

AUTÓMATAS Y MANIQUÍES EN LA LITERATURA URUGUAYA: EL MOTIVO DE LA MUÑECA EN LA NARRATIVA DE LOS MONTEVIDEANOS FELISBERTO HERNÁNDEZ Y HUGO BUREL

Giuseppe Gatti¹

Universidad de Salamanca

Università La Sapienza - Roma

e-mail: giuseppe_gatti@hotmail.com

RESUMEN: El objetivo del presente artículo consiste en proponer una relectura de la nouvelle *Las Hortensias*, que el escritor y pianista uruguayo Felisberto Hernández publicó en 1949, a la luz de un análisis comparativo con el cuento “Belzebuth”, del también montevideano Hugo Burel. Nuestro examen se desarrolla en la dirección de estudiar el motivo de la creación de humanoides en la ficción, poniendo en relación las dos composiciones literarias, producto de un mismo espacio cultural, el Uruguay, y una misma realidad urbana, su capital Montevideo. A partir de la evidencia de una común tensión hacia una escritura que relaciona lo fantástico con lo real y lo cotidiano, nuestro estudio comparativo se basará –en primer lugar– en el análisis de los *motivos* dominantes en ambos, proponiéndonos averiguar las formas en que los humanoides interactúan entre sí y con los demás actores de la trama. En el caso de los autómatas de “Belzebuth” se pondrá, además, la atención en las dinámicas que se desarrollan en espacios cerrados, simulacros de contextos sometidos a dictadura.

PALABRAS CLAVE: literatura fantástica, narrativa uruguaya siglo XX, motivo literario, humanoides artificiales, capacidad demiúrgica

AUTOMATONS AND DUMMIES IN THE URUGUAYAN LITERATURE: THE MOTIVE OF THE DOLL IN THE NARRATIVE OF THE MONTEVIDEANS FELISBERTO HERNÁNDEZ AND HUGO BUREL

ABSTRACT: The purpose of the present article consists of proposing a new interpretation of the nouvelle *Las Hortensias*, which the Uruguayan writer Felisberto Hernández published in 1949, with the aim of establish a comparative analysis with the short story "Belzebuth", from Montevidean Hugo Burel. Our work analyzes the motive of the creation of humanoids in the fiction, by comparing both literary compositions, product of the same cultural space, the Uruguay, and the same urban reality, his capital city Montevideo. Starting from the evidence of a common tension towards a writing that relates the “fantastic thing” to reality and daily facts, our comparative study will be based -first- on the analysis of the dominant motives on both stories, with the purpose of verifying the forms in which the humanoids interact between them and with other actors of the plot. In case of the automatons of "Belzebuth" our focus will be on the dynamics that take place in closed spaces, as a shams of contexts submitted to dictatorship.

KEYWORDS: fantastic literature, 20th century Uruguayan fiction, Literary motive, artificial humanoids, Creation skills.

¹ Giuseppe Gatti – Doctor por la Universidad de Salamanca, Programa “Vanguardia y posvanguardia en España e Hispanoamérica: tradición y ruptura en el mundo hispánico”. Contacto e-mail: giuseppe_gatti@hotmail.com.

I – La experiencia del moldear: modalidades de creación en la literatura fantástica.

Con posterioridad a varias relecturas de *Las Hortensias*, Mario Benedetti – en su artículo “Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico” – consideró necesario hacer hincapié en cómo en Hernández la sensibilidad hacia temas prohibidos surgía a partir de una profunda y sincera curiosidad por parte del narrador-pianista por lo abyecto: un interés verdadero cuyo “valor científico” evitaba a su autor caer en el pozo de la pura perversión; en este sentido, el autor de *La tregua* afirma que “la clave del acercamiento de Hernández a la abyección y al absurdo acaso resida en la curiosidad. Este escritor se siente atraído y se divierte, y es su propia diversión lo que lo salva de la náusea” (Benedetti, 1988: 171). La evidencia, subrayada por gran parte de la crítica tradicional, de cómo casi nunca en los cuentos de Felisberto la realidad desaparezca por completo del relato y la inmersión en lo absurdo no pase por una absoluta libertad de toda atadura con lo real, es retomada por Julio Prieto: en su *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández* – Prieto sostiene que Hernández, a diferencia de lo que suele ocurrir en la literatura fantástica tradicional (sobre todo la romántica), mantiene un vínculo con la realidad mediante la colocación de los elementos fantásticos o extraños en el mismo sujeto; afirma Prieto que Hernández “no ubica la extrañeza en una otredad absoluta, trascendente, radicalmente exterior al sujeto [...], sino, antes bien, en el mero acto real de mirar – el misterio lo crea la mirada” (Prieto, 2002: 320-321). El examen de los parecidos entre los cuentos burelianos de rasgos más marcadamente fantásticos² y los relatos de Felisberto Hernández sucesivos a la redacción de *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) implicaría un desarrollo analítico más extenso del que se está presentando: a fin de introducir la comparación entre los dos relatos seleccionados, nos parece suficiente señalar cómo la existencia de similitudes entre *Las Hortensias* y “Belzebuth” se relaciona, en particular, con:

a) el tratamiento de lo fantástico: se lo interpreta como “literatura de lo otro”, de un espacio-tiempo que se sitúa en un más allá, sin considerarlo, no obstante, como expresión de lo sobrenatural. Las dos obras analizadas sugieren una relación entre lo fantástico y la ciencia ficción, puesto que ambas comparten – como sugiere Prieto – la proposición de un tipo de historia “en que la ciencia *intranquiliza*: ambas modalidades narrativas coinciden en imaginar versiones intranquilizadoras de la visión del mundo científica o hiperracional que propone la *epistème* moderna” (Prieto, 2009: 65).

b) el segundo elemento de vinculación reside en una común tensión hacia la representación de un cotidiano que –aun cuando oculta una dosis abundante de extrañeza o misterio– es mostrado en sus detalles más nimios y matices aparentemente secundarios. La vinculación entre los elementos fantásticos presentes en los relatos hernandianos y los acontecimientos menudos de la vida diaria es puesta en evidencia por Enriqueta Morillas, en su artículo de introducción a una edición del año 2000 de *Nadie encendía las lámparas*, al subrayar la presencia escasa de elementos del género fantástico puro en las narraciones de Hernández. Para subrayar el hecho, la autora cita, por contraste, una excepción y –tomando como ejemplo el relato “El acomodador” – afirma: “Tal vez sea éste el cuento más marcadamente fantástico [...] del conjunto” (Morillas, 2000: 46). ¿En qué medida esta predominancia de lo real y menudo presente en los relatos hernandianos se puede detectar en la narrativa de Burel? En la parte de su producción más vinculada con la literatura fantástica, el elemento extraño (y fantástico)

² Afirma Tzvetan Todorov que la duda o incertidumbre de si en el relato pasó o no algo extraordinario es el rasgo diferencial del género fantástico; éste se configuraría como un discurso caracterizado por la duda de si las leyes naturales han sido quebradas. En relación con este punto, cabría subrayar cómo existe en Burel una distinción entre su veta más orientada hacia lo fantástico (evidente en cuentos como “El quinto piso” o “El vendedor de sueños”), y otra más cercana al discurso de lo extraño (en novelas como *El corredor nocturno* o *Diario de la arena*, o en cuentos como “Sofía y el enano”, “Solitario Blues”).

surge a partir de historias corrientes, que a menudo resultan narradas años después de haber sucedido, y por eso suavizadas por el efecto del tiempo. Así ocurre en “Belzebuth”, relato ambientado íntegramente – como se verá más adelante – en el interior de un gran almacén montevideano: “En esa época, la fábrica era un lugar tranquilo y desprovisto de acontecimientos que provocaran el interés de nadie [...]” (Burel, 1998: 190). El uso de la referencia temporal “En esa época” evidencia la distancia en el tiempo entre los hechos narrados y el momento de la exposición del relato, así como la descripción del entorno espacial subraya una de las características de la idiosincrasia urbana montevideana: una realidad tranquila y sosegada, ubicada fuera del tiempo, caracterizada por el silencioso transcurrir de existencias rutinarias en un entorno espacial que, a veces, puede desembocar en imágenes de desolación y descuido.³

c) A partir de la común tensión hacia una escritura que relaciona lo fantástico con lo real y lo cotidiano, nuestro estudio pondrá en evidencia – como tercer elemento de comparación – cómo ambas narraciones se desarrollan según el eje temático que Zvetan Todorov definió como “del Tú”. Mientras las descripciones ficcionales que reflejan las tensiones entre lo material y lo espiritual se pueden adscribir al “tema de Yo”, por el contrario, allí donde predominan perversiones, desviaciones de la sexualidad y crueldad, las narraciones resulan organizadas según el tema “del Tú”.⁴

Según esta distinción, ambas obras – en cuanto parte del amplio abanico de la producción fantástica – resultarían concebidas como medio para describir tabúes, dándoles la posibilidad de un disfraz mediante la ficción. Para comprender cuánta parte de verdad hay en esta visión, nuestro acercamiento se basará en el análisis del *motivo* común y dominante en ambos, proponiéndonos averiguar las formas en que los humanoides (muñecas hernandianas y maniqués burelianos) son integrados a la trama. Tanto en la *nouvelle* de Hernández como en el cuento de Burel, el *motivo* es el de las muñecas, que en el caso de “Belzebuth”, están presentes en la modalidad maniqués: en ambas narraciones, el *motivo* de la muñeca representa el elemento primero del relato, puesto que aparece de forma constante a lo largo de toda la historia, y también guarda una función narrativa polivalente. Nos referimos a que la creación por parte del hombre de un humanoide artificial no sólo representa una transgresión de las leyes naturales, sino que hace que las muñecas encarnen una suerte de “suplente antropomórfico” del ser humano.

II – Juguete, ornamento, objeto sexual: la triple función de las muñecas hernandianas.

Las Hortensias se publicó por primera vez en diciembre de 1949 en la revista montevideana *Escritura*; una de sus peculiaridades más relevantes reside en que – tanto por su extensión como su composición estructural – la obra no se corresponde con el modelo tradicional de cuento: mientras que éste suele ser un relato construido alrededor de un orden rigurosamente lineal, persiguiendo el principio de la compactibilidad, en la composición de Hernández abundan las digresiones narrativas, que ocultan las obsesiones de su autor, ofuscando la percepción de sus peculiares procedimientos de construcción de la trama. El relato es contado por un narrador exterior a la historia y no representado, del que el lector desconoce el nombre y el rostro, y que sólo desempeña una función meramente narrativa. Las informaciones que el lector recibe surgen del conocimiento irrestricto que el narrador formula en tercera persona y comparte con el público. El ámbito espacial en el que Hernández coloca el argumento

³ Además de la literatura, también el cine uruguayo de la última década representa un espejo fiel de las dinámicas geosociales de la ciudad de Montevideo. Entre varias películas relacionadas con el tema, señalamos: *La espera* (2002), *Whisky* (2004), y *Gigante* (2009).

⁴ Recuerda Dolores Phillipps-López la distinción que elabora Todorov, al trazar “dos ejes temáticos en los que se organizan y distinguen los temas “del Yo”, principalmente centrados en las tensiones entre materia y espíritu, y los temas “del Tú”, que remiten al deseo sexual y generan relatos de excesos (perversiones, crueldad, muerte, etc...).” (Phillipps-López, Dolores, 2003: 12-13).

coincide con un mundo cerrado, una “casa negra” en la que las muñecas quedan almacenadas a la espera de ser elegidas y utilizadas para alguna de las representaciones escénicas exigidas por Horacio, el principal personaje masculino. En la gran casa-quinta, un amplio salón central – que el protagonista ha hecho dividir en tres áreas separadas entre sí por paredes de cristal – sirve como una suerte de depósito destinado a albergar a las autómatas: “En un gran salón había hecho construir tres habitaciones de vidrio; en la más amplia estaban todas las muñecas, que esperaban el instante de ser elegidas para tomar parte en escenas que componían en otras habitaciones” (Hernández, 1974: 19). Como se ha visto en la sección anterior, el *motivo* de la muñeca va ligado necesariamente a la presencia de un fabricante de autómatas, un rol que en el caso de la *nouvelle* de Felisberto Hernández corresponde a Facundo, un amigo de Horacio.⁵

Abundan en el texto referencias al mundo de la infancia, determinando así la identificación de un primer *motivo* alternativo a los clásicos, el de la *muñeca-juguete*. La muñeca es un objeto a partir de cuya existencia se puede desarrollar un juego, por ejemplo jugar a ser padre y madre. En el caso de la *nouvelle* en examen, los personajes cuidan y se ocupan de Hortensia como si fuera una hija. Entre los varios momentos en los que Horacio y su esposa María se ocupan de Hortensia, señalamos los dos siguientes, presentes en el relato hernandiano: “Una mañana él se dio cuenta de que María cantaba mientras vestía a Hortensia; [...]. 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” (Hernández, 1974: 9). O, un poco más adelante: “Como de costumbre, los tres se pasearon por el jardín. Horacio y María llevaban a Hortensia abrazada; y ella, con un vestido largo, [...] parecía una enferma querida” (Hernández, 1974: 22).

Otro *motivo* alternativo presente en el relato se relaciona con una característica física de las muñecas: éstas son un poco más altas que las mujeres normales (“Coleccionaba muñecas un poco más altas que las mujeres normales” (Hernández, 1974: 9), escribe Hernández), lo cual remite a la importancia de la exterioridad y de la estética puramente ornamental, como si su estructura imponente quisiera subrayar el rol de *muñeca-ornamento/muñeca-espectáculo*. Jean Andreu ha sido de los primeros en señalar esta línea interpretativa, como se desprende de la siguiente reflexión: “La muñeca significa por su exterioridad. Es la muñeca-personaje, la muñeca-ornamento. Se agregan a este aspecto del motivo todas las denotaciones que constituyen la significación teatral o dramática de las muñecas” (Hernández, 1974: 15). Las autómatas hernandianas son objeto de miradas continuas, como relata el mismo autor: “ellas recibían, día y noche, cantidades inmensas de miradas codiciosas” (Hernández, 1974: 21); son actrices artificiales expuestas a la mórbida y morbosa atención de Horacio: “Él observaba sus vidrieras desde uno de los lados, como un empresario que mirara sus actores mientras ellos representarían una comedia” (Hernández, 1974: 21).

Una reflexión en apariencia elemental nos intrduce al tercer *motivo* alternativo presente en la *nouvelle*: el motivo del *objeto-sexo*. Todos los autómatas de la historia son humanoides de sexo femenino; la ausencia de muñecas masculinas, sin embargo, no impide que surjan intrigas amorosas, puesto que la casi totalidad de las muñecas se ve involucrada en dramas sentimentales que las ponen en relación con una pareja masculina ausente, como si Hernández quisiera hacer sólo referencias indirectas a estos “partners”. Emblemático es el caso siguiente, en el que se hace enfáticamente hincapié en la presencia-ausente de la pareja de una de las muñecas: “Tal vez ella esperaba al novio, quien no llegaría

⁵ La construcción de las muñecas, sin embargo, remite a una significación diferente de la que tradicionalmente guarda el *motivo* literario de la creación de humanoides: no parece que pueda detectarse en el relato de Hernández ningún tipo de atribución de un rol mítico, científico, teológico o incluso moral al proceso de creación de los autómatas.

nunca; la habría abandonado un instante antes del casamiento; o tal vez fuera viuda y recordara el día en que se casó; también podría haberse puesto ese traje con la ilusión de ser novia” (Hernández, 1974: 12).

En relación con el motivo sexual – y así se entra en el análisis de las dinámicas interrelacionales entre los dos protagonistas humanos de la *nouvelle* – cabe señalar cómo la descripción de los celos de la esposa del protagonista se construye –en apariencia– alrededor de una situación del todo real: las atenciones galantes que, en una cena doméstica, Horacio dirige a una muchacha en carne y hueso.⁶ Sin embargo, la prosecución de la lectura revela cómo los celos más profundos de María no son desatados por la actitud masculina de cortejo hacia otra dama, una evidencia confirmada ya en la página siguiente cuando María se desahoga así con el marido ante la temporaria ausencia de Hortensia: “Ella era más mía que tuya. Yo la vestía y le decía cosas que no le puedo decir a nadie” (Hernández, 1974: 25). Hernández nos comunica que la verdadera causa de la fricción no reside en la posible competencia de otros seres humanos de sexo femenino, sino en el hecho de que la misma esencia de María –en su doble papel de pareja de Horacio y de mujer– depende de la presencia de Hortensia.⁷ La muñeca actúa como complemento indispensable para el funcionamiento de las dinámicas internas a la vida de la pareja: “Ahora [Horacio] no podía admitir la idea de María sin Hortensia. [...]. Siempre que él pensaba en María, la recordaba junto a Hortensia [...]. Hortensia no sólo era una manera de ser de María, sino que era su rasgo más encantador” (Hernández, 1974: 26-27).

En resumen, lo que aparece en el relato es un motivo polivalente, dado que las muñecas representan, al mismo tiempo, no sólo un objeto antropomorfo, sino que consolidan su ambigüedad adquiriendo – como fue dicho– los rasgos de *objeto-juguete*, de *objeto-ornamento/espectáculo*, y de *objeto-sexo*. Esta catalogación resulta de particular interés al momento de reflexionar sobre la manera en qué el protagonista del relato percibe a las muñecas y el significado que les atribuye.

El tipo de vínculo que se establece entre éstas y Horacio depende de la función que el joven les asigna: se puede evidenciar, en este sentido, la existencia de dos tipos de relaciones entre lo humano y lo inanimado: por una parte, una función que podría definirse teatral, en directa conexión con el *motivo* de la muñeca como “objeto de espectáculo”. Por otra, al ser patente el rol de sustituto erótico que desempeñan las autómatas, se podría identificar también una función que definimos “de sexualidad”.

En relación con el primer punto, la función teatral, cabe señalar cómo ésta se hace evidente a partir de la existencia de una serie de muñecas anónimas, cuyo nombre no viene nunca mencionado y que – colocadas en las vidrieras– funcionan como referencia directa al mundo del teatro. Al no ser identificadas nominalmente, y al estar ubicadas en un espacio (las vitrinas) que no es ni el escenario ni la sala, se colocan en una posición intermedia entre el actor y el público: esta colocación *infra partes*

⁶ El diálogo entre los dos se desarrolla así: “Cuando estuvieron solos, [María] dijo a su marido:

M) Yo no podré resistir esta vida; en mis propias narices has hecho lo que has querido con esa muchacha. H) Pero, María... M) Y no sólo derramaste el vino por mirarla. ¡Qué le habrás hecho en el patio para que ella te dijera “Qué Horacio, este”! H) Pero querida, ella me dijo “¿Qué hora es?”. (Hernández, 1974: 24).

⁷ El hecho de que María sea una mujer cuya esencia depende de la presencia contextual de una muñeca, como si la primera fuera una suerte de proyección en carne y hueso de la segunda, nos acerca a las reflexiones, embebidas de una aguda crítica social, llevadas a cabo por el español José Díaz Fernández en *La venus mecánica* (1929): el autor construye la novela en torno de una reiterada denuncia de la alienación que sufre la verdadera mujer, convertida en objeto, por ser hija de la publicidad, de las exigencias de la moda, de la concupiscencia de empresarios, de un maquillaje estrepitoso, etc... Así se expresa Díaz Fernández: “En realidad, aquella figura no era ya un producto natural, sino artificial. [...] Aquel ser no podría quajar por sí solo en el misterioso laboratorio del útero. Era una sutil colaboración de la máquina y de la industria, de la técnica y del arte. [...] Esa mujer, más que la hija de su madre [...] es hija de los ingenieros, de los modistas, de los perfumistas, de los operadores, de los mecánicos” (Díaz Fernández, 2009: 6).

consolida la función de teatralidad, en tanto que cada acción de las autómatas anónimas puede corresponder a un género dramático diferente.⁸

Pasando al examen del rol de substituto erótico que desempeñan algunas de las autómatas, la que se ha definido como “función de sexualidad” se expresa – en términos identificativos – mediante el acto de nombrar: mientras que las muñecas que desempeñan la función de teatralidad no son nominalmente identificadas, en cambio las que de alguna manera desarrollan un papel vinculado con la relación de pareja son siempre nombradas. Hortensia, Eulalia (humanoide misteriosa, disfrazada de mujer renacentista), Herminia (la bella muñeca rubia con actitudes y rasgos de espía) son autómatas que no están colocadas en las vidrieras, como las anónimas, sino que tienen un contacto directo con Horacio, manteniendo un rol activo en su existencia cotidiana, y encarnando todas el papel de partner sexual. En relación con el tema de la muñeca como objeto-sexual, Andreu advierte cómo las autómatas que ocupan esta posición “ya no están separadas de Horacio por una vitrina sino que participan de su vida cotidiana; tampoco poseen papeles diferenciados que sea necesario descubrir, pero juegan todas el único e inmediato de pareja sexual” (Andreu, 1077: 18).

En cuanto a Hortensia, durante un tiempo la muñeca reviste –de manera reconocida– el rol de amante doméstica: en tanto que expresión de la función sexual, se convierte en el objeto de las perversiones y abyecciones de Horacio, que llega a expresar a su amigo Facundo el deseo de que la muñeca transmita una sensación de calor corporal, para hacer más placentero y verosímil el encuentro sexual; así escribe Hernández: “Después de mucho pensar, resolvió llamar a Facundo – el fabricante de muñecas amigo de él – y buscar la manera de que, al acercarse a Hortensia, se creyera encontrar en ella el calor humano” (Hernández, 1974: 25). El rol de amante doméstica que Hortensia reviste dura hasta que los celos de María acaban siéndoles fatales. En la descripción del asesinato violento de la muñeca, acuchillada con saña por la la esposa de Horacio, se pone en envidencia la brutalidad del ser humano, un elemento que reaparecerá – y será central – en el cuento bureliano. Hernández describe así la escena: “María puso a Hortensia encima de la mesa, como si fuera a operar, y le daba puñaladas cortas y seguidas; estaba desgreñada y le había saltado a la cara un chorro de agua; [...] del vientre salían borbotones que movían un pedazo desgarrado del camisón” (Hernández, 1974: 51). Como consecuencia de la aniquilación de la “favorita”, se puede explicitar el rol compensatorio de las demás muñecas (Herminia, Eulalia y la negra indígena, única en no ser nombrada como objeto sexual puro), que pasan a desempeñar la función sexual en sustitución de la destruida Hortensia. Es relevante observar que –a nivel

⁸ Con referencia a los distintos géneros, distinguiríamos así en las metáforas del relato hernandiano dos categorías de representación teatral: una primera, más relacionada con géneros teatrales tradicionales; una segunda más vinculada a imágenes del teatro de vanguardia, con incursiones en la estética surrealista. Entre varios ejemplos posibles de la categoría “género tradicional”, destacaríamos aquí dos: primero, el caso de la muñeca que se envenena por un traumático desengaño amoroso, interpretando el papel de protagonista de una tragedia sentimental: “Un instante antes de casarse con el hombre a quien no ama, ella se encierra, piensa que ese traje era para casarse con el hombre a quien amó, y que ya no existe, y se envenena” (Hernández, 1974: 12). En relación con el segundo bloque –la categoría de representación vinculada a imágenes del teatro de vanguardia, o surrealista– señalamos la relevancia simbólico-alegórica de la presencia de una muñeca enferma mental que demuestra una pasión inmanejable por las esponjas. Horacio saca del cajoncito la leyenda depositada por los guionistas que se ocupan de inventar historias protagonizadas por las muñecas, y lee: “Esta mujer es una enferma mental; no se ha podido averiguar por qué ama las esponjas” (Hernández, 1974: 46). Y de inmediato intenta darle una interpretación a la extraña pasión del autómata: “Esas esponjas deben simbolizar la necesidad de lavar muchas culpas” (Hernández, 1974: 46). En este caso, la esponja hace referencia a una simbología sexual (¿lavar una culpa relacionada con un adulterio?) y se conecta con el caso de la mujer polípoda, una viuda de muchas piernas, que desempeña también un papel poético-simbólico y sexual relevante: “Vio una muñeca de luto sentada al pie de una escalinata que parecía el atrio de una iglesia; miraba hacia el frente; debajo de la pollera le salía una cantidad impresionante de piernas: eran como diez o doce” (Hernández, 1974: 72-73).

del texto— la función de sexualidad en la *nouvelle* no resulta explícitamente significada, a diferencia de lo que se verá en el cuento de Burel; no aparece ninguna descripción directa de los acercamientos sexuales entre los personajes, dominando en cambio una evocación alusiva, que evita cualquier formulación explícita. Los encuentros amorosos son denotados por una elipsis narrativa, ocultados —según sostiene Andreu— “por un espacio narrativo en blanco” (Andreu, 1977: 20). Una última reflexión acerca de la ubicación de la historia hernandiana nos permite introducir la peculiar elección de Burel en relación con el espacio de referencia del cuento que se examinará en las próximas páginas: la casa de pátina negra de Horacio y María se presenta como un interior casi inaccesible, un “adentro” misterioso cuyos límites no pueden franquear los de “afuera”, quedándoles sólo la posibilidad de una reiterada operación de espionaje dictada por una curiosidad morbosa. Hernández describe así una de estas escenas: “Al ver el resplandor de las antorchas, los vecinos se habían asomado al cerco bajo del jardín y sus caras aparecían entre los árboles como frutas sospechosas” (Hernández, 1974: 51). Como se verá en la próxima sección, Burel también construye el escenario de su historia de muñecas a partir de la definición de un microcosmos hermético y vedado.

III - El espacio cerrado de los autómatas burelianos: maniqués bajo dictadura

Dentro de la producción cuentística bureliana, uno de los relatos de más marcada impronta fantástica, y uno de los que admiten más interpretaciones es “Belzebuth”, en el que se pueden evidenciar elementos pertenecientes a la literatura fantástica tradicional, en particular de inspiración alemana y anglosajona. Se trata de una vinculación subrayada en particular por Elvio Gandolfo en su prólogo a *El elogio de la nieve y doce cuentos más*: “[el cuento] elige un camino cercano a Hoffmann: los maniqués que tienen sentimientos y crueldades humanas. El andarivel que une el mundo humano y el de madera es un gato que, como en Poe, es el vector del destino y la desgracia” (Gandolfo, 1998: 10-11). Es relevante observar la coincidencia según la que en *Las Hortensias* la presencia del gato negro remite a los presagios nefastos de Horacio acerca de su relación con María; Hernández introduce así la aparición del gato en la casa y las funestas sensaciones de Horacio: “Y de pronto se dio cuenta de que en la sala había un gato negro. [...] Y a los pocos días aquel animalito fue también el gato de la discordia” (Hernández, 1974: 77-78).

Dejando para más adelante el rol que desempeña el gato en el cuento bureliano, cabe señalar cómo — a diferencia de lo que se vio en la *nouvelle* de Hernández — en “Belzebuth” el relato está a cargo de un narrador que actúa como un testigo situado a nivel de la historia; si bien parece — por momentos — que proyecte un conocimiento ilimitado de lo ocurrido y de las peripecias de los actantes, en realidad este relator — que se descubrirá ser uno de los maniqués — formula su informe basándose en una visión parcial y restringida de los acontecimientos. Al configurarse como un narrador-testigo, pide colaboración al lector en el intento de rastrear hipotéticas respuestas para el misterio de la causa del incendio que se desencadena al final del cuento. El maniquí-narrador que introduce su punto de vista no es “el” protagonista, sino un narrador-espectador: esta tendencia al uso de un narrador homodiegético nos parece ser un préstamo que Burel toma de la narrativa de Onetti, como señala Aínsa cuando afirma que el punto de vista en gran parte de la obra de este último “se focaliza en esa primera persona que no es titular de un rol protagónico, sino la de un testigo secundario que observa [...] versiones contradictorias sobre lo que ocurre a su alrededor y, por lo tanto, subjetiviza indirectamente el relato” (Aínsa, 2009:28).⁹

⁹ En lo que al génesis del relato se refiere, recuerda Burel cómo la inspiración le surgió al recordar una fábrica de maniqués por la que solía pasar cuando salía de sus clases de licenciatura, el último año antes de recibirse en la Universidad Católica de

En un primer plano de análisis, el *motivo* común de la muñeca (en este caso unos maniquíes) se inserta dentro de una narración que podría interpretarse como una metáfora de las interacciones que se establecen entre seres humanos en un universo cerrado y opresivo. En este interior claustrofóbico, el relator presenta al lector las reflexiones, pasiones y celos que se desatan en el sótano de un gran ejercicio comercial montevideano entre maniquíes fabricados con diversos materiales (madera, yeso, cartón y plástico). Incertidumbres, dudas y miedos del narrador se deben a que el maniquí que relata encarna un yo dubitativo, que interpreta los hechos desde su perspectiva: esta incorporación de la relatividad del conocimiento a la narrativa se traduce en una descolocación del punto de vista, puesto que “la mirada oblicua supone siempre un observador descolocado, un foco narrativo [...] orientado desde un ángulo en que la subjetividad prima al punto de poder modificar el sentido del relato” (Aínsa, 2002: 30-31).

Dentro del mundo de los maniquíes, como una gran alegoría de las debilidades humanas, se dibuja desde el comienzo una fractura entre, por un lado, aquellos que – ya viejos, descascarados, hechos con materiales menos nobles y de rasgos anticuados – esperan evitar la eliminación reciclándose en una tienda del interior del país, y – por otro – los espléndidos modelos de última generación que están allí – relata Burel – “solamente de paso, en viaje hacia una gran tienda de la avenida” (Burel, 1998: 191). Todos, a lo largo del cuento, se encuentran amontonados en un subsuelo sin luz a la espera de algo; los que saben que nunca más serán destinados a alguna vidriera de las grandes calles comerciales miden el tiempo mediante suposiciones: “Nos mandarán al interior o nos desgazarán y venderán por quilo.” (Burel, 1998: 191). A diferencia de lo que ocurre en la *nouvelle* de Hernández, donde la separación entre seres humanos y muñecas es señalada desde el comienzo, cada maniquí bureliano manifiesta actitudes y rasgos que los “humanizan”: el autor consigue recrear un ámbito cercano a lo humano dominado por la paradoja de que, al aumentar el parecido físico entre los muñecos y el hombre, la “humanidad” de los primeros disminuye. Los maniquíes recién llegados, Jean Pierre y Marylin, con sus cabellos naturales y sus prendas de raso, destacan en principio por su frialdad frente a los brazos rígidos y rasgos estereotipados de los demás maniquíes: se crea, así, en el cuento, una dinámica de celos que se distingue de la hernandiana por su naturaleza extra-humana. De hecho, en la primera parte del relato, todo ocurre no sólo en un espacio encerrado y sin luz, sino que ningún ser humano incursiona en el sótano: nadie del mundo de “afuera” es testigo de los diálogos entre los autómatas.

La deliberada ausencia de seres humanos en la primera parte del cuento es una información a la que el lector, en un principio, no puede acceder, dado que la naturaleza autómatocéntrica del narrador-espectador impide la transmisión de un punto de vista humano que subraye la dimensión fantástica de los hechos que acontecen en el sótano. De este modo, Burel enhebra una narración falta –sólo en apariencia– de cualquier anómala distorsión de la realidad, preparando – en silencio – el estallido del elemento fantástico, según los cánones más ortodoxos: “L’evenement fantastique [...] s’inscrit dans un cadre si vraisemblable que celui qui le perçoit finit par être quasiment persuadé de sa possibilité” (Fournier Kiss, 2007: 12). La referencia directa a la pareja de los recién llegados maniquíes-divos, pone de manifiesto cómo –a diferencia de lo que ocurre en el relato de Hernández– en “Belzebuth” no todos los autómatas de la historia son humanoides de sexo femenino; la variedad de género hace que también en la narración de Burel surjan pasiones entre los personajes. Si en *Las Hortensias* las intrigas amorosas de las muñecas eran puestas en relación con una pareja masculina ausente, en Burel la presencia de

Montevideo. Afirma el escritor que “a media cuadra del edificio de la Católica estaba la vidriera, mal iluminada, con varios maniquíes desnudos a la vista del que pasara. Era algo realmente tétrico y me inspiró para escribir la historia, allá por comienzos de los ochenta. La tienda Goes Palace estaba en el barrio de mi infancia, Goes. El maniquí sin brazos ni piernas lo vi en su vidriera” [El fragmento citado pertenece a un coloquio vía e-mail que mantuve con el autor en junio de 2011].

maniqués masculinos sirve para hacer más directas y menos morbosas las vivencias sentimentales de los seres artificiales.

Dentro del género fantástico, la posibilidad de insertar el cuento en la vertiente de lo “fantástico sociopolítico” se relaciona con su adscripción a lo que podría definirse – en la narrativa de Burel – como el “ciclo subterráneo de la dictadura”: todo el relato parece expresar, en las reflexiones del maniquí que ejerce de narrador, una rebelión de lo forzosamente reprimido. Burel convierte el cuento en una continua alegoría: la imagen del sótano donde “viven” los maniqués se superpone a la de los espacios de tortura utilizados durante la fase de más aguda represión en los tiempos de la dictadura militar (1973-1985) y por ello podría afirmarse que la narración plantea un desplazamiento metonímico de la dictadura uruguaya, encarnado en la figura de los maniqués como sustitutos de presos políticos. Estos maniqués con sentimientos humanos se encuentran encerrados en un “adentro” incomunicado con el mundo exterior:¹⁰ el sótano del gran almacén montevideano es *une boîte fermée*, un microcosmos de cuatro paredes que remite a los garages tristemente famosos, en los tiempos de la dictadura, por albergar cámaras de tortura. A pesar de que en ningún momento del texto aparecen referencias directas a los años *negros*, sin embargo la narración deja en claro que, como señala Aínsa, “la crueldad y la violencia siguen siendo, pese a la condición de *muñecos* de los maniqués, el privilegio de los seres humanos.” (Aínsa, 2009: 152).

A la lectura literaria cabe añadir un nuevo plano interpretativo: el de la lectura alegórica, que permite atribuir a cada frase una doble significación, tanto antes como durante la aparición de seres humanos en el cuento. Si en las celdas de detención de la época dictatorial los prisioneros permanecían vendados, sin poder ubicarse en el espacio ni verse las caras, en la narración el encargado de la seguridad deja a los maniqués “sumidos en la sombra, imposibilitados de contemplarse mutuamente hasta la llegada del alba” (Burel, 1998: 193). El universo sin luz en el que los maniqués se mueven, presentado como un “adentro” *a priori* inaccesible, se ve de repente invadido por un grupo de seres humanos que – en un arrebatado de violencia debido al estado de embriaguez en que se encuentran – torturan a los maniqués, aplicándoles los mismos tormentos que, fuera de la ficción, hombres y mujeres en carne y hueso habían padecido durante los años de la represión de Estado. En pocas páginas, Burel despliega una secuencia de situaciones cuya ambigüedad remite – sin mencionarlos directamente – a los centros secretos de tortura. Primero, la llegada de un nuevo maniquí es comparada con la aparición en las celdas de nuevos presos, atados y empujados con fuerza al espacio de detención por el victimario de turno: “Atrapada en su posición inmodificable, Sonia no advierte la llegada de Marylin, entrando en diagonal bajo el brazo del supervisor, quien la deposita en el extremo de una de las filas” (Burel, 1998: 194). Más tarde, llega el momento de las humillaciones corporales, que remite a la función de *objeto-sexo* presente en “Las Hortensias”, con la diferencia de que no existe en Burel una distinción de género en la selección de las víctimas.

La humillación corporal deja en los maniqués la percepción de que, al aumentar los abusos, los días de esperanza se van acabando: así, la frase “Los que hace tiempo que estamos aquí sabemos que la

¹⁰ Se ha subrayado ya la importancia de la presencia del narrador-testigo en el presente cuento; si a esta característica se suma el hecho de que toda la historia se desarrolla en un espacio cerrado subterráneo, se podría afirmar que el relato bureliano encaja en la teoría de Aínsa acerca de los cambios en la mirada literaria; sostiene el crítico uruguayo: “Es bueno recordar que la historia de la literatura puede resumirse en un gran movimiento que va de lo impersonal y universal, del gran relato cosmogónico y épico, hacia la subjetividad; de la voz de un dios enunciando verdades eternas a la de un hombre solitario, cada vez más lejos de las verdades absolutas y más cerca del desamparo y la duda. La primera persona no tiene la autoría del pasado; está, por el contrario, atrapada en el dilema de sus propias fobias y adersiones [...], tal y como lo refleja la tradición literaria europea de personajes solitarios que viven encerrados en una pequeña habitación, observando fragmentos del mundo a través de una ventana, un agujero, o escuchando conversaciones con una oreja pegada a un tabique”. (Aínsa, 2002: 22).

desnudez es el preámbulo a la salida de circulación” (Burel, 1998: 195-196) podría ponerse en relación con un párrafo del relato “Simetrías”, de Luisa Valenzuela, específicamente aquél en el que la mujer violada rutinariamente por las noches “es tratada como una bestia y al final del cuento resulta acribillada a tiros en una situación paralela a la de un orangután en un zoológico” (Noguerol, 2003: 229). La descripción de la violación con punzones metálicos del hermoso maniquí apodado Marilyn no sólo la convierte en *objeto-sexo* bruto, sino que refleja con crudo realismo las verdaderas torturas: con la incursión masiva y violenta del grupo de humanos en el sótano se cumple – en la ficción – la que en la realidad era la fase previa a la eliminación física; es decir, la de las violaciones. Entre las piernas de Marilyn los desalmados quieren abrir una cavidad compatible con el miembro artificial de Jean Pierre, mientras los demás muñecos, aterrados, se quedan “[...] aguardando que dos hombres culminaran la tarea feroz de abrir un camino entre las piernas de la desdichada. Sostenida por brazos firmes, soportaba el tormento de los punzones metálicos que a golpes secos socavaban el macizo inferior de su tronco [...]” (Burel, 1998: 199).

Al final, la brutalidad del ser humano se configura en la aterradora alegoría de la picana, cuando la simulación del acto sexual entre los maniqués requiere por parte del grupo de hombres un enfermizo esfuerzo de fantasía: “Finalmente alguien dijo que suministrándoles corriente, los cuerpos se moverían solos” (Burel, 1998: 200). Al plantear una narración en la cual lo inanimado pasa de ser un simple objeto a convertirse en una “reproducción” de lo humano, Burel trastoca el esquema narrativo de sus cuentos y reserva una sorpresa al lector: como se adelantó, el rol de narrador de la historia es asignado a uno de los muñecos que relata la aventura *a posteriori*. La humanización de los maniqués, que llega al punto de subvertir la lógica convirtiendo a uno de ellos en narrador, los hace más humanos que los mismos hombres, brutales victimarios sin rostro. En los diálogos que intervienen en el depósito se vislumbra una cierta temura, que remarca los rasgos humanos de los maniqués. Como si quisiese subrayar su carácter híbrido, Burel procura destacar la naturaleza inanimada de los maniqués, pero al mismo tiempo insiste en dotarlos de una sensibilidad humana; en esta lógica se inserta la presencia implícita de la función de *objeto-ornamento* de los maniqués: envueltos en elegantes ropajes, iban a ser destinados a lucirse en las vitrinas de la tienda; Burel así describe las sensaciones de los autómatas: “El colmo de la felicidad llegó cuando el vidrierista los acercó y enlazó como dos novios, al componer la vidriera primaveral. Fue una sensación nueva y estremecedora que parecía ablandar el yeso y entibiar la ropa que lucían” (Burel, 1998: 193). En el uso de términos como “felicidad” o “sensación estremecedora” reside la humanización de los maniqués: en el cuento, quien narra la historia es – sabemos – el único sobreviviente del incendio que acaba con la vida de sus compañeros y, asimismo, de los invasores humanos. Así, el relato presenta su perspectiva ex-céntrica si se toma lo humano como punto objetivo de la mirada: como si quisiera invertir el orden de la realidad, Burel retrata a los muñecos como copias de actores de cine, y es su punto de vista el utilizado cuando delinea los rasgos de los personajes en carne y hueso. Como advierte Mercedes Estramil: “Los humanos del cuento no demuestran humanidad y los maniqués son personas. El resultado es siempre el simulacro de la vida” (Estramil, 1998: 11).

Para concluir nuestro análisis, merece detenerse en el significado de la aparición final del gato Belzebuth en el cuento de Burel. Su intervención puede interpretarse como el momento del juicio final: el felino bureliano, lejos de ser el mensajero de nefastos presagios del relato de Hernández, es el ángel vengador, presunto probable responsable del incendio del almacén subterráneo que deja “paredes derrumbadas, hierros retorcidos y cuerpos carbonizados” (Burel, 1998: 201). Si en vez de poner la atención en la mirada del maniquí-narrador se interpretara el cuento desde la perspectiva de los seres humanos, el gato adquiriría el papel de un ser diabólico, que se sirve del fuego para exterminar y – al mismo tiempo – se salva de la masacre: al abandonar por un instante la mirada descentrada que propone

Burel y devolviéndole al ser humano la centralidad del cuento, el incendio dejaría de interpretarse como la “justa venganza” que el lector percibe para convertirse en tragedia. En Burel, la inversión del punto de vista hace que el narrador en primera persona (el maniquí superviviente) consiga transmitir una sensación de invasión de lo cotidiano justamente cuando el hombre incursiona en el sótano. La evidencia de que el narrador es un objeto no asombra ni asusta porque la animación de cosas inanimadas viene presentada como presupuesto básico para la subversión de la mirada en la narración. Por el contrario, en Hernández no se verifica ninguna inversión del punto de vista: el relato es contado en tercera persona por un narrador omnisciente, que no es involucrado en los hechos y, por ello, no transmite una sensación de invasión en la vida diaria de las muñecas. Si bien la presencia de las mujeres-autómatas viene propuesta desde el comienzo como un aspecto natural, el hecho de que la narración se desarrolle a partir de una “voz humana” impide que la interacción entre hombre y muñecas sea percibida como una invasión de parte de éste en el universo inanimado de las hortensias.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando (2002): “Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya”. Montevideo, Trilce.
- (2009): “Miradas desde el subsuelo: la metamorfosis del punto de vista”. *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea. Límites de lo real, fronteras de lo fantástico* Eds. Montoya Juárez, Jesús/Esteban, Ángel. Madrid, Iberoamericana, pp. 19-37.
- ANDREU, Jean L. (1977): “*Las Hortensias* o los equívocos de la ficción”. En *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Ed. Sicard, Alain. Caracas, Monte Ávila Editores.
- BENEDETTI, Mario (1988): *Literatura uruguaya. Siglo XX*. Montevideo, Arca.
- BUREL, Hugo (1998): *El elogio de la nieve y doce cuentos más*. Montevideo, Alfaguara.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José (2009): *La venus mecánica*. Doral-Florida, Stockcero Inc.
- ESTRAMIL, Mercedes (1998): “Cuentos de Hugo Burel. El simulacro y la nieve”. *El País Cultural*, Montevideo, p.11.
- FOURNIER KISS, Corinne (2007): *La ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)*. Lausanne, L'âge d'homme.
- GANDOLFO, Elvio (1998): “Prólogo”, en Burel, Hugo: *El elogio de la nieve y doce cuentos más*. Montevideo, Alfaguara.
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1974): *Las Hortensias*. Barcelona, Lumen.
- (2000): *Nadie encendía las lámparas*. Madrid, Cátedra.
- MORILLAS, Enriqueta (2000): “Memoria y fantasía en los relatos de Felisberto Hernández”, en Hernández, Felisberto: *Nadie encendía las lámparas*. Madrid, Cátedra.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2003): “De los cuerpos forzados a la fuerza del cuerpo”, *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Eds. Carmen de Mora y Alfonso García Morales. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 223-237.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores (ed.) (2003): *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid, Cátedra.

- PRIETO, Julio (2002): *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata: Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- (2009): “¡Realmente fantástico!: nota sobre distopía y ciencia-ficción en el Río de la Plata”, *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Eds. Montoya Juárez, Jesús/Esteban, Ángel. Madrid, Iberoamericana, pp. 57-76.

© Giuseppe Gatti



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C