bajo la lupa con mayor tesón en la narrativa de este uruguayo es el erotismo (Quezada, H., 1997), (Lespada, G., 2022).

Se ha centrado la atención en la «figuración del deseo» que surge entre el narrador protagonista y los personajes femeninos de los cuentos de Hernández «La cara de Ana», «Menos Julia», «La casa de Irene», «La envenenada», «Las Hortensias», así como el interés en la construcción del erotismo en «Úrsula». Asimismo, se atiende al carácter subversivo del deseo sexual y la manifestación del cuerpo.

1.1. FREUD Y LO *UNHEIMLICH*

Ahora bien, es necesario dejar por sentado que uno de los ejes de los que parte este estudio es la importancia del juicio estético. Vale la pena, entonces, traer a colación la indagación que con esa intención hizo el famoso psicoanalista Sigmund Freud respecto a lo *unheimlich*,

término que se ha traducido como «ominoso» o «siniestro»⁵, y también, a partir de la traducción francesa, «la inquietante extrañeza».

En el ensayo «Das Unheimlich» («Lo ominoso») de 1919, Freud asocia dicho sentimiento con lo terrorífico: algo que produce angustia y horror. Tras un recorrido y una comparativa etimológica entre distintas lenguas en relación con el término *unheimlich*, concluye que lo ominoso «es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» (1992, p. 220).

En suma, tomando como referencia el trabajo del psiquiatra alemán Ernst Jentsch, Freud busca ir más allá de la formulación *ominoso* = *no familiar*, como la oposición o contraparte de lo *heimlich*, que, dependiendo de su denotación y connotación, dicha palabra está asociada con la acción de ocultar: lo subrepticio, lo secreto, lo ajeno a los ojos, lo inconsciente e inescrutable: «(...) *heimlich* es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir al fin con su opuesto *unheimlich*. De algún modo, *unheimlich* es una variedad de *heimlich*», concluye (1992, p. 226).

Luego, pasa a los procesos, impresiones y situaciones que provocan el sentimiento de lo ominoso y recupera las palabras de Jentsch que versan sobre los casos que éste consignó para así llegar a un punto clave: la sensación de incertidumbre que produce un ser animado que da la apariencia de estar vivo e inversamente. Dice Jentsch, citado por Freud:

Uno de los artificios más infalibles para producir efectos ominosos en el cuento literario consiste en dejar al lector en la incertidumbre sobre si una figura determinada que tiene ante sí es una persona o un autómatas, y de tal suerte, además, que esa incertidumbre no ocupe el centro de su atención, pues de lo contrario se vería llevado

⁵ Pese a que tanto «siniestro» como «ominoso» son términos que se ocupan de manera indistinta, en tanto que son sinónimos para referirse a lo mismo, es decir, lo *unheimlich*; en esta investigación se decantó por el uso de ominoso en favor de no generar confusión en quienes leen este trabajo, ya que se adecua a la traducción de la edición consultada.

a indagar y aclarar al instante el problema, y, como hemos dicho, si tal hiciera desaparecería fácilmente ese particular efecto sobre el sentimiento (1992, p. 227).

Freud, a partir de este planteamiento, toma como caso para poner a prueba los efectos y procedimientos de lo ominoso el cuento de E. T. A. Hoffmann «El hombre de la arena» (1817) en donde tiene presencia un autómatas.

El psicoanalista inclusive va más allá y ofrece una serie de motivos que generan el sentimiento de lo ominoso:

(...) la presencia de «dobles» en todas sus gradaciones y plasmaciones, vale decir, la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas; el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra —lo que llamaríamos telepatía—, de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra; la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio —o sea, duplicación, división, permutación del yo—, y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas (Freud, 1992, p. 234).

El doble, gemelos, mellizos, la transmisión psíquica de pensamientos o sentimientos entre personas, la duplicación física del yo al grado de no diferenciar la imagen propia, así como la vuelta y repetición de lo igual son, pues, características puntuales de valor estético que identifica Freud como congénitas de lo ominoso.

1.2. FELISBERTO HERNÁNDEZ: ¿AUTOR DE LO FANTÁSTICO?

Otro asunto que es de interés para este estudio, y volviendo a la obra de Felisberto Hernández, recae en cómo destaca la falta de consenso a la hora de elucidar si en las

narraciones del uruguayo existen o no elementos pertenecientes al género de lo fantástico, mucho de lo cual tiene que ver, a mi parecer, con el enfoque teórico bajo el que se le analiza. Entre quienes se cuestionan esto, está la académica Cecilia Rubio, cuya propuesta de lectura, más que circunscribirla en términos de lo fantástico, la inserta en cambio en las poéticas de la vanguardia histórica:

Lo que a mí me interesa poner en discusión es el hecho de que pese a que el concepto freudiano [de lo *unheimlich*] pueda resultar apropiado para alguna de las obras de Hernández, particularmente para aquellas en que el punto de vista narrativo es el de un niño o de un adulto que recuerda su infancia, no debe olvidarse esta segunda distinción, según la cual la literatura y la vivencia no producen lo ominoso de la misma manera, ya que para que se produzca lo ominoso literario se requiere una condición, lo que explica por qué la presencia de motivos adscritos a lo ominoso no basta por sí sola para lograr una literatura de este tipo (2012, p. 94).

Asimismo, la investigadora María del Carmen González de León (2014) pone en tela de juicio el abordaje que se le da a la obra de Hernández a partir de la categoría de lo fantástico y apunta que, vista como una unidad total, ésta se desarticula en cuanto a los efectos intrínsecos del género:

Si se tiene en cuenta su obra total, es decir los cuatro libros de su primera etapa, *Los libros sin tapas* (1925-1931), la trilogía memorialista de la segunda, *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* y *Tierras de la memoria* (1942-1944), casi todos los cuentos de *Nadie encendía las lámparas* (1947) (...) y aun atendiendo a las extravagancias de su última etapa, *Las Hortensias* (1949) y *La casa inundada* (1960), podríamos afirmar que obviamente no puede considerarse realista, por su alejamiento radical de los procedimientos narrativos decimonónicos, pero esta no es razón suficiente para incluirlo dentro de la categoría de lo fantástico. Por el contrario, se

trata de un tipo de literatura que toma en cuenta los instituidos para “violarlos” –verbo que aparece mucho en la obra de Hernández– constantemente, demostrando un uso consciente de saberes, tópicos, codificaciones, para migrar, devenir otra cosa (p. 16).

En ese sentido, uno de los textos más relevantes para este trabajo, en tanto que viene a paliar la indecisión, y es certero en su aproximación teórica, es el de la académica Ana María Morales, quien en «Lo fantástico en “Las hortensias”, de Felisberto Hernández» acertó en evidenciar, y por extensión verbalizar, los procedimientos de lo fantástico, precisamente en el cuento que es objeto de mi investigación.

El extrañamiento de una realidad cotidiana, lo insólito en algunos hechos narrados, el tópico de los seres artificiales que se animan, como una de las temáticas clásicas de este tipo de narrativa, dice Morales, son operaciones «con las que aparece su versión [de Felisberto] de lo fantástico» (2004, p. 142).

La especialista parte de definir este género como un sistema sustentado en el conflicto entre dos órdenes de leyes de funcionamiento de la realidad que se rechazan al coincidir en un mismo espacio, donde una entidad textual da cuenta de esta contraposición:

Lo fantástico es un sistema que no se sustenta en la falta de mimesis de lo narrado, sino que se sostiene por el conflicto que surge cuando en un texto aparecen esbozados dos órdenes de leyes de funcionamiento de realidad que son mutuamente excluyentes, y cuando una entidad textual da testimonio de ese conflicto. Es decir, si el mundo donde se desarrolla la historia se presenta como realista o como mimético del mundo real, con un código bien establecido de leyes que regulan el funcionamiento de la realidad, la aparición de un fenómeno que viole, real o aparentemente, esas leyes será más evidente, y, por tanto, la misma exclusión del fenómeno lo coloca en el campo de lo fantástico, pudiéndolo aislar mejor. En un universo textual que demuestre

resistencia a asimilar un suceso anómalo dentro de sus leyes de realidades, donde lo fantástico encuentra su verdadero lugar (Morales, 2004, p. 144).

Sin embargo, Morales repara en que no es suficiente que se presenten temas o motivos tradicionales de lo fantástico, sino que, más bien, depende de su funcionamiento dentro del propio texto:

La razón por la que “Las Hortensias” puede ser considerado fantástico descansa posiblemente en oposición de dos órdenes de realidad irreconciliables. Aunque se crea una apariencia de fusión que termina por minimizar las fronteras, esto finalmente conduce a una ruptura en el equilibrio de la situación narrada y a la pérdida de la cordura.

El de “Las Hortensias” es un mundo donde se establece, desde un principio, a pesar de la evanescencia peculiar de los mundos de Felisberto, que las muñecas son objetos y no deberían de traspasar la mera representación de la vida (Morales, 2004, p. 149).

Teniendo en consideración lo anterior y como un ejercicio crítico, la premisa de este trabajo es afirmar que cierta narrativa de Felisberto Hernández tiene materia de lo fantástico, pero de un fantástico que se diferencia de la tradición a partir, por ejemplo, del uso de su narrador, una tercera persona tipo *avec*, inusual en tanto que la mayor parte de las narraciones de Felisberto las protagonizan ya sean personajes-narradores o cuya persona gramatical se adhiere a la primera persona del singular. La forma en que se utiliza al narrador en «Las Hortensias» para transmitir información⁶ a quienes leen esta historia configuran a mi parecer una sutil irrupción de lo fantástico.

Las operaciones y elecciones que toma Felisberto, en este cuento particularmente, dejan una impronta que delata la plena conciencia de sus decisiones. Lo que lo convierte en

⁶ Información que puede catalogarse como «indicios», de acuerdo con Roland Barthes. Los indicios, explica el crítico y teórico francés, aportan significado al sentido de la historia. Son unidades integradoras que remiten a un orden semántico o concepto más que a una operación.

otro tipo de procedimiento de lo fantástico y, por tanto, único, que no atiende de forma puntual a las definiciones que muchas veces se aplican a las obras de este género.

Pese a esta propuesta de Felisberto, en «Las Hortensias» no se busca romper de tajo o subvertir del todo la tradición, puesto que se aplica la base que define al género, así como lo manifiesta David Roas (2001) en «La amenaza de lo fantástico»:

(...) el relato fantástico provoca —y, por tanto, refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad (p. 9).

Puesta en marcha esta aproximación, para entender cómo opera el género fantástico es pues necesario hacer un repaso por la evolución en su teorización.

1.3. PASEO POR ALGUNAS DEFINICIONES DE LO FANTÁSTICO

El libro de Tzvetan Todorov *Introducción a la literatura fantástica* publicado en 1970 es el más representativo dentro de la teoría de este género. Si bien él mismo cita a otros autores que ya habían trabajado dicho campo de estudio, su definición sobre lo fantástico y otras categorías vecinas, al igual que su análisis metodológico y casuístico con el que trató de ofrecer una regla general para calificar una obra como «fantástica», le valió el reconocimiento de algunos por ser punta de lanza en esa área, y también el rechazo contundente en relación con ciertos postulados y la puntualización de teóricos posteriores.

En su formulación, Todorov (2006) toma como ejemplo la novela corta *El diablo enamorado* (1772) de Jacques Cazotte para explicar que:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicarse por las leyes de ese mundo

familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento tuvo lugar realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que nos son desconocidas. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario; o bien existe realmente, como los demás seres vivientes: con la reserva de que rara vez se lo encuentra (p. 24).

Siguiendo esa premisa, Todorov (2006) infiere que «lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento al parecer sobrenatural» (p. 24), ya que, para el teórico, cuando se opta por una respuesta frente a las soluciones que propone, en ese instante se abandona el terreno de lo fantástico para inscribirse, a su juicio, en lo extraño o lo maravilloso.

Aunado a ello, no deja de lado otras definiciones, aunque las refiere de manera más bien somera, que aquí reproduzco con base en el texto de Todorov, primero, para dar un panorama de los estudios previos en la materia y, segundo, para mostrar algunas de las variaciones y coincidencias más notables que se han producido hasta la actualidad —no hay que olvidar que éstas serán fundamentales para el análisis de «Las Hortensias» de Felisberto Hernández que aquí se propone:

Castex escribe en *Le conte fantastique en France*: «Lo fantástico (...) se caracteriza (...) por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real». Louis Vax, en *El arte y la literatura fantástica*: «El relato fantástico (...) gusta de presentarnos, habitando el mundo real en el que estamos, hombres como nosotros, ubicados de pronto ante lo inexplicable». Roger Caillois, en *Au coeur du fantastique*: «Todo lo

fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inaceptable en el seno de la inalterable legalidad cotidiana» (Todorov, 2006, p. 25).

Más adelante, Todorov (2006) recurre a un fragmento de *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1805) de Jan Potocki para evidenciar que: «“Casi llegué a pensar”: esa es la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la fe absoluta como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación (...) La vacilación del lector es por lo tanto la primera condición de lo fantástico» (pp. 30-31).

Este último axioma es el que más ha sido discutido dentro la teoría todoroviana sobre lo fantástico: la capacidad de incertidumbre generada en quienes lean textos de este estilo como condición para discernir si se trata o no de un texto de este género literario.

Pocos años después, en su «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», la escritora argentina Ana María Barrenechea (1972) disintió del sistema de Todorov para, en cambio, proponer el siguiente modelo:

Proponemos para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. Aclaro bien: la problematización de su convivencia (*in absentia* o *in praesentia*) y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov (pp. 392-393).

Para la también crítica literaria, lo anterior forma subclases de tipo: contraste de lo a-normal, como problema (lo fantástico); contraste de lo normal, sin problema (lo maravilloso), y finalmente sólo lo a-normal (lo posible).

Así la literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que

ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita (Barrenechea, 1972, p. 393).

Ahora bien, una de las compilaciones de textos teóricos de principios del siglo XXI —tomando en cuenta el año de publicación del libro, mas no el de los escritos— que mejor circunscriben, se acercan y discuten el género de lo fantástico es la que realizó el español, especialista de este género, David Roas.

En este compilado, que lleva por título *Teorías de lo fantástico* (2001), se recuperan las aproximaciones de un conjunto de estudiosos que se han cuestionado acerca de este tema, tomando como referencia, en algunos casos, el trabajo de Todorov.

Para la académica francesa Irène Bessière, el meollo de esta clase de relatos se produce a partir de la incertidumbre en el escrutinio intelectual frente a las circunstancias que se presentan de forma contradictoria, aunque con un sistema propio. Así lo consigna en «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza» (1974), reproducido en la compilación de Roas:

El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo (Bessière en Roas [comp.], 2001, p. 84).

Incluso, Bessière (2001) nos dice que lo fantástico es una de las vías de la imaginación, y su «fenomenología semántica» proviene de la mitología, lo religioso, la psicología y, por tanto,

no se diferencia de los productos «aberrantes de lo imaginario», así como de las «expresiones codificadas en la tradición popular» (p. 84). En ese sentido, la estudiosa deduce que lo fantástico se puede tratar como la descripción de ciertas actitudes mentales:

El relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo «surreal», cuya concepción varía según las épocas (...) La ficción fantástica fabrica, así, otro mundo con palabras, pensamientos y realidades que son de este mundo. Ese nuevo universo elaborado en la trama del relato se lee entre líneas, en el juego de las imágenes y de las creencias, de la lógica y de los afectos, contradictorios y comúnmente recibidos. Ni mostrado ni probado, sino solamente designado, extrae de su propia improbabilidad algún indicio de posibilidad imaginaria, pero, lejos de perseguir ninguna verdad —ya sea ésta la de la psique oculta y secreta—, toma su consistencia de su propia falsedad (Bessière en Roas [comp.], 2001, pp. 85-86).

Una de las propuestas más atractivas para esta investigación, por su planteamiento, es la del argentino Jaime Alazraki. En «¿Qué es lo neofantástico?» (1990), aparecido también en el compilado de David Roas, arguye que la denominación de literatura fantástica se ha utilizado indiscriminadamente, cual crisol lleno de ambigüedades.

El catedrático se remonta a algunas de las definiciones pioneras, como las de Roger Caillois y Louis Vax, y apunta a que en sus enfoques iniciales se pensaba que uno de los elementos primordiales de la literatura fantástica era la capacidad de generar alguna clase de miedo u horror:

Por eso, para Caillois lo fantástico «no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo es porque la ciencia lo destierra y porque se lo sabe inadmisible, espantoso» (Alazraki en Roas [comp.], 2001, p. 271).

Alazraki nota la coincidencia de varios teóricos, cuya opinión es más o menos similar a la de arriba, por reconocer e identificar como una especie de rasgo distintivo del género fantástico suscitar dicho efecto, e incluso, finiquita su punto trayendo palabras del maestro del horror sobrenatural, H. P. Lovecraft. Lo anterior, con el objetivo de señalar y cuestionar ¿qué ocurre entonces con aquellos otros relatos con visibles elementos fantásticos que no se proponen efectuar en los lectores ni miedo ni terror u horror?:

Quedaba claro que los cuentos de un Borges, de un Cortázar y, para el caso, de un Kafka, muy poco tenían que ver con el género fantástico como se concibió en el siglo XIX y como lo seguían practicando en el XX algunos escritores pasatistas a lo Lovecraft, quien, naturalmente, definía la ficción fantástica por su voluntad aterrorizadora. Kafka, en cambio, quedaba excluido de las antologías que se ajustaban a un criterio estricto y minimalista del género, como la de Roger Caillois. Louis Vax y Tzvetan Todorov coinciden en excluir «La metamorfosis» como espécimen de lo fantástico (Alazraki en Roas [comp.], 2001, pp. 274-275).

Siguiendo una definición que aporta Julio Cortázar de lo fantástico, Alazraki observa que lo que se propone este tipo de narrativa, más que devastar la realidad por un predominio de lo sobrenatural, es un esfuerzo por asirla, intuir la y conocerla más allá de lo racional. Es por ello

que acierta en dilucidar que existen textos que escapan a la clasificación convencional, incluso dentro del propio género, derivada de los relatos decimonónicos:

(...) la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico. Ni «La Biblioteca de Babel», ni «La metamorfosis» ni «Bestiario» nos producen miedo o temor. Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario (Alazraki en Roas [comp.], 2001, p. 277).

Si hay una definición de lo fantástico que me parece una de las más completas, en tanto que puntualiza una variedad de matices y hace precisiones con respecto a sus predecesoras, es la de David Roas, experto en materia del género que justamente la presenta en la ya referenciada recopilación de textos. En «La amenaza de lo fantástico», el crítico literario advierte que para que una obra fantástica pueda ser considerada así no basta con que exista la presencia de un elemento sobrenatural, sino que éste debe irrumpir en el espacio diegético, el cual deberá ser análogo a la realidad en la que habita el lector, con todo y sus reglas y leyes, para amenazar y trastornar su estabilidad:

(...) la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural. Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un

fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real (2001, p. 8).

Roas se sirve de uno de los recursos de la narrativa fantástica: el fantasma. La personificación de la muerte, o una de las tantas, que representa «lo otro, lo no humano» (2001, p. 9). Esto con la intención de señalar su cualidad transgresora a las leyes que experimenta el lector extradiegético en su mundo:

Basado, por tanto, en la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, el relato fantástico provoca —y, por tanto, refleja— la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad. Así, la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad (Roas, 2001, p. 9).

Pasando a otra perspectiva en relación con este tema, *Teoría general de lo fantástico: Del fantástico clásico al posmoderno* (2015) de Omar Nieto es un texto valioso en cuanto al recorrido que realiza por el enrevesado *corpus* de las teorías alrededor de lo fantástico. Además, ofrece una clasificación para distinguir entre tipos de procedimientos en

correspondencia con las preocupaciones de cada época (clásico, moderno y posmoderno). Nieto (2015) propone concebir a lo fantástico no como un género⁷ o subgénero, sino como un sistema a través del cual operan un «conjunto de elementos articulados» (p. 22), de tal manera que son identificables como una manifestación estética. Más aún, hace hincapié en que se trata de una estrategia textual y es el tratamiento de un tema lo que lo delimita:

El tratamiento se convierte en el paradigma moderno y posmoderno de lo fantástico, en una de sus condiciones de producción. Los temas dejan de ser importantes para dar paso a las formas que pueden abordarlos (...) sugerimos que no existe un «género» fantástico (como Todorov propone), sino un «sistema de lo fantástico», es decir una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tres formas de conjugar los elementos que interactúan y que se convierten a la sazón en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno (Nieto, 2015, pp. 43 y 54).

No obstante, de todas las descripciones que se han examinado hasta ahora, considero que la de la crítica inglesa Rosemary Jackson (1986) en *Fantasy: literatura y subversión* es aún más clara y sintetiza varios de los elementos inherentes del género:

La narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando —para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista— y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que —en esos términos— es manifiestamente irreal. Arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para

⁷ Al respecto, este análisis se ciñe a la convención de las personas que han estudiado lo fantástico como un género. Y también se fundamenta en que —como explica Helena Beristáin (2013) en el *Diccionario de retórica y poética* sobre este término— «(...) el género anticipa al lector un modelo previsible de la estructura (la organización de los lugares comunes formales y de contenido) y del funcionamiento de la obra, que le programa su lectura conforme a expectativas que dependen de su competencia como lector, de su conocimiento y dominio de las “reglas del juego” de los géneros» (p. 232).

meterlo en algo más extraño, en un mundo cuyas improbabilidades están más cerca del ámbito normalmente asociado con lo maravilloso. El narrador no entiende lo que está pasando, ni su interpretación, más que el protagonista; constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y registra como “real”. Esta inestabilidad narrativa constituye el centro de lo fantástico como modo (Jackson, 1986, pp. 31-32).

En este sucinto paseo por las definiciones de lo fantástico, con las cuales distintos autores han formulado sus análisis teóricos, se puede inferir que: no existe *una* teoría de lo fantástico general y total, sino ciertas directrices que apuntalan a acuerdos y convenios en común. Y, como se puede apreciar, según qué abordaje se le dé, con base en la delimitación de tal o cual teórico, dependerá la clasificación de una obra, apoyada en sus elementos, dentro de la literatura fantástica.

2. PRIMERA APROXIMACIÓN A LO FANTÁSTICO

En consonancia con el punto anterior, me parece pertinente, toda vez que se ofreció un panorama de las definiciones de lo fantástico, recuperar una serie de conceptos manejados a la hora de teorizar que servirán de marco para el posterior análisis de «Las Hortensias».

Cabe acotar que el camino a seguir será el trazado por la académica Ana María Morales en su artículo «Lo fantástico en “Las hortensias”, de Felisberto Hernández», en donde acertadamente observó en la narración los elementos intrínsecos de lo fantástico, pero implementados de tal manera que dentro del texto se resignificaban por los usos y estrategias que llevó a cabo el uruguayo.

Marcada esa directriz, señalaré en el texto el lugar común con el cual coincido, es decir, que lo fantástico se sustenta en la creación de un mundo —que mientras más semejante sea al del lector empírico, mejor— con recursos propios del realismo literario, cuyas leyes naturales, reglas estrictas y funcionamiento se verán subvertidos por la irrupción, la violación, la intrusión, de un elemento no necesariamente sobrenatural, sino que trastoque aquel orden establecido. En pocas palabras, como bien apunta David Roas (2001), que transgreda «las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes» (p. 8).

Será ésta, pues, la rendija por medio de la cual se filtrarán las interrogantes que se le podrán hacer a ese universo tambaleante de certidumbres y certezas debido, en gran medida, a la presencia del elemento subversivo —mismo que habré de señalar al momento de realizar el análisis del cuento— como vehículo que potencie una serie de cuestionamientos que se harán a la realidad misma, en correlación con ella.

Rosemary Jackson (1986), por su parte, plantea lo fantástico del siguiente modo:

Estructurado sobre la contradicción y la ambivalencia, lo fantástico se perfila en lo que no se puede decir, lo que elude su articulación o lo que se representa como “falso” e “irreal”. Al ofrecer una re-presentación problemática de un mundo empíricamente “real”, lo fantástico interroga la naturaleza de lo real y lo irreal, y enfatiza la relación entre ambos como su principal interés (p. 34).

Esto da pie a que se pueda introducir una pieza clave dentro de lo fantástico —oportunamente mostraré su presencia y mecanismo en «Las Hortensias»—: la *alteridad* u *otredad*. Para Omar Nieto (2015), y diversos autores, lo fantástico no se puede dar sin esta noción:

(...) *lo otro*, es lo contrario del orden y está en relación dialéctica con *lo mismo*, y es en la literatura donde esta relación encuentra el mejor lugar para ejemplificarlo. Su discurso es un distanciamiento del discurso del mundo y el lenguaje literario «una cristalización de la otredad».

Asimismo, la ficción opone su discurso a la realidad, la niega, la cuestiona, y lo fantástico pone en evidencia más que cualquier otro sistema esa línea tan delgada entre *lo mismo* y *lo otro* (p. 63).

Irène Bessière (2001) ahonda más en la noción de la otredad y en aspectos ontológicos de lo fantástico:

Ambivalente, contradictorio, ambiguo, el relato fantástico es esencialmente paradójico. Se constituye sobre el reconocimiento de la alteridad absoluta, a la cual presupone una racionalidad original, «otra» justamente. Más que de la derrota de la razón, extrae su argumento de la alianza de la razón con lo que ésta habitualmente rechaza. (...) Forma mixta de caso y adivinanza, se construye sobre la dialéctica de la norma que, indicio de otro orden, no es necesariamente la de una armonía, y cuyas prescripciones suponen otros tantos problemas. Se burla de la realidad en la medida en

que identifica lo singular con la ruptura de la identidad, y la manifestación de lo insólito con la de una heterogeneidad, siempre percibida como organizada, como portadora de una lógica secreta o desconocida. Alimentado con el escepticismo y el relativismo de la creencia, muestra el rechazo de un orden que es siempre una mutilación del mundo y del yo, y la espera de una autoridad que legitime y explique todo orden, todo el orden (Bessière en Roas [comp.], pp. 98-99).

Vemos entonces que, para Nieto, la alteridad mantiene un diálogo entre lo otro y lo mismo, en donde el primero es lo opuesto al orden, en tanto que lo segundo representaría el *status quo*. Mientras que para Bessière, la otredad implica un funcionamiento de otra racionalidad que ampara lo que el orden rehúye.

Ahora bien, lo fantástico, como señala Alazraki, no necesariamente tiene como objetivo dar miedo o terror en quien lee; es decir, no es un elemento sin el cual se constituya o no. El efecto simplemente se deriva como resultado de las grietas de un orden racional que privilegia el conocimiento científico, puesto que «En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a la tinieblas [sic] del más allá —como una insinuación de lo sobrenatural—, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío» (Alazraki en Roas [comp.], 2001, p. 270).

Desde las postrimerías del siglo XVIII hasta nuestros días, la narrativa fantástica ha apuntado a evidenciar, y nótese aquí una de esas paradojas del género, lo visible *invisible*, lo dicho pero *no dicho*, lo que es evidente y que, sin embargo, está enunciado en clave o código metafórico, alegórico e, incluso, metonímico que lo vuelve nebuloso.

Si bien es cierto que los temas de la literatura no definen un género por sí mismo, en buena medida, lo fantástico se ha constituido de tópicos y temáticas que han favorecido a

forjar su tradición, por lo que sería un craso error no considerarlos como parte de su proceso de desarrollo.

3. SEGUNDA APROXIMACIÓN DESDE UNA NUEVA MIRADA

Una cuestión relevante para tratar e identificar en «Las Hortensias» es aquella que se refiere a lo ominoso. Como ya adelantaba, en su ensayo «Lo ominoso» (*Das Unheimliche*, 1919), Freud enumera diversos ejemplos de lo que para él produce esta sensación. Pero antes de dar paso a ello, hay que poner de relieve que las indagaciones que desarrolla se dan en el marco de la estética. Esto es notable ya que su estudio y abordaje abren la puerta, en este caso, al análisis estético literario bajo las propuestas teóricas que sugiere, más que al propio psicoanálisis en sí mismo. En principio, Freud se plantea dos posibilidades para acometer la tarea de flanquear la definición de lo ominoso: una es recurrir a la etimología desde un enfoque diacrónico (es decir, cómo fue evolucionando la palabra y su significado), y la otra se basa en la casuística; experiencias de cosas o personas que exaltan dicho sentimiento cuyo hilo de Ariadna será el común denominador de esos casos, con los cuales se llegará a una formulación a partir de las similitudes. Sin embargo, de acuerdo con el austriaco, ambas maneras se yuxtaponen y llevan al mismo resultado, por lo que resuelve que lo ominoso se desprende del terror.

Dentro de las observaciones del psicoanalista, que ya se advertían, halla que el sentimiento de lo ominoso está estrechamente ligado con la presencia del doble. La característica particular que dota de siniestro al doble se remite a «las épocas primordiales del alma ya superadas» (Freud, 1992, p. 236), asegura. Y añade que «El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios» (p. 236).

No obstante, de acuerdo con sus investigaciones, esclarece que hay otro tipo de condiciones y circunstancias determinadas que provocan el sentimiento de lo ominoso. Entre ellas, se refiere a la repetición de lo igual o el retorno no deliberado; empero, quisiera llamar

la atención sobre un postulado y una anécdota que narra, ya que considero que éstos son el epítome de esta sensación:

(...) se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo (Freud, 1992, p. 244).

Vale la pena hacer notar que el uso del término «fantástico» en este caso, más bien, se refiere a un hecho increíble. Por otra parte, pero en la misma línea, Freud relata un pasaje de su vida para ejemplificar el efecto del encontronazo que significa toparse, insospechadamente, con el reflejo de nuestra propia persona en, por ejemplo, un espejo:

Me encontraba solo en mi camarote cuando un sacudón algo más violento del tren hizo que se abriera la puerta de comunicación con el toilette, y apareció ante mí un anciano señor en ropa de cama y que llevaba puesto un gorro de viaje. Supuse que al salir del baño, situado entre dos camarotes, había equivocado la dirección y por error se había introducido en el mío; me puse de pie para advertírselo, pero me quedé atónito al darme cuenta de que el intruso era mi propia imagen proyectada en el espejo sobre la puerta de comunicación. Aún recuerdo el profundo disgusto que la aparición me produjo (Freud, 1992, p. 247).

Otro caso que sirve como modelo, trasladándonos a nuestros días, podría ser el de aquellos videos prefabricados en donde se formula lo siguiente: una persona se disfraza, maquilla, imita y toma la postura de una estatua en una zona en la que atraviesan decenas de transeúntes. El propósito, evidentemente, es que en algún momento se revele la estratagema, cuando algún desprevenido muerda el anzuelo y se acerque a verificar la autenticidad de la

efigie, para así generar un efecto cómico en los observadores, ante la impresión de la persona, al comprobar lo auténtico o natural en lo que se tenía por artificial.

Es, precisamente, ese espanto, desasosiego, inquietud e impresión, el sentimiento al que alude lo ominoso. Esos instantes previos a reconocer lo familiar donde por un momento una acción tornose amenazante debido al acecho de lo desfamiliar que ocupa un sitio que no le corresponde.

Llegados a este estadio, para explicar los procedimientos con los cuales se crea lo ominoso en «Las Hortensias», tendré presentes las anteriores observaciones que hizo Freud al respecto.

En el cuento de Felisberto Hernández, se construye el efecto de lo ominoso a partir, por un lado, de la fijación que tiene el personaje principal, Horacio, por las muñecas de tamaño natural o humano, particularmente por la que ha nombrado Hortensia, y la manera en que interactúa con éstas, las cuales están fuertemente ligadas con el automatismo y lo artificial:

Allí encendió la luz de la escena y a través de la cortina verde vio una muñeca tirada en una cama. Corrió la cortina y subió al estrado —era más bien una tarima con ruedas de goma y baranda—; encima había un sillón y una mesita; desde allí dominaba mejor la escena. La muñeca estaba vestida de novia y sus ojos abiertos estaban colocados en dirección al techo. No se sabía si estaba muerta o si soñaba. Tenía los brazos abiertos; podía ser una actitud de desesperación o de abandono dichoso (Hernández, 2019, p. 290).

Horacio intenta —como buena persona lectora u observadora— anticiparse al tema que abordan las escenas, maquinando un horizonte de expectativas conforme las pistas que se le presentan. Sin embargo, la mayoría de las veces fracasa en su empresa. Pero eso no impide

que se deleite con la disposición en que fueron acomodadas las muñecas, y es en su atracción por estos rígidos y tiesos maniqués condicionados al capricho de su dueño que empieza a introducirse una sensación de desconcierto en quien lee. En el fragmento antes citado, es capital cuánto se deja a la posibilidad, pues se describe a la muñeca como si fuese una persona. ¿No se sabía si estaba muerta o si soñaba? Las muñecas no mueren ni sueñan, son producto de la invención del ser humano, algo no natural. En la medida en que Horacio abre la puerta a las interpretaciones y juicios sobre ellas, también da entrada al (auto)engaño; a tomar por auténtico lo que es falso o ficticio, y ahí es donde irrumpe lo artificial en un terreno que no le corresponde: lo natural.

Numerosas son las tramas cuyo planteamiento gira en torno a un muñeco que cobra vida. En mi caso, la película que en reiteradas ocasiones me dejó en vilo durante mi infancia fue el clásico de finales de los 80, convertido en franquicia, *Chucky: el muñeco diabólico* (1988).

Chucky es aterrador no sólo en tanto que cobra vida, también porque sus intenciones son malévolas; y resulta inquietante por cuanto la figura que representa —una vez transmutada el alma del asesino Charles Lee Ray en el muñeco *Good Guy*— es la imitación de un niño (con toda la inocencia, ingenuidad, ternura e indefensión que se le atribuye a un infante). Pero no se trata de cualquier tipo de menor, sino del modelo ético y socialmente aceptado de un *buen chico*. Por ello, que Ray se haya mudado por medio de magia vudú al muñeco con estas características pueriles, para continuar perpetuando sus crímenes, es ideal para generar un efecto de zozobra y terror.

Ahora bien, volcando la atención de vuelta en «Las Hortensias», acá son de suma importancia las percepciones y bajo la mirada de quiénes se nos ofrecen, en la medida en que Horacio tiene la impresión de que las muñecas se mueven:

Después miró fijamente la muñeca y le pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía. No siempre estos movimientos se producían en seguida; ni él los esperaba cuando la muñeca estaba acostada o muerta; pero en esta última se produjeron demasiado pronto; él pensó que esto ocurría por la posición tan incómoda de la muñeca; ella se esforzaba demasiado por mirar hacia arriba; hacía movimientos oscilantes, apenas perceptibles; pero en un instante en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las manos, ella bajó la cabeza de una manera bastante pronunciada; él, a su vez, volvió a levantar rápidamente los ojos hacia la cara de ella; pero la muñeca ya había reconquistado su fijeza (Hernández, 2019, pp. 291-292).

Abonando a la idea de que Horacio percibe presuntos movimientos espontáneos en las muñecas, hay otro momento, que se da asimismo en un acto contemplativo de éste, mediado por las vidrieras y las historias propuestas para sus personajes, cuando él nuevamente experimenta una sensación de movimiento en una muñeca que lo deja visiblemente afectado.

Horacio pensó: «Esta muñeca ha encontrado su verdadera historia». Entonces se levantó, abrió la puerta de vidrio y miró lentamente los objetos; le pareció que estaba violando algo tan serio como la muerte; él prefería acercarse a la muñeca; quiso mirarla desde un lugar donde los ojos de ella se fijaran en los de él; y después de unos instantes se inclinó ante la desdichada y al besarla en la frente volvió a sentir una sensación de frescura tan agradable como en la cara de María. Apenas había separado los labios de la frente de ella vio que la muñeca se movía; él se quedó paralizado; ella empezó a irse para un lado cada vez más rápidamente, y cayó al costado de la silla; y junto con ella una cuchara y un tenedor. El piano seguía haciendo el ruido del mar; y seguía la luz en la ventana y las máquinas. Él no quiso levantar la muñeca; salió precipitadamente de la vitrina, del salón, de la salita y al llegar al patio vio a Alex (Hernández, 2019, p. 292).

¿La muñeca realmente cobró vida?, ¿se trata, en realidad, de una confusión de Horacio? Estas preguntas se esclarecerán mejor una vez que se centre la atención en examinar la voz narrativa.

3.1. VOZ NARRATIVA

Las escenas precedentes impelen a abordar un tema de suma importancia: el uso y la elección del narrador en «Las Hortensias»; debido a la forma en que se ha observado su participación en los episodios citados. Si bien hay un emisor cuyo discurso gramatical se adecua al de la tercera persona, en realidad, en varios momentos esa voz se corresponde, más bien, con la primera persona. Adicionalmente, diversas marcas en el texto delatan que esta entidad no tiene completa certeza ni conocimiento total de algunos hechos, sino que infiere o deduce ciertas acciones o sucesos, contrario a aquello que caracteriza al narrador en tercera persona convencional; es decir, la omnisciencia. Para ello hay una explicación, se trata de una variante dentro de la tercera persona a la que se le conoce como narrador *avec* o narrador «con». Este particular emisor del discurso adopta una posición como si estuviera *junto* a un personaje. Para ahondar, Alberto Paredes (2016) entra en materia en su libro *Las voces del relato* acerca de esta manifestación:

(...) aunque mantiene su tercera persona pues diferencia su voz de las de los personajes, la posición que adopta para contar es la de uno de ellos (u, ocasionalmente, de varios). El narrador somete su discurso a la perspectiva de uno de los personajes que intervienen en la historia; y acude parcialmente, de una manera controlada por el propio registro del narrador, al modo indirecto libre. Sólo se narra lo que el personaje puede saber, ver o conocer según las relaciones que establece con los demás, y su funcionamiento en el texto. Todo se desarrolla de acuerdo con un personaje constituido solapadamente como centro del acto narrativo (p. 51).

Esto se concreta en el discurso del narrador de «Las Hortensias» desde el arranque de la historia con frases como «*parecía* que los pasos masticaran el balasto» (Hernández, 2019, p. 287), «le *pareció* que su mujer tenía puesto un gran vestido de mármol y que la mano que tomaba la baranda, recogía el vestido» (p. 287), o más adelante con oraciones del tipo «*No se sabía* si estaba muerta o si soñaba» (p. 290; las cursivas en estos tres fragmentos son mías). No saber del todo, curiosamente, es lo que delata a este narrador.

Otra marca es el registro del discurso indirecto libre, notorio en este pasaje en el que el personaje de Horacio se encuentra frente a las escenas que le ofrecen las vitrinas:

Antes de abrir el cajón de la mesita y saber cuál era la leyenda de esta novia, él quería imaginar algo. *Tal vez ella esperaba al novio, quien no llegaría nunca; la habría abandonado un instante antes del casamiento; o tal vez fuera viuda y recordara el día en que se casó; también podía haberse puesto ese traje con la ilusión de ser novia.*

Entonces abrió el cajón y leyó (...) (Hernández, 2019, p. 290; las cursivas son mías.).

Con esto en mente, la elección del uso del narrador por parte de Felisberto deja ver desde un principio su conocimiento por las capacidades y límites entre la primera y la tercera persona, cuyo provecho principalmente radica entre la omnisciencia y el conocimiento de lo que sabe un personaje.

No es gratuito que, en la mayoría de sus narraciones, sobre todo las que se atribuyen de corte fantástico, el uruguayo se sirviese de la primera persona, ora en voz de objetos inanimados, ora con narradores-personajes secundarios. Como acotación puntual, cabe rescatar a Todorov quien, pese a los aspectos refutados de su teoría de lo fantástico, se percató de la conveniencia de utilizar un narrador «representado», principalmente porque potencia la identificación e inmersión en quienes leen este tipo de historias, que para este género resulta aún más valioso:

El narrador representado le conviene a la perfección a lo fantástico. Es preferible al simple personaje, que puede mentir con facilidad (...) la primera persona ‘narrante’ es la que permite con más facilidad la identificación del lector con el personaje, porque, como se sabe, el pronombre ‘yo’ pertenece a todos. Además, para facilitar la identificación, el narrador será un ‘hombre medio’, en quien todo (o casi todo) lector pueda reconocerse. De ese modo penetramos de la manera más directa posible en el universo fantástico (Todorov, 2006, pp. 85-86).

Por esta razón, el uso de este narrador hace que sea factible para el misterio, *suspense* o los relatos góticos, sostiene Paredes, ya que el omnisapiente explica y aclara, no dando lugar a incertidumbres o ambivalencias: «Este narrador facilita la ‘obra abierta’ bien porque el desenlace final no esté dado sino sugerido al lector, porque deje a éste la tarea de formular su interpretación y juicio sobre lo leído, o por las dos cosas» (Paredes, 2016, p. 55).

De ahí se desprende que Felisberto Hernández habría sido consciente de que estaba subvirtiendo la tradición (anglosajona, francesa, alemana, así como la incipiente hispanoamericana) de la narrativa fantástica que empleaba a un narrador en primera persona para interpelar, con mejor acierto, a quien leyera este cuento. Y ni hablar de las temáticas: mientras que en gran parte del fantástico del siglo XIX los antagonistas a los que se enfrentaban los personajes de esas historias eran seres u acontecimientos sobrenaturales, las preocupaciones en Felisberto apuntan, más bien, a una incertidumbre por la creciente y voraz modernidad. Punto que retomaré en los siguientes apartados.

3.2. EL ACECHO DE LO OMINOSO

Otro botón de muestra de la construcción de lo siniestro en el texto se ofrece vía los cuadernos de Horacio, fechados y firmados (recurso que recuerda un tanto al género epistolar, utilizado en la tradición del fantástico):

«Julio 21. Hoy, María (su mujer se llamaba María Hortensia; pero le gustaba que la llamaran María; entonces, cuando su marido mandó hacer [sic] esa muñeca parecida a ella, decidieron tomar el nombre de Hortensia —como se toma un objeto arrumbado— para la muñeca) estaba asomada a un balcón que da al jardín; yo quise sorprenderla y cubrirle los ojos con las manos; pero antes de llegar al balcón, vi que era Hortensia. María me había visto ir al balcón, venía detrás de mí y me soltó una carcajada». Aunque ese cuaderno lo leía únicamente él, firmaba las notas; escribía su nombre, Horacio, con letras grandes y cargadas de tinta. La nota anterior a ésta, decía: «Julio 18. Hoy abrí el ropero para descolgar mi traje y me encontré a Hortensia; tenía puesto mi frac y le quedaba graciosamente grande» (Hernández, 2019, p. 291).

Es particularmente significativo que Horacio haya mandado a hacer una muñeca «parecida» a su esposa y escogido el segundo nombre de ésta para llamar así al objeto de su interés y de su deseo. De esta forma sutil, es como Felisberto introduce la temática del doble y su justificación, elemento inherente de lo ominoso para Freud, lo que dará pie al desplazamiento de lo humano entre las dos figuras: María y Hortensia. Pero también será el puente que conectará con la alteridad.

Cabe hacer hincapié, asimismo, en las reiteradas bromas que María le juega a Horacio al hacer pasar a Hortensia por ella misma, signo del parecido entre ambas. Si antes ya le había parecido graciosa la pifia de Horacio al confundirla con su representación en el balcón, María no cesa e incluso lleva esto a otros niveles tras un descontento entre la pareja, motivado por los celos de ella, que terminarán por desconcertar a éste:

Esa misma noche se reconciliaron y ella durmió con la mejilla junto a la de él. Después él separó su cabeza para pensar en la enfermedad de ella. Pero a la mañana siguiente le tocó el brazo y lo encontró frío. Se quedó quieto, con los ojos clavados en

el techo y pasaron instantes crueles antes que pudiera gritar: «¡Alex!». En ese momento se abrió la puerta, apareció María y él se dio cuenta de que había tocado a Hortensia y que había sido María quien, mientras él dormía, la había puesto a su lado (Hernández, 2019, p. 296).

El juego, algo relacionado al terreno de lo infantil, aparentemente inofensivo y lúdico, en esta historia acaba por, de igual manera que muchas otras cosas, invertirse (como ya se atestiguará más adelante) y ser, en parte, el causante del desenlace: la locura de Horacio.

3.3. MODERNIDAD Y VANGUARDIA

Es momento de internarse en otro tema de igual importancia que el anterior. Páginas atrás se habló de las preocupaciones que plasmó Felisberto Hernández en «Las Hortensias». Una de ellas era la creciente modernidad, una constante que acecha furtivamente a lo largo del texto.

A finales del siglo XIX y principios del XX, esa misma desazón la expuso el modernismo, movimiento cuya estética permeó en América Latina con propuestas de lo más fructíferas.

José Miguel Oviedo (1997) en *Historia de la literatura hispanoamericana 2*, en el capítulo titulado «Albores del modernismo», atiende a que esta manifestación trajo «un vasto cambio espiritual que tocó todos los aspectos de la vida hispanoamericana», desde el mundo de las artes hasta el de la vida cotidiana (p. 219).

Para Oviedo, el modernismo quiso acometer la crisis que se le presentaba en lo que tocaba al desarrollo de las sociedades americanas ante la proximidad del nuevo siglo:

La situación en la que se encontraba la vida intelectual en esas décadas era paradójica. Por un lado, sus sociedades —o, al menos, varias de ellas— habían logrado una notable expansión, una indudable prosperidad material y aun boato —como podía

verse en México o Buenos Aires, principalmente— para ciertas capas de su población, las más afines a los intereses y gustos europeos. Por otro, era perceptible el vacío o insatisfacción que producían en determinados sectores las formas de cultura mayoritaria que, por su anacronismo y reseco espíritu tradicional, no expresaban las nuevas apetencias y ansiedades de la hora. Había entre esas élites un deseo por el cambio, un silencioso clamor por lo *nuevo*, y ese cambio vino; si se llamó «modernismo» es precisamente porque era un esfuerzo por poner al día la cultura con los tiempos nuevos que corrían, por actualizar el arte que había quedado arrumbado mientras el resto de la sociedad hispanoamericana evolucionaba rápidamente. Con el auge del científicismo, el racionalismo y el utilitarismo de la era positivista, Hispanoamérica había ingresado decididamente en la órbita del capitalismo industrial, asegurando así riqueza y progreso material para ciertos estratos sociales, aunque a cambio del afianzamiento de regímenes dictatoriales y una subordinación económica a esas potencias (Oviedo, 1997, p. 219).

Pero no sólo se buscó el progreso material y de bienestar, sino también el impulso del pensamiento, así como de la sensibilidad.

A lo anterior se puede sumar la reflexión y demanda de una identidad en cuanto a las interrogantes acerca de qué es ser americano. Jorge Schwartz (2006) en *Las vanguardias latinoamericanas* refiere que la contraposición entre nacionalismo y cosmopolitismo es una de las polémicas que más ha estado en la bandeja de la conversación latinoamericana:

La eclosión de las vanguardias europeas en las primeras décadas del siglo agudiza aún más esa cuestión. ¿Cómo mantenerse a la par del «espíritu nuevo» y de la nueva «sensibilidad» sin perder las características regionalistas? ¿Cómo asimilar las nuevas técnicas desarrolladas en Europa y contribuir a la evolución literaria del país propio,

sin caer en la mera imitación o convertirse en víctima del modelo importado? Por otro lado, ¿cómo expresar lo nacional sin caer en las limitaciones empobrecedoras del «color local»? (p. 531).

Muestra de estos signos se da en «Las Hortensias» en los siguientes casos que ilustran las alertas y señales que Felisberto Hernández cristalizó sobre la modernidad en el cuento. Además, los ejemplos siguientes permiten llamar la atención en los artificios del uruguayo; es decir, en cómo narra el modernismo, echando mano de recursos retóricos y la selección de campos semánticos contrapuestos (natural-artificial, real-onírico) que generan una figuración sobre la que se asientan los sonidos, colores, símiles, analogías, oposiciones y equivalencias para su construcción.

El primero de ellos, el sonido, se presenta en el propio arranque, con lo que será el leitmotiv de toda la narración y que al final fungirá como alegoría, una suerte de uroboros, de la maquinaria interna del cuento.

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, 2019, p. 287).

Hay que hacer notar de este arranque dos elementos: en primera instancia, está el ruido, sí, pero adquiere un valor más considerable el hecho de que éste sea producido por máquinas. (¿Quién ha de olvidar esa sátira que lleva a cabo el incomparable Charles Chaplin a los *Tiempos modernos* (1936)?). Más adelante se menciona que Horacio siente simpatía por este ruido desde su infancia: «Él trataría de dormir un poco antes de la cena; su cuarto oscuro separaría las preocupaciones del día de los placeres que esperaba de la noche. Oyó con

simpatía como en la infancia, el ruido atenuado de las máquinas y se durmió» (Hernández, 2019, p. 287). Ahora, deténgase a imaginar el lector, un momento, qué le parecería vivir cerca de una construcción en donde los obreros pasasen martillando todo el tiempo o haciendo sonidos mecánicos intrínsecos a sus labores. ¿O qué tal habitar cerca de un aeropuerto?

Sin duda, una de las obras cinematográficas más recientes que capta con creces un efecto así de punzante –para el espectador–, llevando al súmmum los escenarios antes propuestos, es la escalofriante *Zona de interés* (*The Zone of Interest*, Jonathan Glazer, 2023). En ella, una familia acomodada del Tercer Reich se aferra a cimentar una vida de ensoñación. Poco importa que ésta se tenga que construir junto a un campo de concentración en Auschwitz. Y si por algo sobresale este largometraje, es en gran medida debido a su manejo de la tensión y la no explicitación. Lo que se sugiere es mucho más poderoso que lo que se hace patente. Me atrevo a pensar que esa zona oscura de la que sólo nos llegan retazos del horror es un personaje más; incómodo, pero sutil, furtivo y, sobre todo, ubicuo.

Pues bien, algo similar está presente en la narración de Felisberto, igualmente, de forma velada. Ese «ruido atenuado de las máquinas» que se acompaña con una cierta predilección musical, que también figura en el texto: el ritmo. Por un lado, tenemos dentro de la misma partitura un compás externo a la casa que es el sonido de las máquinas y, por el otro, en el interior de ella Walter es el pianista encargado de ejecutar distintas obras durante el acto contemplativo e inquisitivo de Horacio ante los escaparates que exponen las escenas, cuyas protagonistas no son sino muñecas, que aguardan a la imaginación de su amo. Los textos de Felisberto están colmados de guiños autobiográficos a su otro lado artístico: la música; y concretamente el piano y los pianistas son motivos recurrentes.

En segunda instancia, retornando al inicio del cuento, tenemos la construcción espacial y los elementos que la pueblan basada en contrastes y equivalencias. El campo semántico, en una sola frase, nos contrapone entre un jardín que, por definición, cuenta con plantas y árboles, y una fábrica; en otras palabras, guarda una dicotomía entre la naturaleza y la industria (lo mecánico, lo artificial y la monotonía).

Pero a toda esta argamasa que fundamenta y dota de significado a «Las Hortensias» se le puede agregar aún más material para la mezcla. Por ejemplo, una analogía que se inmiscuye por medio de lo onírico; luego de tomar una siesta, potenciada por el arrullo de las máquinas, Horacio tiene un sueño donde aparece rodeado en una mesa por varios hombres, uno de los cuales clama que: «“Es necesario que la marcha de la sangre cambie de mano; en vez de ir por las arterias y venir por las venas, debe ir por las venas y venir por las arterias”» (Hernández, 2019, p. 287). El plano de lo onírico ha sido un terreno privilegiado tanto por el surrealismo como por las temáticas de la literatura fantástica precisamente por ser un lugar en donde la razón se escamotea y da pie al mundo del inconsciente, así como del cuestionamiento sobre lo «real».

La imagen de la cita precedente evoca tránsito, movimiento, flujo, un ir y venir, pero también remonta al organismo. La arquitectura del sistema humano es estéticamente ideal para mimetizarla en la creación de planos, puentes, carreteras que estén interconectadas.

No se podrá negar aquí la estrecha relación entre lo orgánico del cuerpo y la infraestructura del progreso: las grandes ciudades, sus caminos angostos y sus ingentes construcciones. En adición, también sería válido entender esta última frase citada del cuento como un cambio generacional: la vejez y sabiduría que da paso a la lozanía e ingenio. Sangre fresca, se suele decir, que aporte una mirada plena de juventud.

Y en seguida pareciera confirmarse: «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» (Hernández, 2019, pp. 287-288).

Por añadidura, esa última acotación bien puede ser tomada como una referencia al cambio respecto a los medios de producción, pensando en que la falacia del progreso, desde la Revolución Industrial, ha estado directamente correlacionada con el voraz sistema capitalista; más y más, siempre más en pos de la prosperidad.

Otro de los puntos que es necesario traer a colación es que el texto avanza junto con metáforas y símiles que invocan a la naturaleza y el reino de lo vegetal a cada paso. Basta con aducir algunas pruebas: «Siempre me olvido de traer un lente para ver cómo son las plantas que hay en el verde de estos ojos; pero ya sé que el color de la piel lo consigues frotándote con aceitunas» (Hernández, 2019, p. 288), «el dedo se dobló como una pata de mosca» (p. 288), «Quisiera saber si las sombras de tus ojeras son producidas por vegetaciones...» (p. 289) y «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» (p. 291).

Como vimos, existe un claro trabajo de figuración basado en la oposición que se crea desde el inicio y paulatinamente va haciendo mella. De los profusos ejemplos que plagan el texto, escogí sólo algunos para dar cuenta de su presencia, ya que, si bien pueden pasar como detalles nimios, más adelante se verá cómo su aporte, conjugado junto con otros elementos aparentemente aislados, constituyen la visión de mundo del cuento.

Grosso modo, la pretensión de este estudio es:

- Identificar con ejemplos los recursos en el cuento «Las Hortensias» que corresponden a la creación de un mundo perteneciente a las estrategias del realismo.

- Señalar en el cuento «Las Hortensias» de Felisberto Hernández la construcción de lo fantástico, sus elementos y cómo opera, tomando como base la definición que ofrecí.
- Marcar la presencia y mecanismos de la alteridad, al igual que su relación dialéctica entre lo mismo y la otredad.
- Valorar si a partir del cuento «Las Hortensias» se podría afirmar que Felisberto Hernández renueva el concepto de fantástico.
- Detectar lo ominoso dentro del texto y su funcionamiento a partir del tema del doble.

4. SÍNTESIS

Recapitulando, hasta ahora hemos planteado que lo fantástico es un género, principalmente narrativo, cuyas estrategias y operaciones textuales, siguiendo la línea que postula Jaime Alazraki con su neofantástico, son una aproximación que opera con base en metáforas que se filtran por los recovecos de la razón y el mundo de lo onírico para acercarse a «la realidad», y así discutir en torno a ella.

El consenso sobre la definición de lo fantástico concuerda en la irrupción de un elemento transgresor, que puede o no ser sobrenatural, como requisito, en lo que se tomaba como normatividad por un conjunto de leyes emparentadas con las de la experiencia de un lector empírico que sean trastocadas y transgredidas.

Por tanto, el mundo representado se esboza con base en recursos del realismo literario que se verán subvertidos por la intromisión de lo sobrenatural, o subversivo, y la ambivalencia que a su vez insertará la noción de alteridad u otredad.

Lo «ominoso», «siniestro» o «la inquietante extrañeza» como se ha traducido a lo que Sigmund Freud llama *unheimlich* es una variante de lo terrorífico que produce angustia e inquietud. Este sentimiento es exacerbado por la aparición, dentro de la narración, de dobles en cualesquiera de sus modalidades⁸ debido a su estrecha relación con la identidad y el cuestionamiento ligado al yo. La misma sensación se acrecienta por la presencia de figuras que incitan a la incertidumbre e incapacidad de discernimiento para determinar si de persona o ser artificial se trata.

⁸ Vale decir que en cuanto a este punto discrepo con el psicoanalista, puesto que hay sobrados ejemplos —entre los que incluyo obras en la literatura como «El muñeco» de Susan Sontag, *La comedia de los errores* de William Shakespeare; y en el séptimo arte: *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940) y *Juego de gemelas* (Nancy Meyers, 1998)— donde se aduce que el motivo del doble no necesariamente produce un efecto ominoso, incluso, como en los casos mencionados, resulta ser más bien cómico. Entonces, habría que precisar en esta enumeración sobre la construcción del efecto de lo ominoso como fenómeno estético que la presencia del doble no basta por sí sola, sino que debe estar orientada a crear cierta angustia o inquietud.

Tanto lo fantástico como lo ominoso son manifestaciones estéticas que guardan una estrecha afinidad: el desmoronamiento de lo que se tomaba como certero o real, permitiendo que la vacilación, lo inadvertido, la zozobra y el desasosiego cobren relevancia.

El uso del narrador *avec* específicamente en «Las Hortensias» diferencia lo fantástico felisbertiano del tradicional o decimonónico, puesto que es por medio de éste que se nos cuenta la percepción de los personajes bajo el supuesto de una tercera persona que, más bien, se intuye como el discurso de una primera persona, ya que la falta de precisión en los hechos o el conocimiento total lo despoja de su omnisciencia característica. Además, otra de sus particularidades se concentra en el empleo del discurso indirecto libre.

Esta elección, como otras tantas, muestra la conciencia del autor a la hora de elaborar su invención que apuntala a los beneficios de servirse de un narrador que permite la identificación y el reconocimiento de quien lee con la obra que se le presenta.

Felisberto evidencia en «Las Hortensias» una comezón por la irrefrenable modernidad con recursos retóricos que van desde la antítesis —*ad hoc* con el modernismo— entre lo natural y lo artificial hasta las analogías que inciden en el sistema capitalista de los medios de producción; la construcción de campos semánticos que abarcan el sonido, espacio y colores conforman la figuración de dichos recursos.

Finalmente, dentro de los estudios críticos y académicos hay quienes mantienen una postura escéptica a la hora de valorar cierta producción literaria de Felisberto Hernández, catalogándola dentro de lo fantástico. Por consiguiente, este trabajo se propone, por una parte, refutar esos dichos poniendo como caso particular «Las Hortensias», donde se sostiene que existen elementos propios de la literatura fantástica decimonónica, pero que operan bajo un lenguaje y técnica felisbertianos que se ejecutan por medio de la implementación de temáticas (el doble, la muñeca, el vampiro, la superstición, la transmigración de almas,

etcétera) conjugadas con el sentimiento de lo ominoso, cuya aleación coadyuva al efecto de extrañeza en este cuento.

Para cumplir con este objetivo será menester continuar con el camino trazado por la académica mexicana Ana María Morales (2004) en su artículo «Lo fantástico en “Las hortensias”, de Felisberto Hernández», ya que labró el terreno y plantó las semillas que aquí se perfila germinar y desarrollar.

5. «LAS HORTENSIAS»: EXHIBICIÓN PERMANENTE

Horacio es el dueño de una tienda, gracias a la cual logró amasar una fortuna. Está casado, su esposa se llama María Hortensia y ambos viven en una mansión oscura —lo es tanto por fuera como por dentro— con jardín, situada junto a una fábrica de donde provienen ruidos de máquinas. Horacio es, además, un hedonista: su pasatiempo y placer es coleccionar muñecas que asemejan el tamaño, poco más alto, promedio de una mujer. Pero eso no es todo, sino que dispone de tres habitaciones en su hogar donde mandó construir vidrieras para recrear historias escenificadas con ellas. Sin embargo, las cosas empiezan a cambiar con la introducción de una muñeca en específico: Hortensia. Hecha a semejanza de su esposa, y bautizada incluso con uno de sus nombres, así como rasgos humanos, la inmersión de esta muñeca en la vida de la pareja trastocará su relación, al igual que su vida cotidiana. Y revelará cualidades hasta entonces insospechadas sobre sí mismos. La personalidad de Horacio, en especial, sufrirá graves cambios, y también cabrá la pregunta acerca de la identidad, pues saldrán a flote sus pulsiones más soterradas.

A grandes rasgos, ésta es la premisa del cuento «Las Hortensias» (publicado en 1949) de Felisberto Hernández. Con base en la descripción ofrecida, se pensaría que uno de los derroteros en que podría avanzar esta trama, de tantos y variados, sería el melodrama o, ¿por qué no?, la tragedia.

Precisamente, quiero destacar que, si uno observa la composición de «Las Hortensias» desde una vista panorámica, no pareciera tener nada que ver con lo fantástico, puesto que se antoja un cuento más sobre la cotidianidad de un romance. El clásico matrimonio acaudalado y privilegiado que atraviesa una crisis, como en la vida real misma. No obstante, es justamente en las grietas, en los intersticios y resquicios del texto por donde se filtra lo insólito, extraño, ominoso y, sí, lo fantástico —o la versión de Felisberto de este género.

5.1. REALISMO, COTIDIANEIDAD Y NORMALIDAD TRASTORNADA

Una definición convencional de manual de literatura sobre realismo nos indica que «El realismo literario es una tendencia hacia la expresión directa de lo real, que consiste, fundamentalmente, en la subordinación, por una parte, del estilo a lo narrado y, por otra, de todos los elementos del contenido a las condiciones de la realidad» (Montes de Oca, 2010, p. 75). Tomando esto en consideración, la narración que nos ocupa se puede inscribir en tal estilo, ya que los recursos estilísticos utilizados en su elaboración tienen como fin la imitación, mimesis o representación de la realidad, de tal modo que para el lector el mundo de «Las Hortensias» se corresponda con el suyo. Y la manera para que esto se dé, en parte, está supeditada a la verosimilitud, a la credibilidad que se pueda lograr —que aquí, se sostiene, se cumple. En *Teoría literaria*, clásico referente de los estudios literarios, de René Wellek y Austin Warren (1985) explican que:

La realidad de una obra de ficción —es decir, su ilusión de realidad, su efecto sobre el lector a modo de interpretación convincente de la vida— no es forzosa ni primariamente una realidad de circunstancia o de detalle o de rutina corriente (...) La verosimilitud en el detalle es un medio de crear ilusión de realidad, pero del que a menudo se hace uso, como en *Los viajes de Gulliver*, a modo de señuelo para seducir al lector haciéndole pasar por una situación improbable o increíble, que es “fiel a la realidad” en un sentido más profundo que en el circunstancial.

El realismo y el naturalismo, en el drama o en la novela, son movimientos literarios o filosófico-literarios, convenciones, estilos, como el romanticismo o el superrealismo. La distinción no ha de establecerse entre realidad e ilusión, sino entre concepciones distintas de la realidad, entre distintos modos de crear la ilusión (pp. 255-256).

Por tanto, no hay motivo para no considerar que el estilo de este cuento se sustenta, en efecto, en el realismo. Desde el comienzo, el narrador nos remite a una realidad que fácilmente podría anclarse a la nuestra: la empírica. Pero hay marcas y evidencias que delatan rarezas o extrañezas conforme avanzamos. En relación con esto, Ana María Morales (2004) plantea que «(...) una de las operaciones con las que aparece su versión [de Felisberto] de lo fantástico es el extrañamiento de una realidad que hasta ese momento se anunciaba como cotidiana y normal y, otra, es el establecimiento de nexos insólitos entre los hechos narrados» (p. 144). La inversión de órdenes de realidad, la usurpación de lo artificial frente a lo natural, así como la animación de lo inanimado son para Morales formas en que se construye lo insólito.

La cotidianeidad de Horacio y María está basada en una vida de matrimonio tradicional. La esposa encarna a la *mujer mujer* —usando el término acuñado por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949)—, es decir, a la mujer abnegada y sumisa, subordinada, en este caso, a su esposo; el hombre proveedor, sustento del hogar. Así se deja ver desde la primera escena en que se encuentran. Ella, arraigada al espacio de su casa, espera la llegada de su marido ataviada de manera que le resulte atractiva; una forma también de marcar su presencia y llamar su atención, pero, en trasfondo, esboza ya lo que sobrevendrá: su vuelco en muñeca. Comen juntos, aunque apenas y mantienen un diálogo más allá de un intercambio breve, principalmente en función de la sorpresa que le aguarda a Horacio.

La vida habitual del matrimonio se ve trastocada tras el arribo de Hortensia. El interés de ambos vira hacia la muñeca, quien a ratos funge el papel de hija y llena el vacío ante la falta de prole de la pareja: «Por último ella se había desprendido de los labios de él, había caído, y lo mismo que María, no llegaría a tener ningún hijo», dirá el narrador (Hernández, 2019, p. 293); y a ratos, el de hermana de María: «Otra vez, él llegó a su casa al anochecer y

encontró a María y a Hortensia sentadas a una mesa con un libro por delante; tuvo la impresión de que María enseñaba a leer a una hermana» (2019, p. 294).

Resulta interesantísima la presunción de ambos personajes y cómo normalizan su trato hacia Hortensia, ¡como si de una persona se tratase! En primer lugar, le asignan características humanas: un nombre, no cualquiera, sino el de su esposa y la visten con la ropa de ésta. En segundo, la presencia de Hortensia se vuelve vital para ambos al grado de que pareciera mediar e intervenir en las disputas conyugales. «Era desde que Hortensia vivía en su casa que María estaba más celosa; cuando él había tenido deferencias para alguna empleada, era en la cara de Hortensia que encontraba el conocimiento de los hechos y el reproche (...) En la mañana que siguió al enojo, Horacio se reconcilió con las dos» (Hernández, 2019, p. 295).

Un paralelismo oportuno para ilustrar la conexión entre seres humanos y seres artificiales sucede en la película *Lars y la chica real* (*Lars and the Real Girl*, Craig Gillespie, 2007). Lars, interpretado por Ryan Gosling, es un oficinista introvertido y solitario que un día, por sugestión de uno de sus compañeros, decide ordenar en línea una muñeca sexual diseñada a su gusto. Contrario a lo que podría anticiparse, la función de ésta no es la de un simple objeto para satisfacer las necesidades físicas de Lars, en cambio, sí deviene en objeto, pero amoroso y sentimental con quien inicia una relación. Lars causa un impacto en su familia y en su círculo social —está asentado en un pequeño pueblo donde es querido por la mayoría de sus habitantes— cuando les presenta a su novia Bianca. La sorpresa no sólo se da en los personajes, sino también, considero, en el espectador al producir un efecto inicial de incomodidad en éste, pues, como cómplice, se inclina por la mirada colectiva de la población y no de Lars.

¿Se trata de la demencia de un depravado que perdió el piso? Aun con todo, la comunidad, lejos de burlarse de Lars y aislarlo como a un apestado, se une para seguirle el juego y lo acompaña en su quimera, tanto así que la muñeca queda despojada de cualquier aura erótica y pasa a ser un miembro más del pueblo.

En esta cinta a pesar de que está presente el factor muñeca, el tratamiento difiere del que nos convoca aquí. La diferencia fundamental entre *Lars y la chica real* y «Las Hortensias» estriba en el punto de vista. Mientras que en la película estamos ante un narrador objetivo —la cámara no se adhiere a la visión de Lars— que nos posiciona del lado de la mirada de la comunidad, en cuya normalidad no cabe la idea de establecer un vínculo amoroso con una muñeca y pasar inadvertido o indiferente ante ello. En el cuento de Felisberto Hernández esa franja sí se desdibuja en diversas ocasiones. En adición, el narrador de «Las Hortensias» no inspira fiabilidad, ya que reiteradamente da muestras de no saber del todo lo que pasa en la historia.

El resultado es que donde una genera breve incomodidad, el otro suscita rareza e inquietud constantes. Para quien lee «Las Hortensias», el nexos que se forma entre Horacio y sus muñecas es igualmente peculiar —perspectiva concomitante con la de las personas del pueblo de Lars—, ya que escala hasta la atracción, se transforma en obsesión y en último término cuarteas las nociones de normalidad y realidad. Hay una pugna velada ahí entre humano y máquina⁹.

Otro de los incisos en el análisis que hace Ana María Morales con el que coincido es cómo hay órdenes que se invierten en el cuento. Por ejemplo, la muñeca (ser artificial) que usurpa el lugar de su dueña (ser humano). El jardín, reino de lo natural, asediado por el

⁹ Considero que esta idea es lo «no dicho» o «no verbalizado» directamente en el cuento, sino que, intrínseco de lo fantástico, se insinúa en clave metafórica. Velada, por supuesto.

sonido de las máquinas, proveniente de la fábrica. Los sueños, el mundo de lo onírico y fuente primaria de lo surreal, tambaleando la realidad.

La asociación muñeca-mundo infantil asimismo se ve pervertida. Horacio no sólo corrompe esa conexión volviendo al objeto-juguete su fetiche, aunado a ello, utiliza sus partes para la representación de sus escenas; es decir, acontece una desacralización: la admiración y contemplación hacia la estética de la inmovilidad por medio de las muñecas, que otorga la posibilidad de dar rienda suelta a la imaginación, se ve truncada con la maleabilidad del deseo de Horacio al solicitarle a Facundo que intervenga en Hortensia en busca de que ésta pueda emitir calor humano. El campo semántico infantes-muñecos-juguetes se altera y, a su vez, abraza connotaciones del adulto y el placer erótico. Pero es curioso cómo la mirada juguetona, traviesa y naif, en resumidas cuentas, como es la del protagonista, sea el crisol de estas transposiciones.

Encuentro, además, que el procedimiento con el que se produce la sensación de extrañeza y zozobra en este texto responde a las inversiones ya señaladas, precisamente por el choque de significados que, tomando en cuenta varias de ellas, plasman la premura por el avance tecnológico que transgrede el lugar que ocupa la naturaleza, y que ya ingresó al espacio de lo privado.

La normalización de Horacio por la satisfacción hacia el ruido de las máquinas, el apego por lo artificial en detrimento de lo natural, así como la interacción entre un adulto y muñecas que semejan a mujeres serían casos que constituyen lo raro o extraño en el cuento.

5.2. EL DOBLE: DESPLAZAMIENTO Y SUPLANTACIÓN DE LO HUMANO

El que Horacio favorezca el contacto con Hortensia relega y desplaza más y más a María de sus espacios: dentro de la casa, como esposa y, por último, como ser vivo, persona e individuo. Un signo que remite nuevamente al sueño del protagonista, y al vaticinio del

cambio de la marcha de la sangre y del cambio de mano. María representa la caducidad de la especie y su obsolescencia, dada su condición de humana. Los humanos envejecen y mueren, en cambio, Hortensia —ya no la muñeca *per se*, sino el ser artificial e ideal— no, porque igualmente se puede reemplazar —y Horacio la suplanta—, es perpetua; se puede reparar, incluso se le pueden hacer mejoras, tanto como el avance tecnológico (la industria y el capital) lo permita.

Desde mi punto de vista, el amor de Horacio por Hortensia, más allá del plano erótico, es una proyección. Busca llenar las carencias que el género humano, María, no puede solventar: «Por un instante él se había olvidado que Hortensia no estaba; y esta vez, la falta de ella le produjo un malestar raro. María podía ser, como antes, una mujer sin muñeca; pero ahora él no podía admitir la idea de María sin Hortensia (...)» (Hernández, 2019, pp. 297-298). Una metáfora más, tal vez, de la dependencia paradójica por la tecnología y el ánimo de progreso, así como la perpetuación de la vida en aras de su subsistencia¹⁰.

Como varios teóricos insisten, la presencia de un elemento temático o relacionado con cualquier género literario no implica su acierto en cuanto a lo que se pretende generar en términos de efecto. A decir verdad, la forma en que se emplea, su utilización, según qué objetivo es la razón detrás de su logro o no. Jaime Alazraki (2001) sostiene, respecto a este punto, que: «Definir como literatura fantástica una obra por la mera presencia de un elemento fantástico es inconducente; equivaldría a definir una obra como tragedia solamente porque contiene uno o más elementos trágicos, o a definir un cuento por la brevedad de su texto» (Alazraki en Roas, [comp.], p. 267).

En «Las Hortensias» el tópico del doble, concurrente en la tradición de la literatura fantástica, ya lo adelantaba, es el puente perfecto para trasladarnos al terreno de lo fantástico.

¹⁰ Metáfora que se corresponde con mi nota al pie anterior. Este planteamiento está magistralmente desarrollado en *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, novela considerada como la primera del género de la ciencia ficción, pero que comulga con otros como el gótico.

Sin embargo, enfatizo que, aunque lo ominoso en algunos casos acompañe a lo fantástico, no es algo sin lo que este último no se produzca o que esté sujeto a él. Pero, en mi opinión, esta mancuerna es perfecta, puesto que forman un lazo simbiótico con el que se complementan para potenciar las características específicas de ambos.

Bajo la teoría freudiana, como se explicó páginas atrás, para despertar o que se produzca el sentimiento de lo ominoso uno de los artificios estéticos más infalibles es la presencia del doble. El ardid más obvio e incuestionable en el cuento de Felisberto es el de María y Hortensia. Pero, en un análisis más minucioso, se pueden encontrar en los detalles compositivos que apuntan al valor estético otra clase de dobles. En los bifocales que ocupa Horacio para observar a María, que subrayan un punto a ponderar, es decir, la mirada del personaje que está mediada frecuentemente por una capa cristalina: ya sea por vitrinas por donde acucia a —¿o es acuciado por?— las muñecas, ya por espejos que le refractan la perspectiva de un mundo sin cabeza. «(...) sacó del bolsillo del frac unos gemelos de teatro y trató de enfocar la cara de su mujer» (Hernández, 2019, pp. 288-289). Más tarde, en una celebración será de la boca del propio Horacio que conoceremos su visión acerca de las escenas: «El hecho de ver las muñecas en vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad de recuerdo» (Hernández, 2019, p. 303). La memoria —tema presente en la mayoría de las obras del uruguayo— es la manera en que la vida arrebató a su contraparte la permanencia de una persona por medio de la evocación, y es lo que Horacio pretende arrancarle a la muerte.

Otro aspecto en materia del doble lo podemos encontrar en las criadas mellizas de María, que incidirán en crisar los nervios del dueño de la mansión oscura cuando éste se entere de que una de ellas comparte el nombre de su señora y sufra una confusión al llamarla.

—¡Peor estuviste tú al elegir como criadas a dos mellizas tan parecidas!

Y María le había contestado:

—¿Tienes algo particular que decirle a alguna de ellas? ¿Has tenido alguna confusión lamentable?

—Sí, una vez te llamé a ti y vino la que tiene el honor de llamarse como tú.

Entonces María dio orden a las mellizas de no venir a la planta baja a las horas en que el señor estuviera en casa. Pero una vez que una de ellas huía para no dejarse ver por Horacio, él la corrió creyendo que era una extraña y tropezó con su mujer. Después de eso María las hacía venir nada más que algunas horas en la mañana y no dejaba de vigilarlas (Hernández, 2019, pp. 308-309).

Esta cita me da pie para una breve digresión, en tanto que es uno de los casos excepcionales en los que asistimos a un registro de diálogo entre María y Horacio. Manifestación prominente de una de las temáticas más tratadas en la literatura: la incomunicación o la falta de comunicación¹¹; y cómo las decisiones estéticas favorecen otra clase de recursos como el discurso indirecto libre, con plena consciencia de sus alcances y límites. En «Las Hortensias», los escasos intercambios —directos, marcados por diálogos— entre estos personajes están revestidos de conflicto, reproches, celos y quejas. En contra, con Hortensia, Horacio no está obligado a pronunciar palabra alguna. Su comunicación es a través de otros planos y otros medios. Lo que lo convierte en el magnífico vehículo para su devenir en máquina —desde un punto de vista extrapolado—. Las máquinas no se comunican, sólo están ahí para cumplir funciones y tareas¹².

Retomando el papel que cumplen las mellizas, éstas serán rememoradas por Horacio para compararlas, bajo su convencional mirada pueril, con unas ventanas que «todavía eran jóvenes y miraban hacia fuera; eran mellizas, como las de María, se vestían igual, tenían

¹¹ Respecto a este tema se puede referir la obra de Carson McCullers, Kjell Askildsen, Juan Carlos Onetti, Franz Kafka, Diamela Eltit, Raymond Carver o Clarice Lispector en la que, en algunos de sus cuentos o novelas, la relación entre sus personajes denota cierto distanciamiento o imposibilidad de expresarse.

¹² Aunque, claro, luego vendrán hitos como *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Phillip K. Dick y su mítica adaptación *Blade Runner* (1982, Ridley Scott) para replicar y refutar esta afirmación.

pegado al vidrio cortinas de puntillas y recogidos a los lados, coordinados de terciopelo» (Hernández, 2019, pp. 313-314). Por tanto, se desprende que su empleo en la trama no es gratuito. Su impacto será aún más patente en la acumulación que ejercerán en la capacidad de discernimiento de Horacio. En definitiva, contribuyen con las confusiones que experimenta el personaje a causa de la aglomeración de situaciones que lo empujan hasta el punto de no diferenciar entre, significado y significante o, más propiamente, realidad y ficción.

Sin lugar a dudas, es María la que «remata» a Horacio con su última broma y le causa un cortocircuito. El juego, ámbito de lo lúdico, pueril e inocente, acá termina por, de igual manera que muchas otras cosas, invertirse y ser fuente de locura, desestabilización mental, confusión y angustia.

No hay que olvidar que para Freud, justamente, cuando el límite entre fantasía y realidad se difumina, también eso es un generador de lo ominoso.

Bajo mi criterio, el elemento más acertado en «Las Hortensias» para abordar el tópico del doble no es el más evidente, sino en el que no recapitamos demasiado. Me refiero, claro, al rechazo de Horacio por verse en un espejo, acción profundamente significativa. Dos clásicos de la literatura universal, que curiosamente comparten nexos con la narrativa fantástica, parecen unirse de buen gusto en esta hipótesis. Por un lado, hay reminiscencias de esta aversión por verse reflejado al natural —sobre todo el rostro— en Oscar Wilde y su aclamado *El retrato de Dorian Gray* (1890). Por otro lado, nos propele a pensar en el mito y la figura epítome —junto a la del hombre invisible— del cuerpo incapaz de ser esbozado por un espejo¹³: *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Pero antes de dar cara y desmenuzar esta

¹³ Característica del vampiro que no formaba parte de la tradición oral recogida por las leyendas, sino que introdujo Stoker. La falta de reflexión y sombra está «Tomada de la tradición germánica, donde el reflejo o la sombra simbolizan el alma, que el vampiro ha perdido», nos indica Juan Antonio Molina Foix (2019) en su estudio introductorio a la edición de Cátedra de *Drácula* (p. 29).

percepción, conviene donar un aspecto más en función del efecto de lo ominoso, ya que está correlacionado con el actual.

5.3. ESCENIFICACIÓN Y DISTANCIAMIENTO

A Horacio le fascina imbuirse en las realidades que los fabuladores escenifican en las vitrinas, para quienes leen este cuento esos recursos metaficcionales de puesta en escena, donde las muñecas fungen como personajes y tienen —o cumplen con— una historia, rompen con el famoso pacto ficcional, pues, por así decir, lo ponen en alerta sobre el artificio que se está empleando. Dicho de otra manera, es similar a cuando en una sala de cine las luces se extinguen gradualmente y el espectador suspende su realidad por espacio de unos minutos para insertarse en la que está en frente suyo. ¿Pero qué pasa cuando dentro de una película asistimos a la representación de una sala de cine, de actores o actrices interpretándose a sí mismos o miramos cómo se llevan a cabo los procedimientos y técnicas de filmación? Inmediatamente la magia y la ilusión se desvanecen. Caemos en cuenta de que se trata de un subterfugio para atraparnos en la ficción.

La distanciación es una técnica implementada en el teatro, y específicamente en el arte interpretativo, por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Su fin y efecto apelaba al espectador a tomar distancia de algunos procedimientos representados en la obra y «(...) procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos» (Brecht, 2023, p. 131). Cuando en alguna obra, en especial de tipo ficcional, hay algún elemento que nos recuerda que estamos frente a una ficción, el efecto de ilusión, al que así llama Brecht, se pierde.

Las distintas puestas en escena exhibidas en los escaparates de las habitaciones designadas por Horacio en la mansión oscura propiciarían en quienes leen «Las Hortensias» a distanciarse de lo que están leyendo, en tanto que hacen caer en cuenta de que aquello forma

parte de una maquinación. En todo caso, si se añade el fetiche del *voyeur* encarnado en Horacio, junto con las representaciones de muñecas humanizadas que de pronto cobran vida esto es parte de lo que contribuye a generar una sensación de desasosiego y se conecta con lo ominoso en cuanto a las percepciones que auspicia el protagonista.

5.4. PASARELA HACIA LA IDENTIDAD

Cuando está por ofrecer de viva voz su explicación, a petición de un escenógrafo en la celebración de Hortensia, en razón de qué le despierta estar frente a las escenas con las muñecas, Horacio hace una digresión y recula detallar el porqué ha decidido dejar de mirarse en los espejos. No obstante, en su elección de palabras, manifiesta otro indicio que, en lo que a mí concierne, es el síntoma que propiciará su locura, como si de un cruce de cables se tratase: la concepción de su deseo:

Cuando miro una escena me parece que descubro un recuerdo que ha tenido una mujer en un momento importante de su vida; es algo así (perdonen la manera de decirlo) como si le abriera una rendija en la cabeza. Entonces me quedo con ese recuerdo como si le robara una prenda íntima; con ella imagino y deduzco muchas cosas y hasta podría decir que al revisarla tengo la impresión de violar algo sagrado; además 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... (Hernández, 2019, p. 303).

El choque de asociaciones, por una parte, se suscita nuevamente en la inversión. Horacio en su imaginación despoja de recuerdos y memorias a los muertos o seres inanimados. Su proyección se incorpora en las muñecas de las escenas. Estas figuras, en un campo mental, intercambian la imagen de una mujer. Ahora bien, cuando María se hace pasar por una de ellas, subvierte esa asociación de ideas que había construido Horacio: la fascinación que nace

de lo prohibido (el robo), la sensación que da la violación de lo sagrado (intrínseco del vampiro). Resulta irónico, pues, que al final lo violado y transgredido haya sido el propio Horacio, nada más y nada menos que por la influencia de su deseo¹⁴.

Tras la partida de María —luego de experimentar una anagnórisis, o sea, después de deducir y arribar a la revelación del engaño de Horacio con Hortensia—, las mellizas desvelan las cortinas puestas sobre los espejos de la habitación del matrimonio para probarse vestidos que su señora les obsequió en un acceso de furia ante la perfidia de su esposo. Más adelante, Horacio volverá a cubrir los espejos, y será la pauta para que el narrador rememore su aversión por éstos. La causa radica en, a todas luces, un trauma: el color oscuro de la piel de su cara entrelazado al recuerdo del asesinato de un hombre a puñaladas y la imitación del color de la sangre en unos muñecos de cera en un museo.

El espejo del tocador de Horacio, al ser bajo, favorece su rutina de aseo y sorteja su displicencia, mas da la tenebrosa impresión de que «Aquel espejo podía decir que él había reflejado siempre un hombre sin cabeza¹⁵» (Hernández, 2019, p. 311). Más tarde, en su cuarto, Horacio se percatará de que el color de piel de sus manos se ha vuelto color de cera.

Según mi consideración, pese a que hay fundamentos en el texto para afirmar la metamorfosis de Horacio en un muñeco —y marcas incipientes en María— ésta no se efectúa de manera externa, sino interna. La transformación que sufre el protagonista, aunque en distintos momentos encamina a interpretar que será de tipo física, finalmente, con base en lo que se asienta en el escrito, se constata que es lo contrario. De hecho, en el cuento las muñecas se relacionan o tienen más proximidad con el ruido de las máquinas. De ahí que el personaje principal camine hacia ellas en aquel desenlace que nos remonta al inicio de la

¹⁴ Un desenlace que comparte similitud con *Él* (1953), llevada a la pantalla grande por el magnífico Luis Buñuel. Que dicho sea de paso, el director confesó tener afinidades estrechas en materia de celos con el personaje interpretado por Arturo de Córdova.

¹⁵ Una conexión que inmediatamente remite, aun si no se ha leído el cuento de Washington Irving, a la popular "La leyenda de Sleepy Hollow" (1820), con ese célebre antagonista: el jinete sin cabeza.

narración y nos deja una sensación aciaga de ciclo cerrado y perenne —el uroboros. Me imagino a un Horacio cual obrero —equiparable a la secuencia de la ya invocada *Tiempos Modernos*— balanceando y arrastrando sus pies con los hombros caídos, fatigado y hastiado, pero, a la vez, alienado y abandonado al movimiento mecánico. El final no es sino la culminación de la alegoría construida desde el comienzo para esa apoteosis.

Dicho lo anterior, tengo para mí que uno de los ejercicios más aterradores es confrontarnos *vis à vis* con nosotros mismos ante el espejo¹⁶. En plena soledad, y en la configuración de nuestra individualidad, en el acto de toma de conciencia. Sin tener como fin una vacua aceptación, sino como reconocimiento de nuestra persona. Empero, al pensar en el personaje de Horacio y su descripción, desdibujada e incompleta, inmediatamente vienen a la memoria los cuadros del pintor belga René Magritte (*La reproduction interdite*, 1937, y su *mise en abyme*; *La décalcomanie*, 1966, incisiva en materia del doble; *Le Fils de l'Homme*, 1964, y la máscara de la identidad). La obra en general de este surrealista está, en definitiva, poblada de ejemplos excelsos de pinturas que interpelan al observador en cuanto a las cuestiones que se han venido apuntando.

Pues bien, en *El cuento: la casa de lo fantástico*, la investigadora Magali Velasco Vargas (2007) deshilvana el tópico del doble y nos conduce por interesantes significados asociados a su funcionamiento:

El doble es el tema privilegiado de la pérdida, no sólo de la pérdida de la identidad, también de las referencias. Con la división, la multiplicación, el reflejo o la fabricación el doble conduce al personaje a confrontarse con sus propios temores, sus fallas, sus deseos; dudará de su integridad física y psicológica, la pérdida de estas referencias afecta a su vez su contacto con el mundo, el caos sobreviene. El doble

¹⁶ Cuantimás si, en lugar de un espejo, fuera un desdoblamiento en carne y hueso de la persona. En lo personal, al revisar algunos largometrajes que me ayudaran a profundizar y problematizar en «Las Hortensias» el tópico del doble, *Possession* (1981) de Andrzej Zulawski fue de tremenda ayuda.

representa en la literatura la violación de la unidad de carácter del personaje; precisamente esta violación es lo que caracteriza el poder del doble: cuestionar y replantear la identidad (p. 64).

Como es visible, las palabras de la académica sintetizan y refuerzan varios contenidos ya perfilados en la figura de Horacio con respecto a la elaboración del doble por parte de Felisberto. Así, también, es como se abre la puerta al cuestionamiento acerca de la identidad. De tal modo que el personaje se desconoce —de igual forma que Freud en aquel vagón de tren— al punto de no distinguirse, semejando otro semblante o fisonomía. «Al pasar frente a un espejo y a pesar de estar corrida la cortina, vio a través de ella su cara: algunos rayos de sol daban sobre el espejo y habían hecho brillar sus facciones como las de un espectro. Tuvo un escalofrío, cerró las ventanas y se acostó» (Hernández, 2019, p. 312).

No obstante, Horacio va más allá de su repulsión para acogerla y usarla a su favor. La prueba acontece en el hotel para estudiantes, eufemismo de por medio, otrora burdel. Rodeado de espejos, Horacio se deja influenciar por un «síntoma» al haberse encontrado con varios de estos objetos en un mismo día y confronta su aversión: «Después recordó que esa misma mañana, antes de encontrarse con los [espejos] de su casa, él le había dicho a Facundo que le gustaría ver un brazo sobre un espejo. Pero también recordó la muñeca rubia y decidió, una vez más, luchar contra sus manías» (Hernández, 2019, p. 313).

Así, se produce un cambio significativo en el personaje de Horacio. Su capricho se redirige y ahora su manía con los espejos, en vez de vedarla, es un requisito. Lo cristalino — asociado con la pureza y purificación— también se invierte y abraza una connotación que acentúa la perversidad del personaje; los espejos forman parte de la escenografía para su espectáculo particular, pues «hizo traer grandes espejos y los colocó en el salón de manera que multiplicaran las escenas de sus muñecas» (Hernández, 2019, p. 316). Los espejos son

medios que reflejan las pulsiones de Horacio, sus deseos, arrebatos y placeres más profundos. Ellos mismos son agentes que, según su posición y ángulo, multiplican —o fragmentan— al yo cuando lo reflejan. Posibilitan también la confusión entre la imagen que ofrecen y su original o la fuente que la produce. Horacio es consciente de esa afrenta a la identidad y por eso se le ocurre que «podrían inventar espejos en los cuales se vieran los objetos pero no las personas. Inmediatamente se dio cuenta de que eso era absurdo; además si él se pusiera frente a un espejo y el espejo no lo reflejara, su cuerpo no sería de este mundo» (Hernández, 2019, p. 314).

5.5. DEL SENTIMIENTO DE LO FANTÁSTICO A TRAVÉS DE LAS PERCEPCIONES

Como se ha venido desprendiendo de este análisis, uno de mis argumentos para considerar a «Las Hortensias» un cuento de corte fantástico yace en las percepciones, sobre todo, de Horacio mediadas a través del narrador en tercera persona; caso singular en la obra de Felisberto Hernández, ya que en la mayoría de su creación eligió al narrador en primera. Del hueco de las inseguridades, pensamientos, deducciones y creencias de Horacio es por donde se filtra la hesitación, umbral de lo fantástico.

Primeramente, quisiera reparar en lo que he calificado como la mirada infantil o naif del protagonista, en tanto que esto nos introduce a uno de los recursos infalibles de este escritor. Me refiero, por supuesto, a la personificación o prosopopeya, es decir, esa figura literaria con la cual se dota de vida a un objeto, cosa o abstracción, atribuyéndole características del ser humano. Hay quienes coinciden en llamar a este empleo por parte de Felisberto como una poética de lo inanimado —y yo me suscribo. Balcones que se suicidan por celos («El balcón»); cigarrillos que se niegan a cumplir con su fin de ser fumados («Historia de un cigarrillo»); una pelota de trapo, rematada por la abuela, que, de pronto, empieza a moverse por voluntad propia («La pelota»); pianos, muchos pianos, como fieles

acompañantes de vida —y quizás también de muerte; una barba, más pelambreira que portador, extensión y espíritu de quien la lleva («La barba metafísica»), por mencionar algunos casos.

En «Una vertiente fantástica en la vanguardia hispanoamericana: Felisberto Hernández», un estudio dedicado a la obra del uruguayo que fue acogido en una compilación al cuidado de Enriqueta Morillas Ventura, aparecida bajo el título de *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Hugo Verani (1990) desarticula las piezas con las que Felisberto construye su obra creativa y conjetura que:

En Felisberto lo fantástico nace de la problematización del nivel verbal, de la visión de un narrador que introduce sucesos anómalos e insólitos que trastornan el contexto normal, preservando una zona de misterio irreductible a explicaciones lógicas, una paradójica convivencia de órdenes incompatibles con cualquier forma de causalidad conocida (Verani en Morillas [ed.], p. 246).

Esta idea de Verani se corresponde también con los análisis que se han originado con motivo de la obra de este autor. Pongo por caso el artículo «El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández», de Maria Chiara D'Argenio:

Su naturaleza fantástica [en la obra de Felisberto] reside más bien en el plano discursivo: combinaciones particulares de palabras, extrañas asociaciones de ideas, empleo de la metáfora, semejanzas paradójicas, utilización de determinados tiempos verbales (casi siempre el imperfecto). Son recursos que contribuyen a crear situaciones “anómalas”, en las que la normalidad o lo meramente cotidiano alcanzan la dimensión de lo absurdo. A pesar de ello subsiste siempre la duda sobre la efectiva consistencia del mundo o su distorsión mediante la percepción subjetiva (2006, p. 397).

No es de extrañar, entonces, que en «Las Hortensias», un texto donde Felisberto Hernández ya dominaba el conjunto de su arsenal narrativo, consolidara y reafirmara su manejo de recursos, como bien apuntan Verani y D'Argenio; es decir, la prosopopeya, el extrañamiento, la desautomatización, los tiempos verbales, la metáfora, entre otros. En consecuencia, en este cuento las peculiaridades —indicios, siguiendo a Barthes— son clave para acercarse a la psique de Horacio, pero, en especial, son fundamentales para hacerse una idea de su percepción, pues es a través de ésta que, cual mirador en una atracción turística, vemos el mundo desde «su perspectiva». Un escalón que se desparrama, pasos que mastican el suelo, un dedo que se dobla como pata de mosca, copas que en su contoneo translucen su alegría por reencontrarse, ruidos que emprenden la huida como ratones pavorosos. Todas, frases que evidencian la visión tierna y pueril de un infante que camina por el mundo palpándolo como ciego auscultando un elefante, con descripciones a veces hiperbólicas, a veces estrechamente ligadas con sus sentidos sugestionados por su alrededor. «Horacio miró a Walter, lo vio inclinado ante el piano con las colas del frac caídas por detrás de la banqueta y le pareció un bicho de mal agüero. Después miró fijamente la muñeca y le pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía» (Hernández, 2019, p. 291).

No obstante, esas percepciones de Horacio exhiben su resolución a la hora de dar respuesta a hechos o sucesos aparentemente fútiles, pues para él representan avisos, premoniciones, señales y demás, que son traídas tanto por el sonido de las máquinas como por las muñecas. Hombre de rituales meticulosos, no sorprende su inclinación por la superstición —plasmado, entre muchos ejemplos, en su renuencia al gato negro de María— y la creencia en la transmutación de almas. «Desde hacía mucho tiempo él creía que, tanto los ruidos como los sonidos tenían vida propia y pertenecían a distintas familias. Los ruidos de las máquinas eran una familia noble y tal vez por eso Hortensia los había elegido para expresar un amor constante» (Hernández, 2019, p. 300).

De hecho, mientras que algunos narradores y personajes de las historias que forman parte de la tradición fantástica¹⁷ se mostraban reacios a aceptar una explicación más bien cercana a lo sobrenatural que a lo científico y racional, Horacio representa su antítesis en tanto que podemos asimilarlo como alguien que no se limita a lo que dictan la lógica y la razón. Es de entenderse esta escisión respecto de sus antecesores, tomando en cuenta que para la época en que se publica «Las Hortensias» (1949), el mundo ya contaba con dos teorías científicas que abarcaban dos universos tremendos: a gran escala (Teoría de la Relatividad General) y a nivel subatómico (Teoría de la Física Cuántica). Además, no pasa de largo la crisis de posguerra tras la Segunda Guerra Mundial; así como tampoco se obvia el avance del capitalismo voraz, impactando a través de otros medios como la publicidad, que ya se asoma por entonces y no es la excepción en el texto: «¿Es usted feo? No se preocupe. ¿Es usted tímido? No se preocupe. En una Hortensia tendrá usted un amor silencioso, sin riñas, sin presupuestos agobiantes, sin comadronas» (Hernández, 2019, p. 318).

Pese a que la estrategia de muchos prosistas del siglo XIX consistía en hacernos creer que los acontecimientos que narraban eran verídicos —por más inverosímiles que pudieran ser—, en «Las Hortensias» esa operación no aplica; y sin embargo, Horacio es capaz de experimentar la hesitación de su realidad, y sobre todo de cuestionarla; nosotros como lectores aún más:

Cuando Horacio estuvo solo, de nuevo, en la oscuridad de su dormitorio, puso atención en el ruido de las máquinas y pensó en los presagios. Él era como 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

¹⁷ Pienso en algunos cuentos de los máximos representantes del llamado fantástico clásico como Edgar Allan Poe («William Wilson», «Eleonora», «La verdad sobre el caso del señor Valdemar»), Guy de Maupassant («Él», «¿Quién sabe?», «El Horla») o Théophile Gautier con su «La muerta enamorada».

ratones; después Hortensia, cayendo en sus brazos, cuando él abrió la puerta, y como si dijera: «Abrázame porque María morirá» (Hernández, 2019, p. 293).

Pero líneas más abajo el narrador afirma que: «María no estaba enferma ni había por qué pensar que se iba a morir» (2019, p. 293). Una oposición para el conocimiento de quien lee el cuento, mas no del personaje, puesto que Horacio estará convencido del augurio funesto que le traen como susurros las máquinas y las muñecas, y en eso basará sus acciones. Me refiero a mandar a hacer una muñeca con el aspecto de su esposa, anticipándose a su hado. A su entelequia se suma la constatación de su amor por Hortensia —y la alevosía que infringirá en María— cuando logra adivinar la leyenda que habían dejado los fabuladores donde versaba un triángulo amoroso.

Llama la atención que cuando nos enteramos de la forma en la que Horacio fue amasando su fortuna¹⁸, que le permite llevar la vida de un sibarita, se describe que «Él observaba sus vidrieras desde uno de los lados, como un empresario que mirara sus actores mientras ellos representaran una comedia» (Hernández, 2019, p. 294). Esta imagen es curiosa: Horacio —un empresario en este símil— observa la obra que interpreta su personal; a su vez, el lector empírico mira esto de cerca, generando un efecto de puesta en abismo. Además, como se refirió antes, la inserción de las puestas en escena motiva la metatextualidad y, por ende, el distanciamiento —de acuerdo con Brecht— en torno a lo que se está representando ahí. De tal modo que pareciera que quienes leemos esta historia somos copartícipes, en este teatro de máscaras, de la ficción de Horacio que, a mi modo de ver, guarda una relación directa con el ejemplo más paradigmático en lengua española: el Quijote. Claro que en una versión actualizada.

¹⁸ La tienda que, se infiere, es el origen de lo que extenderá e instalará en su mansión, puesto que ahí exponía en vidrieras vestidos que lucían maniqués.

Para Horacio, las muñecas son una suerte de crisol de la abyección y la codicia almacenadas en la mirada humana. De ahí que, consecuentemente, adopten características humanas malvadas:

Fue entonces cuando Horacio empezó a pensar que las muñecas estaban llenas de presagios. Ellas recibían día y noche, cantidades inmensas de miradas codiciosas; y esas miradas hacían nidos e incubaban en el aire; a veces se posaban en las caras de las muñecas como las nubes que se detienen en los paisajes, y al cambiarles la luz confundían las expresiones; otras veces los presagios volaban hacia las caras de mujeres inocentes y las contagiaban de aquella primera codicia; entonces las muñecas parecían seres hipnotizados cumpliendo misiones desconocidas o prestándose a designios malvados (Hernández, 2019, p. 295).

Hay también, por otra parte, otras apreciaciones en torno a Horacio y su esposa en la línea de la infantilidad que no pueden dejarse de lado. María, en una cena con amigos cercanos, le hace ver a su marido que: «¡Estás portándote como un chiquilín mal educado, Horacio!» (Hernández, 2019, p. 296). En tanto que, en ese asombroso desdoblamiento que se despliega de María en la culminación de la pérdida del signo-símbolo (María Hortensia; María y Hortensia; Hortensia-muñeca: amante, amada, hermana de María, hija de María, rival de María, usurpadora de María; María, melliza y criada), quien da en el clavo en su comparación es un personaje externo a la relación: Pradera, la tía de María, le dice a su sobrina que Horacio «te ha dejado idiota y te maneja como a una de sus muñecas» (2019, p. 318). Aunque la más espeluznante es la que lanza Facundo, esta suerte de Pigmalión moderno que intercambia papeles, es decir, que se invierte con Horacio: «(En ese momento Horacio, siempre con la cabeza baja, le decía a Facundo: “Será una locura; pero yo sé de escultores que se han enamorado de sus estatuas”）」 (2019, p. 305), quien, sin embargo, más que enamorarse de sus creaciones las mira como moneda de cambio, de aceptación y

reconocimiento social, pues es el fabricante de la codiciada gama de Hortensias. La imagen que nos ofrece el narrador —en alusión a un insecto— en conjunción con la de Facundo tiene un dejo kafkiano que guarda relación intertextual entre nuestro protagonista y Gregorio Samsa: «¡Hermano, parecías un juguete de cuerda que se da vuelta patas arriba y sigue andando!» (2019, p. 302). De este modo es como se anticipa la transformación parcial y paulatina de Horacio en muñeco, aunque, cabe distinguir, nunca sucede de manera física, sino interna.

Ahora bien, el sueño, bastión de la vanguardia surrealista, es campo ideal para producir el sentimiento de lo fantástico. Esto se debe en gran medida a la incertidumbre generada entre las fronteras de lo real¹⁹ y lo onírico. ¿A quién no ha asaltado la sensación de no poder distinguir la vigilia de la duermevela en determinado momento? En mi consideración, este elemento es otro de los aspectos primordiales del cuento, puesto que también añade a la cuestión del doble y la resultante sobrecarga del circuito de Horacio. Previo a sumergirse en su mar de placeres que le proporcionan las muñecas a través de las vitrinas, Horacio lleva a cabo su ritual inherente para crear la atmósfera propicia. Sin embargo, se ocasiona una ambivalencia y el narrador nos señala que: «Por último se despertó y empezó a darse cuenta de que algunos de los ruidos deseaban insinuarle algo» (Hernández, 2019, p. 289). Sobresale de aquí que no se certifica en qué momento cayó dormido o si soñaba despierto o si es una forma de referirse al volver en sí tras un estado aletargado al dejarse llevar por la música. Incluso, poco después se nos dice que: «De pronto se extrañó de no verse sentado en el sillón; se había levantado sin darse cuenta; recordó el instante muy próximo, en que abrió la puerta, y en seguida se encontró con los pasos que daba ahora: lo llevaban a la primera vitrina» (2019, p. 289-290). Estos fragmentos nos dan información para

¹⁹ Cómo olvidar que un planteamiento similar respecto a la «realidad», pero en clave de distopía, prácticamente inauguraría este siglo de nuevos retos, miedos y temores en ciernes: *Matrix* (de las hermanas Wachowski, 1999), en aquella memorable escena en la que Morfeo interpela y cuestiona a Neo, nada más y nada menos que el elegido, acerca de su noción de realidad.

deducir que, aun inconsciente o fuera de sí, el personaje actúa y se mueve de manera maquinal sin que él mismo lo sospeche. De igual manera, sirven como modelo para consolidar este punto: la inestabilidad del pensamiento y la falta de discernimiento frente al sueño, ya que coadyuvan en la irrupción de lo fantástico. Y en palabras de Maria Chiara D'Argenio (2006):

Todos los cuentos [de Felisberto] parecen fragmentos de sueños: las historias sin concluir, las discontinuidades de la narración, la presencia de detalles sin relación entre sí, el empleo de una imaginación de tipo onírico, la distancia entre el sujeto y la realidad, la falta de nexos causales entre las distintas partes del cuento, la mencionada autonomía de los objetos, la intrusión de situaciones paradójicas o insólitas, crean estas atmósferas oníricas, en las que los personajes se mueven como sonámbulos (pp. 403-404).

Ante la incapacidad de diferenciar su realidad, a Horacio sólo le queda la locura y el desvarío en busca de un refugio. El de Horacio son las máquinas —patente en la inquietante escena de las primeras páginas del cuento en la que ¡es el propio ruido de las máquinas el que lo arrulla!—, y por tanto avanza hacia el ruido de la fábrica, toda vez que internamente es ya como una de sus muñecas, en un final irrevocable y estremecedor. Remato este comentario complementándolo con la postura de quien, como dije varias páginas atrás, fue la fuente que me permitió afianzar mis certezas y delinear mi ruta de investigación respecto a los temas en «Las Hortensias» que aún se necesitaban dilucidar: Ana María Morales (2004), la lámpara encendida de este estudio:

Existen determinadas reglas y lo fantástico del relato se basa en su transgresión. Ahora bien, no se trata de reglas de funcionamiento de la realidad, sino de percepción de la misma; por ello, el texto no es fantástico desde un punto de vista convencional.

Se trata de una transgresión interna de las fronteras entre objetos y sujetos, entre lo natural y lo artificial, y, sobre todo, hay una transgresión a esa lábil frontera entre lo subjetivo y lo objetivo. Todo en “Las Hortensias” apunta a una dicotomía conflictiva entre lo natural y lo artificial, pero el relato se inclina a lo fantástico en la pérdida de la capacidad para discernir lo artificial de lo natural y acaba así con la cordura de Horacio. Éste, como tantos otros amantes de estatuas, terminará loco y perdido (p. 153).

Finalmente, si la percepción, la superstición y el sueño me parecen elementos clave para hablar de fantástico en «Las Hortensias», no lo es menos el guiño sutil, pero presente de la literatura gótica. «Esa noche había tormenta, pero los convidados se sentaron a la mesa muy alegres» (Hernández, 2019, p. 296). En Horacio hay signos que apuntan a una reelaboración del vampiro en una versión moderna por su afinidad por el vino de Francia —leimotiv aunado al del sonido de las máquinas—, además de su rechazo por reflejarse en los espejos. La pertinencia de esta relación con la literatura gótica es tal que, de hecho, está enunciada en el texto:

«Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas?». Entonces pensó en castillos abandonados, donde los muebles y los objetos, unidos bajo telas espesas, duermen un miedo pesado: sólo están despiertos los fantasmas y los espíritus que se entienden con el vuelo de los murciélagos y los ruidos que vienen de los pantanos... En este instante puso atención en el ruido de las máquinas y la copa se le cayó de las manos. Tenía la cabeza erizada. 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 (Hernández, 2019, p. 299).

No hay que olvidar que la tía de María, Pradera, también habita una mansión en penumbra. Castillos inhóspitos, lúgubres, fantasmas, espíritus y ánimas en pena, son la norma estética hacia donde apunta lo gótico y su recuperación por el arte medieval.

Si bien lo fantástico abreva de la literatura gótica y su intención de crear terror, miedo y horror en quienes leen, en Felisberto Hernández, y en el caso particular de «Las Hortensias», el sobresalto se da en nuestro reconocimiento como lectores de la amenaza que representa lo otro. Porque como bien apunta Rosemary Jackson: «En una cultura secularizada, el deseo de lo otro no se desplaza hacia regiones alternativas del cielo y el infierno, sino que se dirige hacia zonas ausentes de este mundo, transformándolas en “otra” cosa, diferente de la familiar y confortable. En lugar de un orden alternativo, crea la “otredad”, este mundo re-emplazado y dis-locado» (1986, p. 17).

Es pues la alteridad, en una dialéctica entre lo otro y lo mismo, ese terreno oscuro que nos propela a indagar sobre la pérdida de identidad como personas alienadas por la máquina que nunca se detiene. Pero también esa otredad nos detiene a reflexionar en las pulsiones humanas más profundas que brotan subrepticias.

FELISBERTO HERNÁNDEZ, FULANO INAPREHENSIBLE

Como se pudo constatar con los distintos casos y ejemplos expuestos, las estrategias textuales y recursos implementados con los que operó Felisberto Hernández, a partir de conocer las convenciones del género que trató, permiten una lectura de su cuento «Las Hortensias» que justifica aventurar —aun si no fue el propósito del autor— una renovación en la literatura fantástica debido a su configuración excepcional en comparación de otras producciones previas. Ésa, para mí, es la definición de originalidad: reinventar el supuesto «nada nuevo bajo el sol» ocupando los ladrillos, la materia ya erigida, para construir lo nuevo.

Sin duda, esto cobra más valor tomando en consideración que mientras los coetáneos de Hernández escribían en otras líneas de interés y por medio de otros artificios, sobre todo de corte realista, él lo hacía desde un estilo plenamente consciente de su escritura, puesto que se transcribe en la metatextualidad con la que juegan y dialogan sus escritos. Lo cual no quiere decir que no compartiera preocupaciones similares a las de sus contemporáneos. No obstante, fue su forma de verterlas en su narrativa como se colocó en la mira de sus colegas, quienes lo laurearon por ello.

«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» (Hernández, 2019, p. 428), así es como él mismo condensa la creación de su universo literario en su famosa «Explicación falsa de mis cuentos» (1955).

El análisis presentado de «Las Hortensias» (1949), obra de mayor aliento en la prosa del uruguayo y síntesis de su poética, permitió develar los distintos procedimientos para generar un efecto ominoso —zozobra, extrañamiento y rareza— en quienes leen el texto. Éste

se configura e ilustra a través del motivo del doble en el desdoblamiento de María²⁰ en Hortensia, las parejas de objetos o personas —las ventanas, las teclas blancas y negras del piano, las mellizas, los binoculares, etcétera—.

El cuento, por otra parte, no se puede dissociar de su música interna, pues tal parece que asistiéramos a la interpretación de una pieza donde el instrumento principal —¿podría ser de otra manera en Felisberto?— es el piano. La fábrica con sus ruidos estrepitosos y mecánicos, su base y acompañante clandestina. A los que se añaden el atronar de las tarimas en las escenas, emulando relámpagos en otro intento de intervención de los objetos en el espacio de la mansión. Así como el sonido maquinal, traído por los seres que poseen, según Horacio, a las muñecas, el cual va despertando dentro de éste un *crecendo* cuyo zenit es simultáneo con su locura.

La versión de Felisberto de lo fantástico comparte afinidades con la categoría de lo neofantástico de Jaime Alazraki. Entiende perfectamente que para su articulación es necesario un perímetro definido; es decir, una diégesis con líneas bien circunscritas donde el recurso de suma importancia para lograr el efecto de lo fantástico sea el realismo. Acercar a quien lee esta historia a la representación de un espacio parecido al suyo en buena medida. Así será más evidente el instante cuando irrumpa el elemento transgresor —que no necesariamente debe ser una criatura antropomorfa o suceso sobrenatural— que ponga de cabeza, desequilibre y sacuda las nociones de realidad que se tomaban como inamovibles en aquel mundo. En el seno de esta disquisición, también se suscitará la duda por la identidad, el cuestionamiento del yo. Lo irracional, la alteridad y lo onírico abonarán en esta tarea. Mejor dicho, se desprenden inexorablemente, desencadenados por la percepción del protagonista.

²⁰ María, con todo y que Horacio buscó salvarla de sus premoniciones fatídicas, de hecho sí muere, aunque metafóricamente hablando, para dar vida a Hortensia. ¿Cuántas veces no fingió ser una muñeca y adoptó su piel como chasco para su marido? No obstante, este personaje se redime de la visión de mujer supeditada a su hombre, muñeca más de Horacio y atavío de la mansión que teníamos de ella al inicio. Su restitución, sin embargo, implica el paso de víctima a victimaria.

La animación de lo inanimado, la incapacidad de discernir entre natural y artificial como tópicos de la narrativa fantástica ¿no son acaso parte de las problemáticas que seguimos atravesando hoy en día? El debate ahora es en función del uso ético de herramientas como la Inteligencia Artificial (IA) que, desalentadoramente se ha visto, su empleo y aplicación dista de ser favorable para el ser humano en términos de ayuda y beneficio. Por el contrario, pareciera ser el impulso a una nueva forma de decadencia humana.

De ahí la trascendencia de recuperar la obra de Felisberto Hernández, visibilizarlo, reevaluarlo y comentarlo. Al revitalizar esta lectura se abre el diálogo a las anticipaciones que más de medio siglo atrás ya se habían sugerido.

Como ya se ha hecho evidente, Felisberto Hernández muestra en este cuento su bagaje sobre la tradición fantástica. Esto colabora para que pueda subvertir o apegarse a ciertas convenciones. El método denota que no olvida su estirpe (la dialéctica que mantiene con lo gótico, las temáticas del vampiro, el doble; el tópico de los sueños, la superstición, el amor romántico). Asimismo, introduce los recursos de la novedosa experimentación *avant garde* (la plaga de alusiones al mundo de lo vegetal, la enunciación de la modernidad en el cambio de mano y los medios de producción, las contraposiciones, el puente onírico entre la duermevela y la vigilia, tierra del surrealismo). Digamos, pues, que la intención de «Las Hortensias» no es provocar un efecto terrorífico o de horror prístino en el lector —a guisa de un Lovecraft, Poe o Hoffmann—, sino que de la convivencia de escenarios donde lo normalizado para los personajes no es, invertida la fórmula, desconcertante e insólito. Lo fantástico irrumpe ante la amenaza latente y acecho de la otredad que interpela a quien lee este cuento. Las personas que se acercan a esta obra asisten a un teatro de máscaras, a una puesta en escena cuyos hilos son movidos por el sino de Horacio.

La clave metafórica que subyace en este cuento es la advertencia y preocupación ante el avance trepidante de la industria tecnológica y científica. El desapego del creador respecto de su obra. Y en «Las Hortensias» se pone el foco en la masificación en relación con la oferta y demanda. El ser humano (Horacio y María) es susceptible de devenir en máquina, muñeco o autómatas gracias al sistema en que se desenvuelve día a día. Ni siquiera el dueño o empresario escapa a la rutina, y son sus aficiones el asedio que le sobrevendrá. Nuestros «monstruos», terrores y horrores ya no están velados. Adquirieron un rostro, aun cuando intentan enmascararse; son fruto del cultivo de nuestras creencias y pasiones desaforadas.

El «enamoramiento» de Horacio por Hortensia no es sino la reafirmación de su fetichismo. Más que el amor hacia el objeto-muñeca-mujer es la fijación vanidosa por la creación posibilitada vía la mano humana, en tanto su disponibilidad a gran escala. El contacto y los vínculos humanos pierden relevancia. Vivimos el imperio de la conexión artificial por medio de redes digitales que incitan al click, a la respuesta rápida. Fabrican necesidades fútiles para llenar huecos emocionales y de estatus social.

A la luz de la teoría posthumanista, Rosi Braidotti (2015) considera que:

Lo inhumano ya no es lo que solía ser. La relación entre lo humano y el otro tecnológico, tal como los afectos implicados en ella, como el deseo, la crueldad y el sufrimiento, cambian radicalmente con las actuales tecnologías del capitalismo avanzado. Desde un cierto punto de vista, el objeto tecnológico hoy se confunde con la carne a causa de niveles de penetración sin precedentes (...) la naturaleza de la interacción humano-tecnológica se ha desplazado hacia la indeterminación de los confines entre los géneros, las razas y las especies... (p. 132).

No tengo dudas de que, bajo el enfoque y la perspectiva posthumanista, este cuento adquiriría y abriría nuevas áreas de exploración, ya que sus propuestas en relación con el desarrollo

tecnológico y sus implicaciones sociales, políticas y económicas constituyen otras vías para entender nuestra coyuntura y los retos por venir ante el progreso que tanto se jacta la hegemonía en recordarnos. Hay ahí, pues, una tierra fértil para cosechar nuevas ideas en torno a conceptos como lo inhumano, el individuo y la especie frente a la expansión del sistema capitalista y sus resultados.

La contribución de este estudio, toda vez que se alcanzaron sus objetivos fijados desde el inicio, se dirige en función de su aporte por cuanto se refiere al momento de lozanía que atraviesa la literatura fantástica y genérica —entendiéndose aquí la producción a contrapelo del realismo. En ese sentido, se ofrece un análisis que contempla nuevas relaciones intertextuales que representan un hallazgo en lo que antes no se había hecho visible. También, se trascienden los aportes previamente anotados por quienes se atrevieron a afirmar una premisa similar a la mía: «Las Hortensias» puede ser considerado un cuento fantástico; su sustento depende del marco teórico bajo el que se le observe. Finalmente, se pone en primer plano y se renueva la circulación de Felisberto Hernández no lo suficientemente bien leído y estudiado por el gran público. Este trabajo no sólo es el despliegue de una serie de conocimientos consolidados a lo largo de varios años, es sobre todo una invitación y acicate a la lectura de un escritor imprescindible. Con éste se espera, en última instancia, demostrar la estima hacia un autor que, desde la primera lectura de quien está detrás de estas páginas, tocó profundamente con su escritura.

Bibliografía

- Anderson, Enrique. (2021). *Teoría y técnica del cuento*. Ariel: Barcelona.
- Barrenechea, Ana María. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXVIII, n.º 80, pp. 391-403.
- Beristáin, Helena. (2013). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa: Ciudad de México.
- Braidotti, Rosi. (2015). *Lo Posthumano*. Gedisa: Barcelona.
- Brecht, Bertolt. (2023). *Escritos sobre teatro*. Alba: Barcelona.
- Bellini, Giuseppe. (1997). *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Castalia: Madrid.
- D'Argenio, Maria. (2006). El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXII, núms. 215-216, pp. 395-414.
- Franco, Guadalupe. (2012). *El cuerpo en la literatura de Felisberto Hernández* [tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM.
<https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2013/Presenciales/0701861/0701861.pdf>
- Freud, Sigmund. (1992). «Lo siniestro» en *Obras completas*. Volumen 17. Amorrortu: Buenos Aires.
- Goic, Cedomil. (1988). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana III: Época contemporánea*. Crítica: Barcelona.
- González de León, María del Carmen. (2014). El desvío no fantástico de Felisberto Hernández. *Instituto de Profesores "Artigas"*. Vol. 4, n.º 10, pp. 14-21.

- González Echevarría, Roberto y Pupo-Walker, Enrique (eds.). (2006). *Historia de la literatura hispanoamericana II: El siglo XX*. Gredos: Madrid.
- Hernández, Alma Delia. (2004). *Felisberto Hernández: Un mundo casi mudo, el lenguaje felisberteano o el arte de encender uno a uno los sonidos (lenguaje no verbal y los objetos en cuatro de sus cuentos)* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM.
<https://ru.dgb.unam.mx/items/510e7923-e98c-48d2-90d2-01c421f18339>
- Hernández, Felisberto. (2019). «Las Hortensias» en *Narrativa Reunida*. Alfaguara: Barcelona.
- Jackson, Rosemary. (1986). *Fantasy: Literatura y subversión*. Catálogos editora: Buenos Aires.
- Lespada, Gustavo. (2022). Figuras del deseo: (Erotismo y significación en la narrativa de Felisberto Hernández). *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. pp. 148-157.
- López-Pellisa, Teresa y Kurlat, Silvia (eds.). (2020). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I, Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana Vervuert: Madrid.
- (eds.). (2021). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II, Desde la modernidad hasta la posmodernidad*. Iberoamericana Vervuert: Madrid.
- Montes de Oca, Francisco. (2010). *Teoría y técnica de la Literatura*. Porrúa: Ciudad de México.
- Morales, Ana María. (2004). Lo fantástico en “Las hortensias”, de Felisberto Hernández. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n.º 29, pp. 141-156.

- Morillas, Enriqueta (ed.). (1990). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Siruela: España.
- Nieto, Omar. (2015). *Teoría general de lo fantástico: Del fantástico clásico al posmoderno*. UACM: Ciudad de México.
- Oviedo, José Miguel. (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Alianza: Madrid.
- (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana: 4. De Borges al presente*. Alianza: Madrid.
- Paredes, Alberto. (2016). *Las voces del relato*. Cátedra: Madrid.
- Quezada, Homero. (1996). *Ese oscuro deseo del objeto: Elementos fantásticos en “Las hortensias” de Felisberto Hernández* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. https://www.ri.unam.mx/contenidos/ese-oscurο-deseo-del-objeto-elementos-fantasticos-en-las-hortensias-de-felisberto-hernandez-132367?c=DnkoP3&d=false&q=ese . oscuro . deseo . del . objeto&i=1&v=1&t=search_0&as=0
- Rama, Ángel. (1966). *Aquí: Cien años de raros*. Arca: Montevideo.
- Roas, David (comp.). (2001). *Teorías de lo fantástico*. ARCO/LIBROS: Madrid.
- (dir.). (2023). *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)*. Iberoamericana Vervuert: Madrid.
- (dir.). (2024). *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)*. Iberoamericana Vervuert: Madrid.

- Romano, Berenice (coord.). (2023). *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por Mujeres*. Editora Nómada: Ciudad de México.
- Rubio, Cecilia. (2012). Las im(posibilidades) de lo fantástico y de la “inquietante extrañeza” en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar. *Acta Literaria*, n.º 44, pp. 89-103.
- Sánchez, Carlos. (1997). *El juego en Las Hortensias de Felisberto Hernández* [tesina de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana]. Repositorio Institucional UAM. <http://148.206.53.231/tesiuami/uam5450.pdf>
- Schwartz, José. (2006). *Las vanguardias latinoamericanas*. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México.
- Stoker, Bram. (2019). *Drácula*. Cátedra: Madrid.
- Suárez, José. (2008). *La soledad, la enajenación y la incomunicación: La confrontación de lo natural con lo artificial, del personaje Horacio en Las hortensias de Felisberto Hernández* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. https://repositorio.unam.mx/contenidos/la-soledad-la-enajenacion-y-la-incomunicacion-la-confrontacion-de-lo-artificial-con-lo-natural-del-personaje-horacio-e-182028?c=mqqe5l&d=false&q=*.*&i=2&v=1&t=search_1&as=0
- Todorov, Tzvetan. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós: Buenos Aires.
- Velasco, Magali. (2007). *El cuento: la casa de lo fantástico*. Fondo Editorial Tierra Adentro: Ciudad de México.
- Verani, Hugo. (1987). Felisberto Hernández: la inquietante extrañeza de lo cotidiano. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 16, pp. 127-144.

Wellek, René y Warren, Austin. (1985). *Teoría literaria*. Gredos: Madrid.