CUÑO, CUÑA, COÑO:
JUEGOS DE FELISBERTO HERNÁNDEZ

POR

JACINTO FOMBONA

Lo más seguro es que yo no sé cómo hago mis cuentos,
porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia.
Pero también sé que viven peleando con la conciencia
para evitar los extranjeros que ella les recomienda.
Felisberto Hernández “Explicación falsa de mis cuentos”

Je te demande de refuser ce que je t'offre parce que ce
n'est pas ça! Jacques Lacan

A través de una afirmación del personaje central de “Las Hortensias”, Felisberto Hernández hace referencia a la historia de Pigmalión, el escultor de las *Metamorfosis* de Ovidio que se enamora de su creación.¹ El mito a lo largo de “Las Hortensias” es trasfondo obligado y objeto de juegos de rescritura: ““Será una locura; pero yo sé de escultores que se han enamorado de sus estatuas”” (40-41), afirma Horacio borrando o eliminando en cierto modo el aspecto ficticio de la historia de Pigmalión. Esta mención del mito clásico, esta certeza del saber como “estar al tanto”, es parte de un juego de transparencias y opacidades que Felisberto Hernández despliega a lo largo de este relato; la historia de Horacio y sus muñecas pone en juego los elementos del relato de Ovidio hasta el punto de hacer del deseo de Horacio reflejo del de Pigmalión. Como éste, Horacio busca hacer de su artificio la realidad viva de su pensamiento y de su imaginación. La constatación de lo obvio que el autor pone en boca de su personaje principal al mencionar la historia de Pigmalión se conjuga con la serie de negaciones que es la “falsa explicación”; la historia de Pigmalión no se dice, tan sólo se refiere; pero al referirla también se la lee y es en ese apuntar y en esta lectura de la historia donde se articulan una serie de gestos y claves textuales de “Las Hortensias” que quiero explorar acá.

En “Las Hortensias” aparecen lo que podemos llamar tres planos por los que transita y juega la narrativa, en términos de la significación y sus apropiaciones. Estos planos se arman a partir de líneas de flujo que marcan la fuga hacia la locura de Horacio en su relación con María Hortensia, su mujer, y con el universo real e imaginario que ella articula; en cierto

¹ Para un estudio de la historia de Pigmalión y sus versiones en la literatura ver J. Hillis Miller. El trabajo de Miller parte de los comentarios sobre la prosopopeya de Paul de Man para discutir las maneras en que los aspectos performativos de la literatura hacen de toda lectura un instante ético.

modo la historia de Horacio reproduce una de las narrativas posibles de su enfrentamiento con el orden simbólico. Tres imágenes sirven para caracterizar estas líneas y explorar las relaciones que entre éstas se establecen para determinar los planos donde se desarrolla el juego narrativo. Como líneas, éstas atraviesan el relato hacia lo lingüístico, lo social y moral emanando, si se quiere, del cuerpo, de lo corpóreo como emblema e inscripción de lo literario. El relato, sin embargo, no se detiene en el cuerpo como última instancia, ni siquiera como fundamento de la significación; el cuerpo es también traspasable y lo que pueda entenderse que emana de éste también fluye a través del mismo y lo determina mediante la lectura. En parte, esta lectura de “Las Hortensias” pretende ver cómo ocurre en esta historia la pelea de la que habla su autor en la falsa explicación; pretende ver, en cierto modo, cómo miente el relato para mentir y mentar.

La imagen del cuño es útil para caracterizar la primera de las líneas de flujo que atraviesan “Las Hortensias”. El relato comienza bajo la sombra de una fábrica: “Al lado de un jardín había una fábrica y los ruidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles” (9). Esta es la primera frase del cuento, frase que establece y limita la escena para lo que vendrá y acontecerá en la casa de ese jardín. La casa de Horacio es, según el narrador, una casa oscura, cuyo fondo da contra una fábrica, de la cual no se dice más que su existencia; es algo más fluido, el ruido de máquinas en el fondo, lo que hace de la fábrica una presencia fantasmal en el relato. El ruido de fondo provee al relato de un ritmo; éste le da forma y de cierto modo sostiene la historia toda de Horacio, la limita en un murmullo que envuelve la casa oscura. De una manera que remite al verso a las preocupaciones formales de Rubén Darío en “Ama tu ritmo...”, Benveniste discute el concepto de “ritmo” que, según su etimología griega, implica una forma, y “ritmar”, por extensión, dar una forma.² La forma en “Las Hortensias” la provee o incluso la provoca el ruido de fondo de las máquinas en la fábrica. En cierto modo, esta forma que provee el ruido del relato actúa como el receptáculo que le ofrece a Horacio tanto la protección de la memoria de su niñez como el destino final hacia donde se dirige en su locura al acabar el cuento: “cuando María y el criado lo alcanzaron, él iba en dirección al ruido de las máquinas” (80). Niñez y final por una parte, y murmullo y misterio por otra, son elementos que aparecen en la narración ligados a la imagen de la fábrica. Volver una vez más a las etimologías permite hallar en la raíz indoeuropea *^mu* un elemento que liga murmullo y misterio como parte del juego de referencias que logra el texto de Felisberto Hernández (aunque una observación de los murmullos televisivos de los personajes de *Los expedientes X* resultaría de igual manera ilustrativa).

El ruido es una presencia intensa que aparece una y otra vez en el relato asociado a las percepciones e historia de Horacio; pero parte de la carga semiótica del ruido es también actividad productiva. Lecturas críticas de “Las Hortensias” han señalado e interpretado el ruido de las máquinas de maneras diversas. Para Stephanie Merrim, por ejemplo, el ruido como signo debe aceptar una multitud de significados que provean “both indeterminacy and indeterminateness” (522). Es en estos términos que, según la autora, caracterizan la

² Ver también la discusión en Benveniste de la etimología de “ritmo” a partir del *rythmos* griego. La música en la obra de Felisberto Hernández no ha escapado a la atención de la crítica; ver por ejemplo el ensayo de Lucien Mercier (“La cajita de música”).

experiencia textual donde reside, para ella, la calidad literaria del relato. Para Merrim, el fenómeno del relato es un hecho estético. En esta cuestión, y siguiendo los comentarios de Saúl Yurkiévich, la autora advierte sobre el peligro de “completar”, de proveer el ruido con una “identidad simbólica”. Proponer la actividad productiva como un aspecto del ruido en el relato no resulta, sin embargo, un intento de “completar” su función simbólica; al contrario, la actividad productiva asociada a la fábrica y al ruido de ésta apunta a parte de la riqueza significativa que sostiene el sentido general de caos, entropía y peligro que Yurkiévich lee en la historia. El ruido es excesivo en significación y no es difícil identificar en “exceso y significación” dos de las preocupaciones fundamentales del relato. En estos comentarios de Merrim y Yurkiévich yace una cuestión fundamental del hecho estético que nos remite una vez más a Pigmalión y su obra. La creación de una obra bella reside en dos mundos dialécticamente opuestos, el de la percepción del espectador y el del artista que busca en su obra una promesa de posibles realizaciones (Agamben, *L’Homme*). Caos, entropía y peligro aparecen como resultado de la percepción de un acto creativo ahogado en su promesa. Si leemos “Las Hortensias” como un hecho estético, el relato nos lleva a través de una ruptura, a través de la rasgadura que arranca al artista de su obra y lo hace un espectador más.

La idea de la producción traspasa y fluye hacia las peripecias del personaje propietario y señor de la casa, Horacio. Con la fábrica de fondo y sin mención alguna del origen de su fortuna, el relato presenta un personaje de vida holgada, capaz de costearse el “vino de Francia” que se sirve con las comidas y las representaciones o montajes con sus muñecas, que requieren, además de una elaborada tramoya, de un nutrido regimiento de subalternos y ejecutantes para complacerlo. La fábrica en este tinglado resulta ser un elemento de utilería dentro de la teatralidad que rezuma la historia toda. La fábrica, como objeto en una representación, aporta e irradia de su universo semiótico elementos significativos, como en este caso, producción e intercambio y en última instancia, poder.

Digo que la fábrica es un “cuño” no por simple gimnasia estilística. En este término están reunidos dos ejes que articulan la presencia de la fábrica en el relato de “Las Hortensias”. El cuño es el troquel y también la casa de la moneda. La producción y el mundo del capital son el telón de fondo de la vida de Horacio fuera de la casa oscura. De cierta manera, el relato narra la génesis de las hortensias, muñecas que terminan, como exceso o superávit, disponibles a la venta al público en un almacén de la ciudad. Sin embargo, fuera de la vida doméstica de Horacio, el relato no afirma nada, apenas apunta y sugiere. Esto no quiere decir que los personajes estén confinados a la casa, al espacio doméstico por excelencia. Los personajes centrales del relato salen de la casa, de hecho, encontramos a María y a Horacio en paseos, parques, almacenes y en otras casas, pero toda su actividad en estos casos está articulada en los sucesos de la casa oscura, en la historia que va ocurriendo en ella. A esto se refiere Alicia Borinsky cuando afirma que en “Las Hortensias” la “domesticidad teje un universo cuya especificidad, paradójicamente, suscita efectos de universalidad” por cuanto el lector se encuentra “invitado a una intimidad y domesticidad imposibles” (“La historia” 391). La imposibilidad de lo doméstico, que no obstante acaece en el espacio doméstico por excelencia, llama la atención a la proximidad, o bien a la imposibilidad de ésta en el mundo de “Las Hortensias”. La violencia y la locura gravitan sobre este espacio que se ha hecho estético y literario.

Volviendo al cuño. La violencia del troquelado, la fuerza con que una superficie se marca, ofrece la segunda imagen para las líneas de fuga con que busco caracterizar el relato de Horacio. Una cuña marca una separación, abre ranuras, acción cuyas consecuencias resultan centrales para esta historia. Abrir y separar es característico del juego que el narrador realiza atravesando los múltiples niveles de este relato. No resulta exagerado afirmar que “Las Hortensias” es una serie de acuñaciones que se realizan a distintos niveles simbólicos; acuñaciones que se materializan en el cuerpo como signo, y que incluso proponen un ir y venir entre el cuerpo y el signo llamando o reclamando la atención del lector al objeto, a la “cosa” en sí.³ Si como afirma Lacan, hasta la aparición del orden simbólico que taja y aniquila la fachada lisa de lo real “Le réel est sans fissure”, cuño y cuña en “Las Hortensias” reproducen la absorción de lo real en el orden simbólico. El camino hacia la locura de Horacio se produce a tajos, cuñas que continuamente se introducen entre la lectura y la interpretación. Hay que notar que una de las características de Horacio es su pasión por la lectura, por la interpretación detallada y meticulosa. Sus juegos de vitrinas son instancias de lectura, su placer es lograr el texto, crearlo sin la letra de la explicación que permanece oculta en la gaveta de una mesa cerca de cada escena. La interpretación como aclaratoria permanece en la gaveta a la que en última instancia Horacio acude para resguardarse de la mala interpretación o lecturas erróneas, aunque la última palabra sobre la validez de la representación permanezca con él. Según el resultado de este juego de adivinanzas a Horacio le agrada o desagrada la labor de montaje de su equipo. La letra de la explicación influye su humor y produce un estado de ánimo, de cierta manera la letra se inscribe, taja su alma. La apertura, la cuña, aparece incluso en este placer de Horacio cuando describe lo que siente al mirar una escena: “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” (36). La rendija que abre Horacio forma parte del texto mismo de “Las Hortensias” y se vuelve preocupación del relato mismo, como tema, éste vuelve en una serie de variaciones como parte de un acto de lectura continua. El resultado es un constante abrir el cuerpo, aperturas sobre el cuerpo que quieren permitir el paso de la mirada. Resulta interesante notar que en el colmo de este proceder, la apertura final es una negación de la palabra, es un hecho despalabrado; aunque no obstante hecho emblema.⁴

En su mundo, a la sombra del cuño, Horacio es agente de una serie de acuñaciones que hablan de la escritura y de la lectura, de la violencia misma de la letra en el acto de escritura; acuñaciones que despliegan filigranas del deseo y sus objetos en un jugar continuo. Es importante recalcar la pasión por el juego en este cuento. El juego le permite a Horacio extraerse del tiempo cíclico y olvidarlo. Si recordamos el aspecto sagrado del matrimonio y la relación entre el tiempo cíclico y el rito, podemos afirmar que el juego es para los personajes centrales de “Las Hortensias” una forma de olvido, donde lo sagrado y lo temporal de la vida en pareja se desligan. En la relación entre Horacio y María, las muñecas, y entre éstas, Hortensia, son los objetos centrales de juegos y bromas que van desde la

³ Lucien Mercier apunta a esta identificación semántica del juego con el cuerpo.

⁴ Washington Lockhart afirma que el relato debe “aparecernos, al igual que tantas obras de FH, como una metáfora de la actividad del escritor, de sus descensos en la palabra enajenada” (81).

relativa complejidad de las vitrinas a las confusiones con que María se entretiene al usar su parecido con Hortensia, aspecto que se vuelve el único objeto de sus bromas. “—Yo también quise prepararte una sorpresa” (15) afirma María al establecer su participación y hasta complicidad con los entretenimientos de su marido. María incluso se deleita y celebra el éxito de sus sustos y bromas con la doble que la acompaña de un lado para otro.

Es precisamente en el parecido entre María y Hortensia donde aparece o donde se introduce la cuña que caracteriza la segunda línea de flujo. La historia de Horacio introduce una cuña, primero entre el nombre de su mujer quien de María Hortensia pasa a ser una dupla, María y Hortensia, la muñeca:

(su mujer se llamaba María Hortensia, pero le gustaba que la llamaran María; entonces, cuando su marido mandó a hacer esa muñeca parecida a ella, decidieron tomar el nombre de Hortensia —como se toma un objeto arrumbrado— para la muñeca) (15-16).

Este comentario parentético del narrador ocurre sobre, o incluso “dentro”, de la escritura de Horacio cuando éste anota en su diario los sucesos del día. La primera de las Hortensias aparece en la historia como un suplemento, un *hybris* en el nombre propio de su esposa que le permite producir un doble. La “otra mujer” aparece así como un objeto que duplica a la primera a partir de la introducción de la cuña de la “Y”. María se deshace de su segundo nombre en un objeto hecho a su imagen, en una muñeca que se le parece y que la reproduce (mas no perfectamente). Éste punto es central para la historia. A partir de una interpretación acertada, donde acertar es una ocasión en la que la lectura de Horacio coincide con la leyenda engavetada de una de las escenas, se desencadena lo que podemos llamar la acuñación del signo sobre el cuerpo real y el simbólico, sobre el objeto que es y deja de ser la muñeca.

Hortensia es imagen de María y como imagen, ésta se apodera de la significación que María pueda poseer. Al referirse a María Horacio observa en una ocasión que la muñeca era, “su rasgo más encantador”, hasta el punto que, en su ausencia, María parecía “de una insignificancia inquietante” (28). La insignificancia de la mujer verdadera, cuyo significado lo absorbe el objeto inanimado en una especie de vampirismo semiótico, se hace también la fantasía de la mujer o la mujer fantasía. Estamos ante la posibilidad de la perfecta casada a partir de una imagen que se apodera como fantasma del quehacer diario de Horacio. En esto, la narrativa de “Las Hortensias” posee una cualidad que le otorga una riqueza y una densidad particulares. Como afirma Giorgio Agamben, en la tradición del pensamiento occidental sobre el amor, el deseo y la locura, la imagen y la impresión fantasmática de ésta poseen una larga trayectoria que ilustra los intentos de poseer lo inapropiable (*Stanzas*). La locura de Horacio corresponde o puede entenderse como la melancolía de la separación que éste vive entre su deseo y la realidad; el fantasma de las Hortensias, como intento fracasado de alcanzar lo deseado, lo persigue y finalmente lo enloquece y lo destruye.

La primera de las Hortensias es un simulacro de la mujer de Horacio. Ésta es una producción o reproducción imperfecta que requiere de la participación de Facundo para perfeccionarla. Entran de nuevo el cuño y la cuña a actuar sobre el relato. Facundo, “el fabricante de muñecas amigo de él” (25), conjuga en su nombre la imagen del fabricante que el narrador recalca acudiendo al *factorum* y la fecundidad creativa de la producción y

artesanía. Es un simple juego etimológico que permite ver en Facundo al fecundo fabricante de fetiches. Estamos, quizás falsamente, ante uno de esos pleitos que ocurren en sus cuentos, según sugiere la falsa explicación de Felisberto Hernández.⁵ Cuando Horacio decide encargarle a Facundo el trabajo de hacer a Hortensia menos fría y menos dura comienza en el relato el proceso que permitirá la entrada de la tercera línea de flujo. El relato se regodea al dar paso con el cuño de la fábrica y la cuña de la separación, doblez y marcaje de una diferencia, a lo innombrable, al coño.

Para entender la manera en que lo indecible penetra en el relato para ser continuamente expuesto por éste resulta útil acá remitirnos a la definición de Corominas según la cual este vocablo es “Evitado en la literatura seria y la conversación decente”, a lo que el diccionario añade, incapaz de negar su existencia, que “se halla, sin embargo en textos satíricos y obscenos de todas las épocas”. La historia de Horacio en “Las Hortensias” puede leerse como una forma de decir “coño”, hipostasiado como construcción espectacular por una parte y especular por la otra. Esto no ha escapado a las lecturas de “Las Hortensias”; Washington Lockhart, por ejemplo, menciona la gama de actitudes, desde celebración hasta abierta hostilidad, que causó la publicación de la colección. Por su parte, Lockhart rechaza las lecturas que entiende como “visiones fetichistas, atenuadas a lo moral como a un explícalo-todo” (79) y propone salvar el texto con una lectura que extrae la narración de la “realidad banal” de modo que en el mundo de Horacio “todo es así metafórico” (81). Tanto en este caso como en el de Francisco Lasarte, para quien “Las Hortensias” es la “culminación de la escritura de lo prohibido”, y para quien el carácter literario del relato “contiene, como es de esperarse, las mediaciones cuyo propósito es desviar la expresión del deseo” (160), es fácil reconocer la tensión “literaria” a la que Corominas se refiere: los textos serios no pueden decir “coño”. Hay también otro elemento que entra en juego con lo indecible y es al que apunta la lectura de Miller de las historias en las *Metamorfosis* en torno a Pigmalión. La historia del incesto de Mirra, la nieta de Pigmalión y Galatea, comienza con una advertencia del poeta que califica la narración que vendrá, de cosas terribles que atañen a la moral y lo indecible.

La idea del espectáculo no es ajena a la historia y a las interpretaciones de “Las Hortensias”, tampoco lo es entender el relato como una serie de juegos de espejos. Es en este último punto donde se puede agregar que en el juego de espejos hay también un decir de reojo, una forma de incompletitud que sinecdóquicamente apunta siempre al todo no nombrado, juegos que completan sin mencionar. Este juego especular obliga a notar que en “Las Hortensias” aparecen enfrentados dos elementos clásicos del loco amor: Narciso y Pigmalión; modificados y reintroducidos en una forma característica de la escritura de Felisberto Hernández.⁶ Los espejos con los que ha de darse Horacio están siempre cubiertos por orden expresa suya; a éste le horroriza verse la cara:

⁵ Para una discusión de la etimología de “fetichismo”, ver Agamben, *Stanzas* 35.

⁶ Agamben, “Narcissus and Pygmalion” en *Stanzas* 63s. En su lectura de un fragmento del *Roman de la rose* de Jean de Meung, Agamben identifica “un itinerario erótico que va del espejo de Narciso al taller de Pigmalión, de una imagen reflejada a otra artísticamente fabricada, ambas objeto de la misma loca pasión” (67, mi traducción). En cuanto a Felisberto Hernández, Frank Graziano hace un análisis del aspecto narcisista de la obra de éste en su primer capítulo. El estudio de Graziano es abundante en lecturas sicoanalíticas de la vida y obra de Hernández.

No era que no le gustara ver las cosas en los espejos; pero el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo la tarde que asesinaron a un comerciante; en el museo también había muñecos que representaban cuerpos asesinados y el color de la sangre en la cera le fue tan desagradable como si a él le hubiera sido posible ver, después de muerto las puñaladas que lo habían matado (48-49).

El mito del adolescente enamorado de su imagen está presente en el miedo de Horacio como una certeza de muerte o de señal de destrucción. No es tan sólo la referencia al espejo cubierto que aparece una y otra vez en el relato, el pasaje citado pone en juego la fijación y asociación con la imagen que caracterizan al mito de Narciso. La actitud ante los espejos llega al paroxismo, para evitar verse la cara o aun las manos reflejadas, Horacio se presenta ante Facundo con un antifaz y guantes amarillos, otro juego, otro miedo. El desenlace mismo del cuento se nutre de un elemento narcisista (la depresión de Horacio) que lo lleva a huir hacia el ruido. La cera misma del horror de Horacio resulta ser otro elemento que aparece en el relato del mito de Pigmalión. Luego del “despertar” de Galatea, el poeta hace referencia a la plasticidad que siente el escultor y a la cera como elemento maleable en manos de muchos (Miller).

Cabe preguntarse si es acaso la locura, el desenlace de este relato, la única forma de decir “coño” en la literatura. La locura de Horacio ha cundido por la sociedad en que vive. Las Hortensias se multiplican, éstas aparecen en almacenes y anuncios en los periódicos las ofrecen a la venta hasta hacerlas incluso objeto de adulterio. No es tan sólo la lógica del relato la que nos requiere aceptar la posibilidad del adulterio con éstas en las acciones de Horacio con las muñecas de otros. Si la historia de las hortensias apunta continuamente a la idea del error en la lectura e interpretación, es fácil ver en ésta una exposición del adulterio como lectura errada sobre un cuerpo ajeno en múltiples sentidos. Como elemento narrativo, la locura de Horacio proporciona la clausura narrativa necesaria para terminar el relato; pero las hortensias (con minúscula) permanecen. Éstas dejan de ser de Horacio; Facundo tiene la franquicia y hace de ellas su industria; él las fabrica.

El hecho de que en el caso de Horacio el impulso amoroso que debiera producir su imagen en el espejo se transforme en la violencia de un apuñalamiento trae de nuevo al texto la imagen de la cuña, en este caso en su función sobre la carne. La piel de cera que Horacio aborrece ver en los reflejos es también tableta de escritura, la superficie lisa para acuñaciones o apuñalamientos, violencia y escritura sobre el cuerpo. La aparición del coño en el relato juega con la entrada de la cuña en la carne, con la violencia sobre la carne y sobre sus signos. El proceso de armar, el ensamblaje de la muñeca “correcta” pero inapropiada, es uno mediante el cual la primera de las Hortensias, la doble accidental de María, va siendo dotada de cualidades de ser vivo. Por un método cuyos detalles Horacio dice no querer conocer, Facundo logra que la muñeca reproduzca la temperatura de un ser viviente y posea así calor humano. De hecho, Facundo y Horacio realizan el *dictum* de Ovidio, según el cual, el arte esconde su arte (*Ars adeo latet arte sua*). Encontramos en este proceso un gesto asociado que Horacio repite una y otra vez en el relato. Al acercarle la mejilla a Hortensia, el contacto con la tez hace real una diferencia. Con la carne viva que se aproxima a la mejilla de la reproducción, su simulacro en la muñeca, Horacio busca constatar la desaparición (falsa) de la diferencia. Como hiciera Pigmalión con Galatea, Horacio se acerca a buscar en

Hortensia la carne viva de un cuerpo que fuese sensible. Hacer de Hortensia un cuerpo caliente es lograr la (re)producción de una característica del ser vivo. El “éxito” del simulacro crea la ilusión de calor que requiere Horacio y desconocer el proceso que lo realiza busca exorcizar la razón de su mundo *contra natura* y por lo tanto fabuloso. El relato expone el deseo de Horacio (y por extensión, el de cualquier hombre) sin decirlo abiertamente y en ello entra en tensión con los grandes “no decires” de lo propio y lo impropio de la sociedad burguesa. Sociedad que aparece en la historia como un coro de la tragedia griega o, menos grandilocuente, como un simple corrillo de asomados:

la gente de los alrededores había hecho una leyenda en la cual acusaban al matrimonio de haber dejado morir a una hermana menor de María para quedarse con su dinero; entonces habían decidido expiar su falta haciendo vivir con ellos una muñeca que, siendo igual a la difunta, les recordara a cada instante el delito (23).

La sociedad es también corro de lectores de las escenas que observan desde fuera del jardín. “María oyó que alguien entre los vecinos gritó a otros que venían de lejos: ‘Apúrense, que apareció la difunta en el árbol’” (37), corro o sociedad que lee con malicia los acontecimientos de los personajes en la casa oscura. Es casi imposible dejar de notar en este punto el paralelo con los ritos funerarios de la Roma arcaica asociados a las *imago* (reproducciones en cera o barro de las cabezas de los familiares difuntos), y recordar la historia del emperador Marcos Aurelio quien, cuando murió su esposa Faustina en el año 175, decretó que una imagen de oro representando a la difunta sería colocada en el sitio donde ella se sentaba en el teatro cada vez que él estuviese (26-27). La imagen del familiar difunto forma parte de la pasión de este emperador, gran coleccionista de imágenes, alumno de Marcos Cornelio Frontón, por la retórica especulativa, por lo literario, por la cosa o sustancia literaria en la imagen y en el poder del lenguaje. El relato de Horacio apunta, de igual manera, a los juegos con la forma y al juego estético de un personaje obsesionado con los elementos de la representación.

Lo central de la imagen en la creación literaria remite nuevamente al eje que establece el coño. En sus usos más prosaicos, el vocablo “coño” es similar al francés “*con*”. En una lectura de la historia en Céline, Felicia McCarren identifica una femineidad idealizada y otra denigrada en el hecho artístico que Céline ve en la relación del arte y la escritura con las danzarinas y el cuerpo femenino. El cuerpo de éstas traduce el “*con*” en potencia de un cuerpo real, sanguíneo, al rapto de un vacío perfecto productor de imágenes que son las condiciones de la idea o de la poesía. Dos formas de lo femenino aparecen en Céline que repiten la idealización y la degradación de la mujer y lo femenino en términos de lo simbólico y lo real: “Le ‘con’ est le corollaire nécessaire pour l’idéalisation du féminin, l’outré côté de l’écriture” (217). Lo interesante de esta lectura reside en la identificación de “coño” como un foco de la escritura del cuerpo, en la relación con la producción y reproducción que en “Las Hortensias” reaparece en la esterilidad de la pareja y en la insistencia de Horacio en las reproducciones o imágenes de la mujer.

Resulta importante notar que el relato de Felisberto Hernández reproduce la oposición entre lo propio y lo impropio la que Agamben identifica “el doblez originario de la concepción metafísica de la significación” (*Stanzas* 141). Este doblez se manifiesta en la

tradición europea en épocas donde lo “emblemático-simbólico” ocupa una posición central en la cultura y épocas en las que se lo relega a los márgenes. Sobre Hortensia como signo y como emblema se acumula lo que María no es, y en esta negación se posibilita la perfección de la muñeca; la significancia se acumula en un emblema, la muñeca que busca decir: la mujer. Hortensia es emblemática y es en esta particularidad donde el texto se regodea. Como emblema, Hortensia es capaz de acumular interpretaciones y ser el trampolín de lecturas que abren toda una multitud de espacios problemáticos.

Al proceso con que Hortensia se vuelve el objeto amado de modo que reproduzca lo que Horacio considera esencial de María corresponde otro, también centrado en las percepciones de Horacio, que obra sobre María misma. Si el proceso sobre Hortensia es uno de animación, sobre María parece actuar un proceso contrario. Al comienzo del relato, Horacio se halla con una visión de María parte mármol, vestida de piedra:

Una noche de otoño, al abrir la puerta y entornar los ojos para evitar la luz fuerte del hall, vio a su mujer en medio de la escalinata; y al mirar los escalones desparramándose hasta la mitad del patio, le pareció que su mujer tenía puesto un gran vestido de mármol y que la mano que tomaba la baranda recogía el vestido (9-10).

Y en la serie de intercambios que sigue entre la pareja, Horacio insiste en una cualidad vegetal de María. “—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” (11) afirma Horacio, y más adelante viendo a su mujer a través de unos gemelos de teatro insiste “—Quisiera saber si las sombras de tus ojeras son producidas por vegetaciones [...]” (12). La insistencia en la visión es un tema constante en la obra de Felisberto Hernández, el efecto del mirar en “Las Hortensias” produce en el dúo María y Hortensia lo que podemos entender como una “suma-cero”, una distribución balanceada de las características de las dos que Horacio descoloca poéticamente. El hecho de que el relato comience con María hecha estatua y continúe con otras metamorfosis de ella remite de nuevo a una lectura de Ovidio. J. Hillis Miller señala que en el relato que antecede a la historia de Pigmalión, Venus hace de las Propétidas primero prostitutas y luego piedras ligando temáticamente las dos historias. La visión de Horacio ofrece otro giro al enmarcarse de esta historia de amores donde entran matrimonio, adulterio, prostitución y onanismo en una serie de intercambios y señalamientos.

Si en “La imagen velada de Saís”, se pregunta Schiller:

¿Qué se esconde detrás de este velo?
La “Verdad” fue la respuesta (Stanza II).⁷

La “aparición” del coño en la primera Hortensia irradia los gesto de señalamientos que realiza el relato en una multitud de direcciones. Por obvia o transparente “herejía” que sea, qué es lo que aparece en la Hortensia después de venir por segunda vez del taller de Facundo no se dice nunca, permanece innombrado. Las sirvientas mellizas literalmente lo “descubren”

⁷ Citado por Lacoue-Labarthe en “L’Imprésentable”. La traducción al inglés de Claudette Sartillot es el capítulo final de Lacoue-Labarthe *The Subject of Philosophy*. Citaré de esta edición.

en un descorrimiento: “El día en que se descubrió todo, María había sorprendido a las mellizas levantándole el camisón a Hortensia en momentos en que no debían ponerle agua caliente ni vestirla” (45). Al contrario del interlocutor de Schiller la respuesta en “Las Hortensias” no es nunca la “Verdad” más allá de lo que la palabra hipostasiada y hecha objeto opaca. La transformación de Hortensia que desencadena en el relato toda una serie de tensiones onanísticas en cuanto al papel de la mujer en el matrimonio y la vida doméstica no aparece como la “Verdad”, tan sólo se sugiere como un espacio vacío, de nuevo un rapto de la palabra, que ha de completarse con la obra de arte, con la posibilidad de poesía.

El personaje duplicado descorre el velo que cubre otra duplicación en potencia. Entramos en el juego constante de pliegues y dobleces que realiza la narración. El proceso que para Horacio completa a Hortensia y que de cierto modo borra la diferencia entre ésta y María como esposa es una apertura “nueva” en el cuerpo de la muñeca. La representación de la completitud anatómica es una ranura que hace de María, no de Hortensia, un objeto. Ya anteriormente había Horacio buscado identificar en María la cualidad de la muñeca, “Miró varias veces a María en silencio y por fin creyó encontrar en ella la idea de Hortensia” (27). La muñeca que había sido la representación de su mujer. El suplemento en el cotidiano estar-ahí de ella, va acumulando, atrayendo para sí en el relato toda la perfección de la mujer como objeto útil en el orden patriarcal. Hortensia se vuelve la perfecta casada, Hortensia funciona para Horacio y para el orden patriarcal como lo hacen las perlas de Donna Reed en la televisión americana de los años cincuenta: la imagen de la mujer que permanece incólume mientras la casa, emblema de lo doméstico funciona ordenadamente.

Alicia Borinsky ve en la escena que sigue a ese “día en que se descubrió todo” el resultado de “un conjunto de tensiones [que] precipitan a María a asesinar a Hortensia”; para Borinsky, “El motivo principal de la acción son los celos: la muñeca había sido modificada por un experto técnico y era posible hacer el amor con ella” (“Espectador y espectáculo” 239). Aunque es válido argüir que los celos precipitan el “asesinato” de la muñeca, la serie de paralelos y duplicaciones que llevan a la escena sugieren elementos de pudor y silencios que encajan con toda una serie de reflexiones sobre el arte y el cuerpo de la mujer (ver Lacoue-Labarthe 137ss). María adquiere el poder de destruir. María, iracunda, reacciona ante lo que no debe ser, pero ésta es también María doble o completitud de Horacio dentro del matrimonio. Estamos ante una destrucción anunciada. En un episodio anterior, Horacio apuñala a Hortensia en una escena del relato con elementos detectivescos y le confiesa a Facundo: “—Fui yo quien le dio la puñalada: era un pretexto para mandarla a tu casa sin que se supiera, exactamente, con qué fin” (39). A la puñalada de Horacio corresponden tanto el orden falocéntrico que ésta implica como la escena en que María procede a la destrucción de Hortensia. La muñeca es sacrificable; ésta es emblema de un orden centrado en la palabra y el falo. Emblema de la misma división de roles que Lacoue-Labarthe identifica en la preocupación de Hegel con el relato *Lucinde* de Frederick Schlegel, texto que por cierto Lacoue-Labarthe considera “emblemático de una era” (131). En el apartado §164 de *La filosofía del derecho*, Hegel discute los lazos éticos y formales del matrimonio como precepto civil. En una inscripción al margen, Hegel apunta y subraya el título del poema de Schiller; Lacoue-Labarthe lee en este gesto toda una serie de preocupaciones estéticas sobre la literatura y la filosofía que giran en torno a la discusión del carácter ético del matrimonio en términos de la pareja hombre-mujer como una distribución especular de papeles y

características: la trillada oposición de activo y pasivo a la que Lacoue-Labarthe añade unidad y doblez (133). En su discusión sobre la precupación de Hegel con *Lucinde* Lacoue-Labarthe identifica el escándalo asociado a la disolución del matrimonio que desplaza, “raja” o desencaja a la mujer de lo legal. El “atentado contra las buenas costumbres” en *Lucinde* y en “Las Hortensias” es también “ofensa al pudor”; y es en el pudor donde Lacoue-Labarthe ve la esencia del arte que no es otra que la de un desvelamiento (137ss).

En ocasiones, la crítica a la obra de Felisberto Hernández ha propuesto leer sus relatos como ejercicios del pensamiento en los que el autor elabora temas que lo apasionan. En esto, la “Explicación falsa de mis cuentos” (1955) propone una estética que el autor ilustra como una “planta” que nace en él y que ha de cuidar (7). En este objeto que el autor reconoce en sí se desarrolla un proceso de creación estética: a la planta “la empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico” (7-8). A este “porvenir” Felisberto Hernández añade su lectura y su deseo de que esta planta “se transforme en poesía si la miran ciertos ojos” (8). En “Las Hortensias”, la apertura sobre el cuerpo significativo de María como mujer de Horacio provee ese “algo raro” que permite al objeto estético ser igualmente ejercicio de pensamiento para “ciertos ojos”.

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *Stanzas: Word and phantasm in Western culture* [1977]. Ronald L. Martínez, trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- _____. *L'Homme sans contenu*. Carole Walter, trad. París: Circé, 1996.
- Andreu, Jean. “‘Las Hortensias’ o los equívocos de la ficción”. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Alain Sicard, ed. Caracas: Monte Ávila, 1977. 9-31.
- Benveniste, Emile. “La notion du ‘rythme’ dans son expression linguistique”. *Problèmes de linguistique générale* I. París: Gallimard, 1966. 327-335.
- Borinsky, Alicia. “Espectador y espectáculo en ‘Las Hortensias’ y otros cuentos de Felisberto Hernández”. *Cuadernos Americanos* 189 (1973): 236-47.
- _____. “La historia y el círculo de la domesticidad”. *Discurso Literario* 5/2 (1988): 389-394.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1954.
- Graziano, Frank. *The Lust of Seeing: Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*. Lewisburg/Londres: Bucknell University Press y Associated University Press, 1997.
- Hernández, Felisberto. *Las Hortensias y otros cuentos* [1949]. Barcelona: Lumen, 1982.
- Lacan, Jacques. “Séminaire sur la lettre volée”. *La Psychoanalyse* 2 (1956).
- Lacoue-Labarthe, Philippe. “L’Imprésentable”. *Poétique* 21 (1975): 53-95.
- _____. *The Subject of Philosophy*. Thomas Trezise ed. y Claudette Sartiot, trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Lasarte, Francisco. *Felisberto Hernández y la escritura de “lo otro”*. Madrid: Insula, 1981.
- Lockhart, Washington. *Felisberto Hernández, una biografía literaria*. Montevideo: Arca, 1991.

- McCarren, Felicia. "Entre 'con' et 'vide': Celine, l'hystérie, et le corps féminin". *Céline, Études: Actes du Colloque International de Paris*. París: Société des études céliniennes, (1993): 211-220.
- Mercier, Lucien. "Felisberto Hernández, el cuento y el cuerpo". *Texto Crítico* 2 (1975): 111-122.
- . "La cajita de música: Felisberto y las máquinas célibes". *Escritura* 7/13-14 (1982): 229-241.
- Merrim, Stephanie. "Felisberto Hernández's aesthetic of 'lo otro': The writing of indeterminacy". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* II/3 (1987): 521-540.
- Miller, J. Hillis. *Versions of Pygmalion*. Cambridge, MA y Londres: Harvard University Press, 1990.
- Ovidio Nasón. *Metamorfosis*. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, trad. Madrid: Alianza, 1996.
- Quignard, Pascal. *Rhétorique speculative*. París: Gallimard, 1995.
- Rosolato, Guy. "L'Axe narcissique des dépressions". *Figures du vide, Nouvelle Revue de Psychanalyse* 2 (Primavera, 1975).
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, Universidad de Murcia, 1993.