

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

Un deseo siniestro: La figura de la muñeca animada en cinco cuentos fantásticos

TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A :

ANGELO SINAI MARTÍNEZ AGUIRRE

DIRECTORA

DRA. CARMEN ARACELI EUDAVE LOERA

Ciudad de México, octubre de 2021.

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.

RESUMEN

El objetivo principal de esta investigación fue mostrar la clasificación, rastreo y evolución del arquetipo literario de la muñeca erotizada como un deseo siniestro que ha prevalecido a través del tiempo y que a pesar de las transformaciones en el contexto o en la intención estética de cada autor continúa como una tradición.

La figura de la muñeca animada encuentra su origen en dos mitos: Galatea y Pandora, pero se establece en el cuento fantástico, debido a que el autómatas Olimpia de Hoffman fue creado con el fin de simular a una mujer real y termina por sustituir a Clara, la novia del protagonista. Con este cuento se funda un tema personaje: *la figura de la muñeca animada como sustituto de la amante de carne y hueso*. Este es el punto de encuentro que reúne a los cinco escritores que se dan cita en esta investigación: E.T.A. Hoffmann (*El hombre de la arena*), Felisberto Hernández (*Las Hortensias*), Juan José Arreola (*Anuncio*), Charles Bukowski (*Amor por \$17.50*), y Emiliano González (*Rudisbroeck o los autómatas*). A pesar de las barreras del idioma o la distancia geográfica, existe una correspondencia entre el autor alemán del siglo XIX y sus herederos, pues un siglo después estos escritores americanos continuaron con el mismo tema personaje presente en sus obras, aun cuando sufrió algunas adaptaciones con el paso del tiempo y la evolución de la tecnología.

A Hoffman los autómatas le provocaban un sentimiento siniestro e hizo de Olimpia una denuncia de ese temor hacia el avance de la tecnología en la revolución industrial; con el escritor alemán se anima a la muñeca por medio de mecanismos que se inspiran en la maquinaria de un reloj. En “Las Hortensias” regresamos al “juguete arquetípico” que toma vida gracias a la desbordante obsesión de su coleccionista, quien manda a hacer ciertas modificaciones a su muñeca favorita para convertirla en un instrumento fornicario. Felisberto Hernández hace una denuncia hacia la cultura del consumismo en la modernidad, pero será Juan José Arreola quien lleve esta expresión a su máximo esplendor, ya que la Plastisex© es un símbolo de la mujer que es tratada como objeto y reducida a una simple mercancía. En este caso la evolución de la muñeca animada es más que evidente, porque el autor crea la figura de una mujer perfecta con base en una ingeniosa sofisticada e imaginaria tecnología sin precedentes, pero la Plastisex© no deja de ser un autómatas que actúa a merced de su dueño. Por su parte, con la Stella de Charles Bukowski, la muñeca regresa a su versión más primitiva que no goza de ninguna prestación tecnológica, pero que cumple con las expectativas de su enamorado. Este maniquí es incluso más anticuado que las Hortensias y si no fuera por el enamoramiento de Robert, la muñeca jamás hubiese dejado la función para la que fue diseñada: exhibir la ropa y accesorios de moda en una tienda. Por último, la evolución más notoria de nuestro tema personaje es Glinda II, pues es una ginoide que posee inteligencia artificial y actúa por su propia cuenta, asesinando por su iniciativa a la mujer a quien debía sustituir.

Existe una enorme conexión entre la estatua inmóvil y silenciosa, el autómatas sumiso y obediente, el maniquí sensual y la ginoide asesina, pues este arquetipo literario se adapta a las condiciones bajo las que se gesta, pero sigue formando parte de la misma tradición y continúa cumpliendo la función de satisfacer ese deseo siniestro de algunos hombres por crear y poseer a la mujer ideal.

PALABRAS CLAVE: Muñecas erotizadas, — Deseo siniestro – Arquetipos literarios – Cuentos fantásticos – E.T.A. Hoffmann – Felisberto Hernández – Juan José Arreola – Charles Bukowski – Emiliano González

ÍNDICE

1. El cincel de Pigmalión.
 - 1.1 Marco teórico.
 - 1.2 Estado del arte.
2. La muñeca animada: escenario monstruoso del inconsciente.
 - 2.1 Antiguos sacerdotes, filósofos y mecánicos.
 - 2.2 De anatomía, engranes y relojes.
 - 2.3 ¿Organismo o mecanismo?
 - 2.4 Del maniquí a la muñeca Barbie del siglo XX.
 - 2.5 Utopía patriarcal.
 - 2.6 Olimpia: la moderna Galatea.
3. De cómo un mecánico se convierte en el Todopoderoso. Olimpia: un escarmiento para el demiurgo.
4. Un capricho en la vitrina: Hortensia la más hermosa y siniestra flor.
5. Apetito carnal: La Plastisex, un ícono del negocio y el placer.
6. De misoginia y otros tratos. Un amor intenso y fugaz, como una Estela.
7. Una escapatoria sin salvación. Glinda, asesina de una fantasía.
8. Conclusiones.

I
Las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene.

II
Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo,
componen un ser monstruoso: la pareja.

III
Soy un Adán que sueña en el paraíso,
pero siempre despierto con las costillas intactas.

JUAN JOSÉ ARREOLA

necesito una buena mujer, necesito una buena mujer
más de lo que necesito esta máquina de escribir,
más que mi coche, más que a Mozart,
necesito tanto una buena mujer que siento
que la huelo en el aire,
que la siento en las yemas de mis dedos,
que veo aceras hechas para que sus pies caminen
sobre ellas,
que veo almohadas para su cabeza,
que siento mi sonrisa esperando,
que veo a un gato como su mascota,
que la veo dormir, que veo sus pantuflas sobre el piso.
Sé que existe
¿pero en qué lugar de la Tierra estará
mientras las putas siguen rondando?

CHARLES BUKOWSKI

Un narciso sin rostro
pierde su imagen en la linfa muda.

Sueño decapitado
ruboriza de sangre las espumas.

Tantálico deseo
mira alejarse todo lo que busca.

Cismática presencia
de ciega forma con imagen trunca,
el espejo del agua
es como una respuesta sin pregunta.

EMILIANO GONZÁLEZ

Dedicatoria:

A mi madre y mi mujer que son las mujeres que inspiran mis días.

Agradecimientos:

A mi madre Natividad de la Luz

A mi mujer Jessica

A mi tío Ignacio y mi padre Moisés

A los maestros e investigadores

Araceli Eudave, Nubia Amparo e Iván Pozos

A mis amigos Carmen, Lucía y todos aquellos
colegas del barrio o de la universidad
que apostaron o creyeron en este proyecto.

Y por último a mi alma mater: la UACM,
quien me brindó la oportunidad de estudiar arte
en un país de guerra, donde retumban sus centros
al sonoro rugir del cañón.

1. El cincel de Pigmalión

Desde su creación hasta nuestros días, la muñeca ha sido portadora de distintos roles en la historia de la sociedad, ya sea como instrumento para los rituales mágico-religiosos, como juguete para los infantes, como maniquí para las damas aficionadas a la moda o como objeto sexual para los caballeros. Tanto es así que esta figura también se ha visto involucrada con la literatura y la construcción de un personaje que ha protagonizado ciertas ficciones detectables desde el siglo XIX con E.T.A. Hoffman. La figura de la muñeca animada plasmada desde una narrativa bajo la mirada masculina se convierte en un tema recurrente de los escritores de occidente en el siglo XIX hasta la actualidad, como prueba de esa proyección narcisista que sustituye a la mujer real por una copia creada por él mismo y que sólo pretende imitar las características que son consideradas virtuosas para la feminidad, vista desde la conveniencia masculina.

En este trabajo analizaré la sustitución de la mujer-sujeto por la muñeca-objeto, como resultado de una proyección narcisista de los deseos, fijaciones o fantasías del hombre-inventor o poseedor, que se apropia de las virtudes y los encantos de la mujer real para traspasarlos a un cuerpo de plástico y sin alma, que será el depósito de sus más profundos anhelos afectivos y sexuales.

Pero, ¿qué es lo que motiva a los hombres a crear o adquirir muñecas de ese tipo? O ¿es acaso que la sociedad en su presuroso avance tecnológico ha restado importancia a las relaciones humanas y ahora pone mayor énfasis en satisfacer sus deseos? Si la literatura ha mostrado ese poder de predicción sobre la conducta humana, ¿es posible que estos inventos hiperrealistas sustituyan, modifiquen o intervengan en las relaciones amorosas entre hombre y mujer?

En este trabajo analizaré el tema de las muñecas erotizadas como objeto de un deseo siniestro en cinco cuentos fantásticos, de los siguientes autores:

- E.T.A. Hoffman, con *El hombre de la arena* (1817).
- Felisberto Hernández, con *Las Hortensias* (1949).
- Juan José Arreola, con *Anuncio* (1952).
- Charles Bukowski, con *Amor por 17.50* (1973).
- Emiliano González, con *Rudisbroeck o los autómatas* (1978).

Los cuentos seleccionados tienen en común seis elementos que en distintas épocas y latitudes geográficas se leen, se interpretan y se reconfiguran según la propuesta de cada autor:

- a) Celos y destrucción
- b) Necrofilia
- c) Búsqueda de la perfección
- d) Decadencia y locura
- e) Lo siniestro
- f) Lo fantástico

Dichos elementos me ayudarán a analizar el arquetipo mítico de la creación de una mujer artificial, del cual son una continuidad y terminan por convertirse en un arquetipo literario, como lo mostraré en este estudio.

Es necesario mencionar que la figura de la muñeca animada, tiene un origen mítico y arquetípico en dos criaturas de la antigua Grecia: Galatea, que de ser una simple estatua de mármol se convertirá en la esposa de Pígalión, y Pandora, que es una mujer artificial, creada como una venganza de Zeus para Prometeo y la humanidad. Es decir, Galatea será una apología de los beneficios de la creación de una mujer ideal y Pandora ilustrará las consecuencias negativas de dicho invento. Sin embargo, no es hasta la aparición de Olimpia, el personaje autómatas de E.T.A. Hoffman (quien materializará la perfección femenina deseada por Nathaniel, protagonista de *El hombre de la arena*) cuando este arquetipo mítico se convierta en un arquetipo literario, el cual adaptan las otras cuatro narraciones que seleccioné, ya que el personaje de Olimpia se vuelve la inspiración o un modelo a seguir de distintos escritores que han retomado la figura de la muñeca animada con tintes eróticos para plasmarla en sus relatos.

A lo largo del presente análisis será posible ubicar y demostrar cómo se ha producido una adaptación del personaje de la muñeca erotizada, pasando por la escultura, la muñeca, el maniquí y los autómatas, que finalmente evolucionan a los androides, que en su modalidad femenina son llamados ginoides; pues la inquietud de los hombres de buscar una mujer perfecta y una compañera ideal, siempre ha formado parte de su imaginario colectivo y personal.

Por esa razón, elegí como objeto de estudio la figura de las muñecas erotizadas como un deseo siniestro de los protagonistas masculinos de los cinco cuentos fantásticos ya señalados, por ser un asunto de relevancia y actualidad, que no pertenece exclusivamente al campo de la literatura y, sin embargo, ha servido como influencia para materializar esta idea del ser humano y su doble artificial como una suerte de artilugio creado con la finalidad de mejorar su vida sexual y afectiva. Aunque dicha invención, en ocasiones supera sus propios límites hasta alcanzar una peculiar autonomía y, ¿por qué no? su propia inteligencia artificial, rozando las fronteras entre el animismo, lo macabro, la obsesión, el fetichismo y lo siniestro.

Con respecto al procedimiento de mi investigación utilizaré un método de analogía, ya que pretendo examinar el cuento primigenio (arquetipo literario) para demostrar su parentesco y transformación a través del tiempo en cuatro diferentes autores que en apariencia no tendrían relación alguna y, sin embargo, la continuidad de un *tema-valor*, en este caso la sustitución y un *tema-personaje* que sería la figura de la muñeca animada, siguen vigentes en obras posteriores, en un principio dentro del mito de Galatea y Pandora, y más adelante con Olimpia, personaje icónico de E.T.A. Hoffman y la literatura fantástica, cuya herencia es una muestra de la afinidad que existe entre estos cuatro autores, que de manera consciente o ignorándolo siguieron tratando el mismo tema en el contenido de su obra.

Para ilustrar lo anterior, me basaré en la teoría de literatura comparada de *tematología* y *transexualidad*, propuesta por Luz Aurora Pimentel, utilizando términos como *Tema-*

personaje o *tema-valor*. También para aclarar la cuestión sobre lo fantástico acudiré principalmente a la obra de Omar Nieto en *Teoría general de lo fantástico*, donde el autor señala que existen tres factores que influyen de manera directa en la evolución del cuento fantástico y que categoriza como *fantástico clásico*, donde “lo imposible irrumpe y produce sorpresa” (Nieto, 2015, p. 16), por lo cual el suceso insólito proviene del exterior de los personajes, en el *fantástico moderno* hay una “naturalización de lo improbable [...] desde el interior del protagonista o del narrador”, es decir que en esta categorización los personajes perciben la vacilación desde sus entrañas (Nieto, 2015, p. 16), y, por último, el *fantástico posmoderno*, el cual podría considerarse como una evolución de sus antecesores y que interactúa con “elementos propios de lo maravilloso y del fantástico clásico y moderno, simultánea o alternativamente”, por medio de “simulacros textuales de lo posible y lo imposible” (Nieto, 2015, p. 16). Nieto considera que la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov únicamente aplica para las obras europeas, que además sólo pertenecen a la categoría del cuento clásico fantástico. Esta clasificación me ayudará a ubicar cada uno de los cinco cuentos por analizar en alguna de estas tres categorías.

Para fijar el concepto de muñeca animada utilizaré los términos empleados por Carl G. Jung en su obra *Arquetipos e inconsciente colectivo*, donde expone el significado de expresiones como *anima*, *animus* y *proyección*, los cuales explicaré más a detalle en el marco teórico.

1.1 MARCO TEÓRICO

1.1.1 La muñeca

Dado que la finalidad de este análisis se centra en la figura de la muñeca animada y su evolución como un personaje que se convirtió en una tradición literaria dentro del género del

cuento fantástico, será necesario plantear algunas teorías y conceptos que sirvan como ejes metodológicos sobre los cuales se fundamenta mi investigación.

1.1.2 Definiciones

El *Diccionario de la Real Academia Española* en su 23ª edición, proporciona 13 definiciones de la palabra *muñeca*, de las cuales consideraré las cuatro definiciones que son más cercanas al sentido con que se comprende el concepto de muñeca en la lectura de los cinco cuentos por analizar:

1. M. y f. “Figura de persona, hecha generalmente de plástico, trapo o goma, que sirve de juguete o de adorno”. [Esta será la definición en general con la que se comprende el concepto de muñeco como un juguete].
2. M. y f. “Niño o joven guapo o atractivo”. [Dicha expresión mantiene una relación muy cercana con la idea del muñeco en la sociedad como un modelo a seguir].
3. M. y f. “Persona de poco carácter”. [La acepción anterior se relaciona con la imagen que se creó del ser humano y su automatización, a causa del surgimiento de la revolución industrial en el siglo XVIII.]
4. F. “Maniquí para trajes y vestidos de mujer.” [La etimología de maniquí es un préstamo del francés *mannequin*, que es diminutivo de hombre *man* (Anders, 2001-2021); irónicamente en la actualidad estas muñecas han estado más involucradas con un mercado femenino, con lo que se representa el modelo del cuerpo o la figura perfecta.]

Iuri Lotman (2000), en “Los muñecos en el sistema de la cultura” señala que es pertinente “deslindar la idea inicial del muñeco como *juguete* de la idea histórico cultural del muñeco como *modelo*”, por lo que es considerado como un “componente no casual, sino necesario de cualquier civilización adulta” (Lotman, 2000, p. 98). Para Lotman esta premisa sobre el muñeco y sus dos facetas se basa en la idea de que la muñeca desde un enfoque infantil nos remite al mundo de los juegos, el folclor y el cuento maravilloso popular, mientras bajo la mirada del adulto nos “recuerda a la civilización de las máquinas, la alienación y el fenómeno del doble” (Lotman, 2000, p. 100). Además, Lotman nos ofrece su opinión sobre los autómatas:

“El muñeco que se mueve, o autómatas de cuerda, provoca inevitablemente una doble relación: en la comparación con el muñeco inmóvil [...] es menos muñeco y más ser

humano” (Lotman, 2000, p. 98). “Los muñecos de cuerda [...] se volvieron una metáfora materializada de la fusión del hombre y la máquina, una imagen del movimiento muerto” (Lotman, 2000, p. 100).

Considerando las definiciones que el DRAE y Lotman nos proporcionan, es pertinente aclarar que el concepto de muñeca que se emplea en esta investigación se inclina hacia la figura artificial del ser humano en su faceta del doble o de máquina que pretende imitar su forma y rasgos característicos, hasta lograr convertirse en una proyección de las virtudes ideales que marcan la pauta de un modelo a seguir, por encima de la idea de que la muñeca es un simple juguete infantil.

1.1.3 Lo animado

Una vez que ha quedado claro cuál es el significado de muñeca que se aplicará en la investigación, daré la definición del término *animado*, el cual proviene de la palabra *anima*, que a su vez se refiere al *alma*; por lo tanto, en su uso común se comprendería de esta manera como “*animado*” a algo que tiene alma. En tanto a la expresión que se empleará en este análisis, proviene del concepto de Carl G. Jung *anima* y *animus*, que aparece en su libro *Arquetipos e inconsciente colectivo*, donde el autor hace una reflexión sobre:

El anima no es el alma en el sentido dogmático, no es un *anima rationalis*, que es un concepto filosófico, sino un arquetipo natural que resume satisfactoriamente todas las afirmaciones del inconsciente, de la mente primitiva (Jung, 1970, p. 33).

Por lo tanto, el concepto de lo “animado” en esta investigación va más allá de comprender aquello que posee alma, ya que se trata de un *arquetipo natural* que en este caso no aplica al significado convencional de dicha palabra, porque el referente es una apropiación del psicoanalista Carl Jung, quien acuña el concepto brindándole mayor profundidad, pues éste expone que el “alma” equivale a lo que actualmente conocemos como el inconsciente, ya que ésta “provee las imágenes y formas que hacen posible el conocimiento de los objetos” (Jung,

1970, p. 53). Por lo cual, queda entendido que lo “animado” es un adjetivo que deriva de *anima*, concepto que desarrollaré en el siguiente apartado y que se comprende como esa representación de la mujer perfecta que todo hombre añora, según sus propias expectativas; resultado de dicha proyección sobre las muñecas o autómatas.

1.1.4 El *anima* y el *animus*

Al referirse a un “arquetipo que resume las afirmaciones del inconsciente”, Jung establece que el concepto de *anima* es una proyección que el hombre se crea inconscientemente sobre la imagen de la mujer ideal, con la que desearía llevar una relación amorosa, en palabras del autor Daryl Sharp en su libro *Lexicón Jungiano. Compendio de términos y conceptos de la psicología de Carl Gustav Jung*:

El ánima es tanto un complejo personal como una imagen arquetípica de mujer en la psique masculina [...] [En el hombre] existe un imago no sólo de la madre sino de la hija, la hermana, la amada, la diosa celestial y la diosa infernal. Cada madre y cada amada está obligada a convertirse en portadora y encarnación de esta imagen omnipresente y eterna, que corresponde a la realidad más profunda de un hombre. A él le pertenece esta peligrosa imagen de Mujer; ella representa la lealtad, a la cual él debe a veces renunciar en beneficio de la vida; ella es la muy necesaria compensación por los riesgos, esfuerzos, sacrificios que terminan en desilusión; ella es el consuelo de todas las amarguras de la vida. Y, al mismo tiempo, es la gran ilusionista, la seductora, que lo arroja a la vida con su maya y no sólo a los aspectos razonables y útiles de la vida; sino a sus terribles paradojas y ambivalencias donde el bien y el mal, el éxito y la ruina, la esperanza y la desesperación, se contrapesan entre sí. Ya que ella constituye su mayor peligro, ella exige lo mejor del hombre, y si él lo posee, ella lo recibirá (Sharp, 2006).

Por su parte, el concepto de *animus* se trata de la misma idea, sólo que empleada en la proyección femenina en cuanto a la figura del hombre perfecto como compañero, sin embargo, este término no será de mucha utilidad para mi análisis por su naturaleza masculina, puesto que mi objeto de estudio se centra en la figura de la muñeca animada, donde precisamente surge un desplazamiento del *anima* (ideal femenino) de una mujer real hacia una muñeca que se convierte en receptáculo de los deseos y fantasías sexuales y afectivas de los personajes varones de los cinco cuentos por analizar. Este desplazamiento es el resultado de una proyección

desviada hacia lo inerte. Para aclarar el concepto de *proyección* nuevamente recurriré al término empleado por Jung:

La proyección es “un proceso inconsciente, automático, por el cual un contenido inconsciente para el sujeto es transferido a un objeto. De modo que este contenido es visto como perteneciente al objeto. Pero la proyección cesa en el momento que se hace consciente” (Jung, 1970, p. 55).

Lo que significa que cuando el sujeto —en este caso los personajes hombres de las cinco ficciones— reflexiona y es consciente de dicha proyección sobre su amante artificial pierde la cordura o en, algunas ocasiones, da muestra de una actitud decadente como consecuencia de su enorme decepción.

1.1.5 Lo siniestro

Para puntualizar el significado de lo *siniestro* acudiré a Sigmund Freud y a su ensayo titulado con el mismo nombre, donde el autor indica que una de las manifestaciones por excelencia de lo siniestro es “la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa, de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado, aduciendo con tal fin, a la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas “sabias” y los autómatas” (Freud, 1919, p. 18). Por lo tanto, el concepto de vacilación, según Todorov, se presenta cuando “el lector dude si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata”, por lo que estas cinco narraciones objeto de estudio se manifiestan como obras de corte fantástico.

Para ubicar los elementos de lo siniestro en las cinco narraciones que se analizan en este estudio, recurriré al “Inventario temático freudiano de motivos siniestros” (Abalia, 2013, pp. 83-84), esquema que es propuesto por la investigadora Andrea Abalia en su ensayo *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea*, y que he sintetizado de la siguiente manera:

a) YO-OTRO:

- Personaje portador de “maleficios y presagios funestos”.
- El doble o “*Doppelgänger*” (doble andante, doble caminante o doble fantasmal).
- Reconocer al personaje siniestro como un reflejo que a la vez resulta extraño (amenazante) y familiar (identificación).

b) REAL-IMAGINARIO:

- Momentos en los que parece desencadenarse una suspensión de las facultades, dificultando la diferenciación entre lo imaginario y lo real.
- Imágenes que aluden a amputaciones y a lesiones de órganos, e imágenes metonímicas.

c) DEVENIR-DESTINO:

- Impresión clara, aunque inconcreta de peligro o amenaza, pues dichas circunstancias anticipan un fatal desenlace.
- El retorno de lo mismo como una repetición inevitable de señas o destinos –*Déjà vú*.

1.1.6 Lo fantástico

Como ya señalé, para definir el concepto de lo *fantástico* que usaré en esta investigación recurriré a las ideas que propone Omar Nieto en su *Teoría general de lo fantástico*, donde afirma 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, p. 54).

Ya establecido lo fantástico como una estrategia textual que se vale de diversos recursos estéticos y retóricos, para lograr una sensación en específico: la vacilación, también es posible distinguir las diferencias que pueden existir de un texto a otro, variaciones que evidencian la evolución del sistema fantástico para continuar vigente y que Nieto se ha encargado de clasificar en tres paradigmas que se desarrollarán en el siguiente apartado.

1.1.7 Paradigmas de la Teoría general de lo fantástico de Omar Nieto:

Fantástico clásico: Expone la oposición entre el racionalismo científico heredero de la Ilustración y las cosmovisiones supersticiosas de la Edad Media. Aquí el elemento que da vida a lo fantástico es la vacilación, tal y como lo indica Todorov; en otras palabras, la irrupción de un hecho insólito o sobrenatural en lo cotidiano. Los seres que atormentan a nuestra especie aquí se encuentran exteriorizados como entes materiales o “como un elemento etéreo, pero siempre externo al hombre” (Nieto, 2015, p. 103).

Fantástico moderno: Está más relacionado con el psicoanálisis y la consecuencia de encontrar el lado oscuro del hombre, siendo el elemento de la otredad al interior del ser humano lo que active el mecanismo de lo fantástico moderno, ya que “en el ámbito textual, los oscuros deseos, frustraciones, impulsos, terrores y temores ya no son transcritos como elementos extraños, sino que están diluidos dentro del texto mismo” (Nieto, 2015, p. 134).

Fantástico posmoderno: Después de Einstein y su teoría cuántica y la disolución de la verdad absoluta por el principio de la incertidumbre surge una “hiperconciencia e intertextualidad” en la obra de los autores que se encuentran dentro de esta categoría. El lenguaje ya no es percibido como representación sino como creación, “es decir la idea de que la verdad no es central y sale de manera itinerante de un sistema de significantes que, además, son múltiples y coexistentes [...] es uno de los centros que caracterizan” a este registro textual (Nieto, 2015, p. 234).

Bajo este esquema que propone Omar Nieto ubicaré a cada una de las cinco narraciones por analizar, según sus características y los elementos que correspondan a cualquiera de los tres esquemas propuestos en esta teoría.

1.1.8 Teoría de la tematología y transtextualidad

Por último, he de explicar la teoría con más peso en mi investigación, la cual se trata de la tematología y transtextualidad, propuesta por Luz Aurora Pimentel, quien la define de la siguiente manera: “La tematología es una rama de la literatura comparada que [...] estudia los temas y motivos, que como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los temas literarios” (Pimentel, 1993, p. 215).

1.1.9 Definición de tema

Para Pimentel la definición general de *tema* es “el asunto, materia, cosa de la que se trata una conversación, escrito, conferencia, etc.” (Pimentel, 1993, p. 216), ya en el sentido estricto de la literatura, un tema es visto como un “valor de difusión a lo largo de los programas y caminos narrativos, valores ya actualizados (es decir, en unión con los sujetos) por la semántica narrativa” (Pimentel, 1993, p. 217).² Ningún tema se concibe “sin estar inscrito en una tradición literaria”. “Los temas serían entonces literalmente pretextos ideológicos” (Pimentel, 1993, p. 219). En tematología se llama, también, a una historia legada por la tradición literaria” (Pimentel, 1993, p. 217).

1.1.10 Definición de motivo

Pimentel señala que los *motivos* son las “unidades narrativas o figurativas autónomas y móviles, que pueden pasar de una cultura a otra para integrarse en conjuntos más grandes, perdiendo parcial o totalmente sus viejos significados por inversiones semánticas desviadas o nuevas” [e ideológicas habría que añadir] (Pimentel, 1993, p. 217).³

² La traducción es hecha por mí, ya que la autora del texto cita a GREIMAS 1979, s.v. *thème, thématization, thématique*, en francés, el idioma original de la publicación. Lo mismo hice en las dos citas de esta obra que hago más adelante.

³ La traducción del francés es mía.

Por su parte, los temas-personaje son “una verdadera caja de resonancia intertextual [...los cuales] se construyen a partir de un texto original, un mito o una leyenda, que luego se toman como materia prima para un nuevo texto” (Pimentel, 1993, p. 217).

1.1.11 La transtextualidad

Uno de los conceptos de mayor complejidad en esta teoría es el de *transtextualidad*, que Gerard Genette propuso en su libro *Palimpsestos: La literatura de segundo grado* (1982), y tanto él como Luz Aurora Pimentel coinciden en que la transtextualidad se trata de “los grados de presencia de un texto en otro” (Pimentel, 1993, p. 223) o, en otras palabras, sería la trascendencia del texto “o todo lo que se conecta de forma manifiesta o secreta con otros textos” (Pimentel, 1993, pp. 223-224).⁴

1.1.12 Tipos de transtextualidad

Además, Pimentel y Genette señalan que existen cinco configuraciones de *transtextualidad*, de las cuales sólo aplican cuatro en mi análisis:

La **intertextualidad** en su modo de “alusión indirecta” con referencia a las situaciones semejantes o a los personajes alusivos a un texto anterior. Como sucede con *Las Hortensias*, en el capítulo IV, donde el autor hace una *alusión tópica* con respecto al mito de Pigmalión: “Será una locura; pero yo sé de escultores que se han enamorado de sus estatuas” (Hernández, 2004, p. 154). Sin lugar a duda, Hernández hace una referencia indirecta al tópico del rey de Chipre que aparece en el texto *Las metamorfosis* de Ovidio. Alusión que aplica puntualmente para las cinco narraciones que se estudian en el presente análisis, pues los personajes varones que protagonizan dichos cuentos se enamoran de un artificio creado por sus propias manos o adaptado por su imaginación.

⁴ También esta traducción del francés es mía.

La **paratextualidad** entendida como una relación menos directa y más distante con el texto anterior, como ocurre en un epígrafe que abre el libro *Los sueños de la bella durmiente* (1978), de Emiliano González:

*The night the Baron dreamt of many a woe,
And all his warrior-guests, with shade and form
Of witch, and demon, and large coffin-worm
Were long be-nightmar'd*

En esta cita textual, aparece un fragmento del poeta inglés John Keats que no hace referencia directa a la Olimpia de Hoffman, pero que alude al mismo conflicto que González plantea en su cuento *Rudisbroeck o los autómatas*: “Se trata de una fuga como la que la pareja intenta en el relato de Emiliano González” (Olvera, 2017, p. 167), es clara la relación que existe entre el poema de Keats (*La víspera de Santa Inés*, de 1856) y la manera en que el escritor mexicano retoma la situación que el poeta expone en verso, para apropiarse del texto y convertirlo en una narración.

La **hipertextualidad** es el tipo de trascendencia textual que más se presenta en los cinco cuentos que se derivan del arquetipo mítico de Galatea y es comprendida como: “una relación de derivación de un texto, o hipertexto, con respecto a otro anterior, o hipotexto. La relación no es bajo un comentario crítico, sino por medio de una operación de transformación para construir un texto nuevo con propiedades literarias” (Pimentel, 1993, p. 225).

Existe una relación con respecto a un texto primigenio o **hipotexto** del cual se derivan las demás narraciones. En este caso el mito de Pigmalión es la primera narración que expone el tópico que se replicará en futuros textos, adaptándose a la exigencias de la época o de cada autor; tal y como sucede con los personajes femeninos que protagonizan los cuentos de esta investigación. Galatea es una escultura que el mismo Pigmalión esculpe con sus manos, pero en el siglo XIX, gracias a los avances de la revolución industrial, había lugar para grandes inventos, como los autómatas, que además de ser idénticos a los humanos, también podían

hablar y moverse bajo ciertos mecanismos de relojería que eran manipulados por sus inventores, como la Olimpia de Hoffman; más adelante, con Felisberto Hernández la esencia de Galatea transmuta a un maniquí que es perfeccionado para fungir como pareja de su poseedor que no la crea, pero la reinventa con algunas modificaciones que manda hacer con el fabricante de las Hortensias. Con la Estela de Bukowski no hay invento ni modificaciones, pero la escultura de plástico cobra vida, y es gracias a la imaginación de su amante que el maniquí se encarga de cautivar a su dueño Robert. Con las Plastisex© de Arreola el sueño de Pígalión es hecho realidad: crear a la mujer perfecta eligiendo cuidadosamente cada uno de los rasgos que llevará su muñeca viviente. Por su parte, la Glinda de Emiliano González es una revelación en sí, pues la muñeca fue creada con el fin de sustituir a la mujer real en un internado, pero la invención es tan sofisticada que actúa por cuenta propia y se rebela asesinando a la mujer de carne y hueso para quedarse con su amante, siendo la inteligencia artificial el último peldaño de esta transformación de un personaje que se adapta a las exigencias de la época. De la primitiva escultura a la sofisticada ginoide, puede que exista una gran brecha tecnológica, pero el punto es que dicho personaje cumple la misma función de sustituir a la mujer, como objeto de deseo, por un invento artificial.

Una vez sintetizada la transformación de este personaje, es posible deducir que tanto el autómeta, como el maniquí, la ginoide o la muñeca fornicaria provienen de un mismo hipotexto: el mito de Pígalión y más en específico la figura de Galatea y su trascendencia textual.

La “architextualidad” que se trata de: “una relación que define la filiación genérica, la conciencia de formas y convenciones dentro de la tradición literaria”. Por su parte, un architexto es “una síntesis abstracta de un sin número de textos semejantes que configuran una especie de texto ideal al que el texto en cuestión ha de formarse o contra el que ha de rebelarse” (Pimentel, 1993, p. 226).

Es, sin duda, *Anuncio* de Juan José Arreola, una muestra de **architextualidad**, pues el autor retoma descaradamente los elementos que integran esta tradición literaria, para crear su propia narración. En este cuento el personaje principal toma tanta importancia que no es necesario que actúe dentro de la historia, sino que la creación del personaje en sí es el conflicto que plantea el texto, exponiendo de manera cínica la materialización de una moderna Galatea puesta a la venta con las mejores características para el mejor postor; el texto se rebela a su tradición literaria en el sentido de que ese deseo siniestro ya no se oculta y por el contrario lo expone como una necesidad que debe ser cubierta por las Plastisex©, advirtiendo también, aunque de manera sutil, las contraindicaciones por el mal uso de las mismas.

Anuncio también burla la forma convencional de narrar un cuento, pues el autor estructura el texto de manera que la voz narrativa simula a un vendedor persuadiendo a su cliente al enumerar un sinfín de beneficios que le ofrece su producto. Como una alegoría, el texto podría considerarse como la recreación del mito de Pigmalión contextualizado en la modernidad.

Bajo estos términos y clasificaciones de la teoría de tematología y la transtextualidad, pondré mayor énfasis en el estudio de las transformaciones textuales y su relación con otros textos, además de ubicar los temas y motivos principales dentro de las cinco narraciones por examinar, en tanto su clasificación, rastreo y evolución.

1.2 ESTADO DEL ARTE

El análisis del estado del arte que aquí se presenta se agrupa en dos categorías: la primera trata sobre las relaciones afectivas entre el ser humano y las muñecas, autómatas o ginoides; la segunda sobre la interpretación y estudio de la obra perteneciente a los autores de los cuentos por analizar.

1.2.1 Relaciones afectivas entre humanos y muñecas o autómatas

Rodríguez Jiménez, Leda. “Relaciones peligrosas: Humanos y máquinas en las ficciones narrativas”. Publicado en *Revista Estudios* de la Universidad de Costa Rica, V Sección: (30), 2015, pp. 1-42.

Criterio para su selección: El artículo propone un acercamiento histórico a un agrupamiento de ficciones narrativas y cinematográficas, que profundizan sobre esa siniestra relación que el ser humano occidental ha creado como consecuencia de los avances modernizadores y sus artefactos erótico-maquinales. En el texto se menciona que el siglo XX fue conocido como el siglo de las máquinas, lo que dio paso a una fijación no sólo sexual, sino amorosa hacia las mujeres artificiales y sus semejantes, que se presenta como un efecto secundario de la tecnología y su “amenazante” progreso.

Peirano, Marta y Bueno, Sonia, *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*. Editorial Impedimenta, Madrid, España, 2009.

Criterio para su selección: En este libro las autoras proponen un recorrido por la historia de los autómatas en occidente, organizado en cuatro capítulos, nos ofrece a manera de galería, una serie de fragmentos que pertenecen a la obra de grandes pensadores e inventores, como René Descartes, Walter Benjamín o Jaques de Vaucanson, sólo por mencionar algunos. Ese recorrido por “la vida de los autómatas” inicia con un enfoque filosófico en su primer apartado: *Las máquinas filosóficas*, donde las autoras exponen las ideas que surgieron en los siglos XVII y XVIII, a partir de los progresos tecnológicos de la revolución industrial, como, por ejemplo, la sugerencia de que el hombre podía ser considerado una máquina. En el segundo apartado: *El Turco*, se hace énfasis en la figura de este autómata que causó gran controversia en su momento; desde un ensayo filosófico de Walter Benjamin y otro literario redactado por Poe, hasta un relato del escritor Ambrose Bierce, que expone la duda sobre si las máquinas son seres pensantes y cómo un autómata ataca a su propio inventor, porque no soporta haber

perdido en una partida de ajedrez contra él. En el tercer capítulo: *Las máquinas fatales*, se aborda el tema desde una perspectiva literaria, y cómo es que la invención de estas máquinas que imitan al ser humano pueden conducirlo a la desgracia e incluso a su propia destrucción, citando en primer lugar el ensayo de “Lo siniestro” de Sigmund Freud e ilustrándolo con fragmentos del cuento “El hombre de la arena” de E.T.A. Hoffman. Además, expone dos ficciones más de suma importancia en la actualización de este personaje literario, ambas novelas: *Metropolis* de la escritora alemana Thea Gabriele von Harbou (obra que más adelante se adaptaría a formato cinematográfico) y *Eva Futura* del escritor francés Auguste Villiers de l'Isle-Adam. Por último, en el cuarto apartado: *A mí me hizo J.F. Sebastian*, se expone un conjunto de ensayos más recientes en los que se plantean los principios de ética en cuanto a la inteligencia artificial y la robótica.

Tajahuerce, Isabel y Mateos, Cristina. “Simulaciones sexo genéricas, bebés *reborn* y muñecas eróticas hiperrealistas”. Publicado en *Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 2016, Universidad de Zulia, Maracaibo Venezuela. Año 32: diciembre núm. 81, pp. 189-212.

Criterio para su selección: En este artículo se hace un planteamiento sobre un fenómeno de la conducta humana que es característico del siglo XXI: la simulación de la maternidad o el simulacro de una relación amorosa con muñecas de silicón hiperrealistas; además, las autoras mencionan la situación actual del mercado de muñecas eróticas, la investigación:

analiza las simulaciones sexo genéricas desde dos fenómenos contemporáneos: los bebés *reborn* y las muñecas eróticas hiperrealistas. Se contextualiza principalmente en el marco de la sexualidad y la maternidad desde el hiperrealismo posmoderno y las lógicas del capital, con el objetivo de estudiar la construcción de los roles y estereotipos asignados a la feminidad, a la masculinidad, a la maternidad y a la sexualidad en un contexto de ciencia y tecnología. Se profundiza en los fenómenos desde la teoría feminista (p. 189).

Jaramillo, Jessica. “Sueños de robótica”, publicado en *Revista Ciencia de la Universidad Autónoma de Nuevo León*/ 2013, año 16, núm. 62, abril – junio, pp. 76-81.

Criterio para su selección: En este artículo la autora hace un breve resumen sobre la historia de la inteligencia artificial desde sus orígenes a mediados del siglo XIX, hasta la

actualidad, también presenta la postura ética sobre las leyes que rigen este tipo de invenciones. Por último, la autora reflexiona sobre la situación actual en México de estos avances tecnológicos, haciendo hincapié en que: “Para el ciudadano promedio, la idea del robot es tanto como los supersónicos (inalcanzable) o tan común como la electrónica [haciendo referencia sólo a las conexiones de los electrodomésticos]. Esto nos dice que falta mucha cultura de robótica en el país” (p. 81). También sugiere una clasificación con respecto a las cinco generaciones en las que ha evolucionado el robot: 4) Robots inteligentes y 5) Robots basados en modelos de conducta establecidos.

López Pellisa, Teresa. *Patologías de la realidad virtual*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Criterio para su selección: Retomaré para mi análisis el aparato crítico que en este libro expone la investigadora Teresa López Pellisa, en cuanto, a su diagnóstico del “Síndrome de Pandora”, en el cual hace una reivindicación sobre el verdadero origen de este tipo de ficciones, donde se presenta la condición de “Venus estatuaria, agalmatofobia o eidolismo”, que se manifiesta como una “patología amorosa” que comprende “El amor o la atracción que sienten los hombres por estatuas o muñecas” (p. 197). Ya que dicha condición humana se plasma en dos mitos de la antigua Grecia, donde es posible identificar el origen de la tradición occidental de esta figura como un personaje literario. Con el precepto establecido del “Síndrome de Pandora”, López Pellisa ubica a dos narraciones de la antigüedad como iconos de este personaje, que se ha convertido en una tradición literaria de occidente; en primer lugar, Galatea, que aparece en *Las metamorfosis* de Ovidio, y después Pandora, que aparece en el poema épico *Los trabajos y los días* de Hesíodo. La autora afirma que tiene mayor influencia el legado del mito de Pandora.

Mora, Vicente Luis. “Vidas de mentira: funciones sustitutivas y simbólicas de las muñecas en algunos ejemplos de narrativa hispánica”. Publicado en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, 2017, pp. 267-280.

Criterio para su selección: Este artículo forma parte de una revista de literatura comparada, por lo cual, tiene una cercana relación con mi investigación. Además de que expone una “hipótesis de sustitución” por dobles sociales, en este caso, las muñecas. El análisis del autor señala que existen tres funciones básicas de estos artefactos amorosos: la idealización “mediante la simple repetición del ideal de belleza”, la cosificación “a través de la imagen de la muñeca reificada en instrumento de venganza o en muñeca de plástico con finalidad sexual” (p. 277) y la simbolización como resultado de “la mezcla de esas dos funciones en una tercera: “que es una cosificación textual utilizada por los autores para sugerir una abstracción simbólica de propiedades humanas atribuidas a un objeto antropomorfo concreto, a un eidolon (copia astral de un difunto)” (p. 277). El estudio que se desarrolla en este artículo está aplicado en las siguientes narraciones: *Las muñecas de Marcela* (1634), obra de teatro de Álvaro Cubillo de Aragón; “La muñeca menor”, relato que aparece en el libro *Papeles de Pandora* (1976), de Rosario Ferré; *Providence* (2009), la novela de Juan Francisco Ferré; *Casa de muñecas* (1879), obra de teatro de Henrik Ibsen, de la cual se derivan el libro de relatos de “Patricia Esteban, *Casa de muñecas* (2012), y también el relato *Casa de muñecas*, de Marina Perezagua, incluido en el libro *Criaturas abisales* (2011)”. Además de otros relatos que trata de manera más superficial.

Montiel, Luis. (2008) *Sobre máquinas e instrumentos (I): El cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A. Hoffman*. Universidad Complutense, Madrid. Asclepio. *Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. LX, núm. 1, enero-junio, pp. 151-176.

Criterio para su selección: En este artículo el autor describe la postura ética en la obra de E.T.A. Hoffman ante la concepción del cuerpo humano como máquina. A consecuencia de los avances en medicina del siglo XVIII, la anatomía surgió como una nueva ciencia que inspiró

a los inventores de esa época a realizar los primeros autómatas que mezclaban conocimientos de anatomía con principios de mecánica y relojería. Por lo que el ser humano asumió un papel de creador, sin dar importancia al desafío de las leyes de la naturaleza, generando su propia versión de un hombre artificial. Dicho desafío fue retomado por E.T.A. Hoffman, quién a manera de denuncia plasmó e implícitamente señaló los inconvenientes de esta creación en su obra y más específicamente en su cuento “El hombre de la arena”.

De la Rosa, Manuel. *Pigmalión y la nueva Galatea*. Publicado en *Porta da aira: Revista de historia del arte orensano*, N°. 11, 2006, pp. 619-649.

Criterio para su selección: De la Rosa hace un detallado recorrido a lo largo de los siglos XIX y XX, teniendo como objeto de estudio la figura de Galatea en distintas disciplinas artísticas, como el performance, la fotografía y la pintura. De la Rosa muestra la repercusión de dicha figura en la obra de diversos autores, como el surrealista Hans Bellmer y su *Die Puppie*, que se apropia de maniquís comerciales para hacer sus propias versiones de muñecas siniestras, mutilando y ensamblando sus miembros hasta crear un nuevo cuerpo femenino, que es el resultado de sus más oscuros deseos, lo que evidencia una clara manifestación de esa tendencia inconsciente de los hombres al intentar crear una mujer perfecta “nunca consumada”. Sin embargo, el autor también señala la evolución de esta tendencia hacia una reconfiguración de la muñeca, desplazando la creación, primero por la simple selección de una “nueva Galatea” y después convirtiendo el acto de crear en una autoproyección de ese ideal de lo perfecto en el mismo cuerpo del artista como objeto de arte, lo que De la Rosa llama “la superación del mito de Pigmalión”.

1.2.2 Sobre muñecas

Morera Villuendas, Amaya. (2015) *Jugando a la moderna*. Revista: *Cuadernos de historia moderna*, XIV, pp. 135-149.

Criterio para su selección: Primeramente, la autora aclara la definición de juego e infancia; también menciona que el muñeco es un juguete arquetípico, por lo cual es difícil rastrear con exactitud su origen. Es interesante la definición de muñeca que aquí nos ofrece la autora: “derivación del latín *monnula*, compañera, amiga” (p. 141). Además, Morera señala que en una primera infancia los juguetes con los que los bebés interactúan no implican alguna distinción de género como son “el sonajero, el tambor y la pandereta”. Sin embargo, en la segunda infancia los juguetes con los que los niños juegan generalmente “contienen aspectos asociados por tradición en la sociedad a los géneros femenino y masculino respectivamente” (p. 139). A los niños con frecuencia se les imponen juegos militares y a las niñas juegos y actividades más pasivas; “sin embargo y desde la primera infancia, hay un juguete que acompaña a las niñas de todas las edades que no es otro que la muñeca” (p. 141). Después, la autora menciona algunos registros históricos desde la Edad Media hasta el siglo XIX, pasando por su utilidad ritual en las ceremonias mágico-religiosas, como modelo para los escaparates y como un juguete para los niños. Por último, la autora afirma que, con la aparición de Barbie, bajo el ideal de la mujer perfecta en la década de los sesenta “repetíamos el comportamiento de hacía dos siglos [con los maniquís o pandoras]: jugábamos a ser mayores y a serlo, tal como lo exigían los cánones de la sociedad del momento” (p. 149).

Moratalla Isasi, Silvia. (2006) *¿Muñeca o muñeco? Historia y género*. Editorial Centro de Profesores Albacete-Publicaciones del Museo del Niño, Albacete, España.

Criterio para su selección: Al igual que en el texto anterior, aquí la autora afirma que la muñeca es un “juguete arquetípico”, del cual ofrece una definición en su glosario: “*Juguetes arquetípicos:* Objetos similares en culturas diferentes aisladas entre sí geográfica y temporalmente” (p. 48). Como su título lo indica, la autora hace una exploración con respecto a los muñecos que corresponden a los infantes del siglo XX, según su género en dos apartados “Muñecas consideradas para niñas y Muñecos considerados para niños”. Moratalla también

hace un recorrido por las muñecas más populares de España y las muñecas típicas de otros países. Por último, la autora señala que la publicidad de los juguetes sigue siendo tan sexista como hace veinticinco años, pues “lo reafirman los comerciales televisivos donde las niñas aparecen jugando con muñecas y los niños con los garajes de coches o con superhéroes” (p. 43).

Montiel Álvarez, Teresa. “La muñeca a lo largo del siglo XIX”. 2015, publicado en *ArthyHum, Revista de Artes y Humanidades*, vol. 19, pp. 166-177.

Criterio de selección: En este artículo la autora sostiene que desde el siglo XIV “se tiene constancia del uso de las muñecas y de maniqués a tamaño natural”, esto con la finalidad de difundir la moda sin necesidad de mujeres-modelo, pues con las muñecas resultaba menos costoso que Francia, siendo el país que marcaba tendencia, pudiera mostrar sus vestidos y accesorios en otros países. Además, menciona la variedad de materiales con que se construían las muñecas a través de la historia en Europa. Exponiendo los detalles en cada uno de sus apartados: *muñecas de madera, muñecas de papier mâché, muñecas de cera y muñecas de porcelana*; en este último apartado la autora menciona que su auge se dio entre 1820 y 1880 en Alemania, Francia e Inglaterra. Para finalizar el texto, la autora expone a los principales fabricantes de muñecas del siglo XIX y parte del siglo XX, de entre los cuales destaca Joles Nicholas Steiner, originario de Francia, relojero de oficio y descendiente de una familia fabricante de autómatas, quien se valió de sus conocimientos sobre mecánica para crear juguetes muy innovadores, por ejemplo: “logró que sus muñecos hablasen diciendo papá o mamá”. Además, registró patentes, como la muñeca habladora en 1863, y también creó la muñeca que baila y el bebé que llora y patalea (p. 173). Este artículo tiene una cercana relación con mi investigación, ya que el siglo XIX fue el que vio nacer la estrategia del cuento fantástico clásico.

Clavel, Ana. *Las violetas son flores del deseo*, Editorial Debolsillo, 2007, México.

Criterio de selección: Ana Clavel es una escritora mexicana que hace un homenaje explícito a Felisberto Hernández y su obra “Las Hortensias”, ya que la autora retoma el tópico de la muñeca animada y erotizada para volcarlo a un resultado aún más siniestro, pues en esta narración las réplicas se hacen a partir de adolescentes y niñas, y con tintes de pedofilia e incesto, se moldean esas muñecas del deseo bautizadas como “Violetas”. El mismo escritor uruguayo no sólo es mencionado, sino que aparece como personaje y actúa dentro de la novela como un supuesto hermano del protagonista: “ni Klaus, ni yo habíamos oído hablar de las Hortensias, ni conocíamos nada de su creador: un tal Horacio Hernández, medio hermano del escritor del Uruguay que antes había sido pianista itinerante: Felisberto Hernandez” (p. 38). Julián Mercader es el protagonista de esta narración, quien con su amigo Klaus se dedica a diseñar muñecas fornicarias, que simulan a su propia hija cuando era un infante de doce años, por dicha razón las muñecas son bautizadas con el mismo nombre: Violetas. Las muñecas alcanzan una gran popularidad y son solicitadas por usuarios de todo el mundo, sin embargo, este perverso invento será el mismo que conduzca hacia la perdición a su creador. Sin duda alguna, esta novela comparte características con las cinco narraciones que se analizan en el presente estudio. Claramente la novela es heredera del arquetipo literario en cuestión.

1.2.3 Sobre la obra de los autores

1.2.3.1 Sobre la obra de E.T.A. Hoffman

E.T.A. Hoffman, *El hombre de la arena, precedido de “Lo siniestro” de Sigmund Freud*, traducción de Carmen Bravo Villasante y L. López Ballesteros, editorial José de Olañeta, Barcelona, 2001, 93 pp. (Torre de viento, 25).

Criterio para su selección: Una de las premisas de este ensayo es aclarar el concepto de lo *siniestro*, pues el psicoanalista señala que hasta entonces no existía una definición exacta

sobre dicho término e incluso menciona que en el terreno de la estética lo siniestro ha sufrido un desdén por considerarse un sentimiento cercano a la angustia y lo negativo. El texto está organizado en tres apartados, en el primero, Freud hace una indagación en la etimología de la palabra *unheimlich* en su idioma originario: el alemán; de modo que llega a la conclusión de que el concepto ha evolucionado con el tiempo en diversas acepciones, siendo una de las más importantes aquello que “debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (p. 17). En el segundo apartado (el más importante para esta investigación) el autor retoma la hipótesis del psiquiatra alemán Ernst Jentsch, quien propone que “E.T.A. Hoffman se sirvió con éxito de esta maniobra psicológica en varios de sus cuentos fantásticos” (p. 19); y hace un riguroso análisis en el que revela la estrategia del escritor alemán para lograr el efecto de lo siniestro en el lector: “cuando las convenciones sobre las cuales se fundaba la acción y que hasta entonces habían sido disimuladas al lector, le son finalmente comunicadas, he aquí que éste no queda informado, sino por el contrario completamente confundido” (p. 23). En el tercer apartado, a manera de recapitulación, el autor, confirma su postura y señala que lo siniestro vivencial y lo siniestro literario coinciden, en lo que más adelante Todorov llamaría vacilación, ya que la incertidumbre sobre un acontecimiento insólito crea dicha condición: “para que nazca este sentimiento es preciso, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad” (p. 33). Por lo tanto, no es un tema lo que define lo siniestro, ya que incluso dichos elementos que son considerados como algo imposible, podrían emplearse de modo que la sensación que provocan sea de comicidad y no de angustia, pues carecen de lo que Freud llamó “impresión siniestra”, como el ejemplo con el que ilustra su postulado: “El espectro de Canterville (de Oscar Wilde), pierde todos sus derechos de inspirar por lo menos terror, cuando el poeta se permite la broma de ridiculizarlo y burlarse de él” (p. 35).

1.2.3.2 Sobre la obra de Felisberto Hernández

Ana María Morales, “Lo fantástico en *Las Hortensias* de Felisberto Hernández”, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, número 29, 2004, pp. 141-156.

Criterio para su selección: Al igual que D’ Argenio, la autora de este ensayo discute sobre la pertenencia de la obra de Felisberto Hernández al sistema de lo fantástico, señalando que el escritor desmantela los fundamentos lógicos de la realidad, sin ser necesaria la irrupción de un acontecimiento sobrenatural, ya que, por ejemplo: en su cuento *El acomodador*, el personaje acepta rápidamente la nueva realidad, por lo que el texto pasa a ser de corte maravilloso, víctima de esa delgada línea que delimita las fronteras de lo fantástico. Sin embargo, Morales defiende el argumento de que *Las Hortensias* se trata de un texto absolutamente fantástico en el que el eje central del conflicto es la oposición entre lo natural y lo artificial, que desemboca en la confusión entre objeto y sujeto que conduce a la locura. Ya que lo artificial va acaparando el protagonismo de la narración, al mismo tiempo que reemplaza a lo natural, como, por ejemplo: la casa negra que está rodeada de un jardín, pero que es invadida por los ruidos de la fábrica o el pianista que actúa como una máquina que no habla ni da la cara, pero se encuentra tocando a voluntad de Horacio. Además de dicho conflicto, la autora menciona otras tres temáticas que son consideradas parte de la tradición en la literatura fantástica: la muñeca que cobra vida, la transmigración de almas y la figura del doble. Por tal motivo, es que Ana Morales confirma que *Las Hortensias* es, sin duda, una narración de corte fantástico, pues a diferencia de otros textos del autor uruguayo, se trata de una transgresión interna que irrumpe no sobre la realidad en sí misma, sino cómo es que ésta se percibe; es decir, Horacio tiene presente desde el inicio de la narración que las muñecas son objetos con fines prácticos: exhibir la ropa en la tienda o representar las escenas en sus vitrinas, sin embargo, las muñecas van mostrándose con rasgos más humanizados con el avance de la trama, pues Hortensia en un principio es el juguete de María, para después fungir como su hija, su hermana y, por último, su rival de amor; en

consecuencia, la narración comienza con María presentada como una estatua de mármol y termina con Horacio convertido en muñeco, víctima de la confusión entre lo vivo y lo inerte.

María Chara D'Argenio, "El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández" *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, núms. 215-216, abril-septiembre 2006, pp. 395-414.

Criterio para su selección: La autora hace una evaluación de porque la obra de Felisberto Hernández debe considerarse fantástica. D'Argenio coincide con la perspectiva de Omar Nieto, sobre la vigencia de la *Introducción a la literatura fantástica* (1971) de Todorov, pues considera que ésta sólo aplica para las obras clásicas del siglo XIX. La investigadora señala con precisión que la narrativa de Felisberto Hernández, lejos de encontrar las características de lo fantástico en un hecho insólito que irrumpa abruptamente sobre la realidad consensuada; encuentra dicho efecto en "el plano sintáctico y verbal" (p. 397), gracias a sus atmósferas sobrenaturales que el autor construye con el empleo de determinados tiempos verbales (el imperfecto), asociación de ideas extrañas, semejanzas paradójicas y, finalmente, la mirada subjetiva de Felisberto Hernández, que en buena parte de sus textos diluye las fronteras entre objeto y sujeto; es decir, entre lo animado y lo inanimado; recursos estéticos con los que el escritor uruguayo configura sus narraciones fantásticas. La investigadora refuta la argumentación de otros escritores o investigadores literarios —como Jaime Alazraki o Italo Calvino— que sostienen que la obra de Felisberto carece de rigor para considerarse como perteneciente a lo fantástico.

Laura Gandolfi, "Notas acerca de *Las Hortensias*: la vidriera de la memoria", Universidad de Chicago, *Revista Landa*, vol. 3, núm. 2, 2015, pp. 189-210.

Criterio para su selección: El texto indaga sobre una de las obras que analizo en mi investigación: *Las Hortensias*, y hace hincapié en las reflexiones de un escritor sobre la modernidad y sus tensiones, denunciando la función de las vitrinas como un espacio que incita al consumismo; aunque también como una ventana en la que al asomarse ofrece un vistazo a

una “intimidad ajena”. En el primer punto antes señalado, Gandolfi afirma que una de las manifestaciones de la modernidad es el consumismo y la función de las vitrinas en la urbe es capturar al paseante en el menor tiempo posible; sin embargo, Felisberto lo emplea invirtiendo las condiciones, debido a que Horacio es el único espectador de su vitrina, en lo que ha convertido en un ritual de música y aislamiento; aislamiento que desemboca en su enajenación por un objeto de deseo que jamás consume, comenzando por la colección de maniqués, seguido por las sesiones en las vitrinas, Hortensia y las demás muñecas con las que Horacio le es infiel a su esposa. Con respecto al segundo punto: acercarse a una intimidad que no es la propia, Gandolfi menciona que las vitrinas de Francia influyeron directamente sobre la obra de Felisberto, pues cuando él escribía *Las Hortensias*, entre 1946 y 1948, fue gracias al contacto con escaparates que exhibían más que mercancías sin aparente conexión, lo que influyó directamente sobre su obra maestra; pues al igual que en las vitrinas de París, Horacio pretendía crear “escenas narrativas” que echasen a volar la imaginación del espectador.

1.2.3.3 Sobre la obra de Juan José Arreola

Rodríguez, Efrén. *Arreola en voz alta*. México, D.F., CONACULTA, 2002.

Criterio para su selección: Juan José Arreola es considerado un gran orador, puesto que, en sus entrevistas, conferencias e incluso charlas cotidianas el escritor dio muestra de su profunda sabiduría y la compartió con un lenguaje coloquial, por lo que Efrén Rodríguez se dio a la tarea de recopilar y transcribir veintinueve entrevistas de Arreola, hechas por diversos escritores como, Vicente Leñero, Federico Campbell y Emmanuel Carballo. Las entrevistas de mayor interés para esta investigación son precisamente las que son hechas por gente involucrada en el ámbito de las letras, pues, por ejemplo, el escritor de Jalisco comparte cuales fueron sus influencias en la literatura, detalles sobre su carrera e incluso las técnicas o temáticas que aborda en sus textos: “Tal vez mi obra sea escasa, pero es escasa porque constantemente la

estoy podando. Prefiero los gérmenes a los desarrollos voluminosos, agotados por su propio exceso verbal” (Arreola, 2002, p. 43). Por lo que este libro es esencial para esta investigación, pues no hay mejor referencia para acercarse al autor que su propia voz, tal y como lo indica el título de este libro.

Miguel Ángel Campos Serrano. “La ironía, la mujer y su relación con la figura masculina: en ocho cuentos de Juan José Arreola”, tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Criterio para su selección: En esta tesis de licenciatura se aborda la figura de la mujer en la obra de Arreola, expuesta desde una perspectiva irónica y aunque el estudio no analice al cuento de “Anuncio”, ni haga énfasis en la cuestión de lo fantástico, lo he considerado por la razón de que la figura de la muñeca animada finalmente es una proyección de la mujer perfecta, plasmada por la pluma de Arreola. Lo que sirve como referencia para ubicar el ideal femenino que Arreola configura en sus narraciones. Las obras que Campos analiza son: “El rinoceronte”, “Pueblerina”, “*Parturient montes*”, “*In memoriam*”, “Tres días y un cenicero”, “El faro”, “La migala” y “Una mujer amaestrada”. El análisis de Campos profundiza en la construcción de la mujer y “su relación con el varón a partir de la ironía como figura retórica” (p. 65). Por lo tanto, dicha construcción irónica se vale de alegorías y metáforas sobre la figura femenina, recursos que en ocasiones han sido considerados como misóginos y que Campos recupera para comprobar que la visión de Arreola sobre la mujer lejos de dar muestras de misoginia tiene “una función de denuncia”, ante ciertas situaciones, sociales como en *Anuncio*, donde Arreola escribe que las Plastisex “En vez de disminuirla, engrandece y dignifica a la mujer, arrebatándole su papel de instrumento placentero” para el bien de la humanidad y la “restauración de los valores humanos” (Arreola, 2010, p. 89).

1.2.3.4 Sobre la obra de Charles Bukowsky

Bukowski, Charles. *El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

Criterio para su selección: Se trata de un libro póstumo, que se publicó a seis años de la muerte del autor. Gracias al trabajo de recopilación de su editor y amigo John Martin, quien rescató de su archivo un diario personal donde Bukowski plasmó sus últimos días de vida. Experiencias sobre su vida cotidiana, reflexiones o incluso autoanálisis de la propia voz del escritor, es el contenido que incluye este diario personal, todo escrito bajo el desenfado y cinismo que caracterizan al escritor californiano. El libro está ordenado cronológicamente y cada apartado corresponde a un día fechado, que incluso incluye la hora en que fue escrito. Este texto es de utilidad para mi investigación, puesto que expone los pensamientos más íntimos de Bukowski, lo que permite adentrarse en la filosofía del propio escritor, pero algo aún más importante, el diario permite hacer un acercamiento a su poética, desde una mirada más simple, el autor explica cómo es que comprende y lleva a cabo el ejercicio de la escritura, visión que se aparta de las posturas o conceptos rigurosos de las academias.

Albani, Leandro. “Charles Bukowski: el padre del realismo sucio”. Publicado en revista *Sudestada*, núm.135, año 14, diciembre de 2014.

Criterio para su selección: A pesar de que el artículo no trata en específico del texto que analizo en mi investigación, es de utilidad porque contextualiza la vida y obra de Charles Bukowski, y cómo es que éste resulta ser el padre de una corriente literaria: el realismo sucio. El autor menciona las características de los personajes que protagonizan la obra de Bukowski: pertenecientes a las clases sociales más desfavorecidas del país norteamericano, sujetos que se enfrentan día con día a la marginación, la pobreza, el desempleo, la violencia, la explotación laboral y demás factores a los que orilla una cultura de consumo y triunfo desmedidos. La mayoría de sus personajes coinciden en la profunda soledad en la que se encuentran inmersos

y sin esperanza alguna. Sin duda, esa fuente de inspiración que Bukowski encontró en las calles de los barrios bajos de California, fueron parte de su propia experiencia, pues es necesario recordar que a lo largo de su vida el escritor estadounidense desempeñó diversos empleos. El autor del texto considera importante señalar que Bukowski es fundador del realismo sucio, ya que en su momento se le intentó emparentar con la literatura beatnik, sin embargo, Bukowski siempre mantuvo una prudente distancia con los escritores de su época como Jack Kerouac o Ginsberg.

1.2.3.5 Sobre la obra de Emiliano González

Marisol Nava, “H.P. Lovecraft y Emiliano González”. Dos cuentos sobre Cthulhu. Artículo en la *BRUMAL, Revista de investigación sobre lo fantástico* Universidad Autónoma de Tlaxcala, vol. III, núm. 2 (otoño 2015), pp. 11-34.

Criterio para su selección: Pese a que en este ensayo no se analiza ninguno de los cuentos que se estudian en esta investigación, lo he considerado debido a que Emiliano González es un autor que, aunque continúa con vida en la actualidad, no ha recibido el reconocimiento que la calidad literaria de su obra merece, por lo que son pocos los estudiosos que han indagado sobre ésta. Además de que existe un parentesco en la metodología del análisis que se aplica en el presente estudio, me refiero a la teoría de intertextualidad, ya que el objetivo de Nava es analizar “la relación hipertextual que el cuento de Emiliano González establece respecto al texto lovecraftiano” (p. 11), empleando conceptos teóricos como “hipertexto” o “motivos temáticos”. La autora comienza por contextualizar la influencia de Lovecraft en la literatura universal, pero sobre todo en el llamado “Círculo de Lovecraft”, conjunto de escritores que continuó con los *Mitos de Cthulhu*. También señala que la década de los 70 fue una época de esplendor para la literatura fantástica en México, pues se publicaron grandes libros como *Los sueños de la bella durmiente* (1978), [libro donde aparece el texto que aquí se analiza, de Emiliano González], *Árboles petrificados* (1977) de Amparo Dávila, *El grafógrafo* (1970) de

Salvador Elizondo o *El principio del placer de José Emilio Pacheco* (1972), sólo por mencionar algunos. La autora recurre a Genette para emplear términos como *hipotexto* para referirse al original, *La llamada de Cthulhu* de Lovecraft, e *hipertexto* para referirse al texto derivado *La herencia de Cthulhu* de Emiliano González. También emplea el término *pastiche* para explicar que se trata de una imitación seria y no una imitación satírica, como es el caso de la parodia. La autora ubica los parentescos que existen entre estos dos textos para comprobar la influencia de un autor sobre otro, como, por ejemplo, la aparición de una estatuilla maldita en ambos cuentos.

Olvera Vázquez, Jorge. *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de Emiliano González*, 2017, Universidad Nacional Autónoma de México.

Criterio de selección: Esta tesis para obtener el grado de doctor en Letras, es de gran utilidad para mi investigación, debido a que Emiliano González, pese a su calidad literaria es un escritor poco reconocido, por lo cual son muy pocos los textos o artículos que estudien su obra. Con su análisis Olvera pretende visualizar y comprender la poética del autor y situarlo dentro de la tradición de la literatura fantástica, Olvera propone que la narrativa de González se divide en dos vertientes: una con textos gozosos en “la línea hedonista-erótica” con “discurso preciosista” y otra de índole macabro y terrorífico, relacionada íntimamente con la tradición gótica. En el primer capítulo aborda la teoría de lo fantástico desde una categorización dividida en dos: el fantástico romántico del siglo XIX, que tiene como elemento principal el miedo, y el fantástico realista, que surge en el siglo XX y tiene como elemento que lo distingue a la sorpresa. En el segundo capítulo Olvera hace un recorrido por la narrativa mexicana de carácter fantástico. En el tercer capítulo Olvera realiza un breve, pero conciso resumen sobre la obra completa de Emiliano González, haciendo una descripción que categoriza por género (cuento, ensayo, antología y poesía). En el cuarto y quinto capítulo aborda “las dos narraciones

esenciales en la poética del autor”; *Rudisbroeck o los autómatas* y *El discípulo: una novela de horror sobrenatural*.

2. La muñeca animada: escenario monstruoso del inconsciente

Desde Pandora y Galatea, el hombre ha intentado inventar a una mujer artificial que cumpla con todas sus expectativas sobre el sexo opuesto, para que sustituya a la mujer real. Asumiendo el rol de demiurgo e impulsado por el deseo de alcanzar la perfección, ha materializado su deseo por medio del arte y la tecnología, desde la escultura de mármol que cobra vida gracias al beneplácito de los dioses, pasando por los autómatas que aunque aparentan ser personas reales, actúan bajo la voluntad de las personas que los controlan, hasta la ginoide con inteligencia artificial, que adquiere libre albedrío e incluso puede llegar a rebelarse contra su inventor; por consecuencia, el sueño de Galatea se convierte en la pesadilla de Pandora, lo que significa que el hombre proyecta sus deseos narcisistas sobre invenciones que rebasan sus propios límites y que terminan por condenarlo a su propia perdición.

Este pavor a las fuerzas exteriores y desconocidas fue retomado más adelante por cinco autores que sacaron provecho al tópico de los autómatas, aportando su propia visión y estilo, sin dejar de lado la influencia de “Olimpia”, criatura artificial por la cual Nathaniel, personaje principal del cuento *El hombre de la arena* (1817), sustituye a su novia de carne y hueso, por los encantos metálicos que el autómata le ofrece.

Dicha circunstancia también aparece en *Las Hortensias*, de Felisberto Hernández, cuando Horacio, el personaje principal, comienza a sentir una inexplicable atracción hacia su muñeca Hortensia.

Lo mismo sucede en *Anuncio*, de Juan José Arreola, cuando el persuasivo narrador convoca a los potenciales clientes para que adquieran una Plastisex, con la finalidad de gozar la hermosura de las mujeres, pero evitando los inconvenientes (como el período, los celos e incluso las discusiones) a los que conlleva una relación común entre hombre y mujer: “pronto

resulta mucho más económica que una esposa común y corriente. Es inerte o activa, locuaz o silenciosa a voluntad” (Arreola, 2010, p. 89).

Algo parecido sucede con Robert, personaje del cuento *Amor por \$17.50* de Charles Bukowski, quien suplanta a Brenda, su actual pareja, con Stella, un maniquí del cual quedó cautivado cuando viajaba en su coche por una transitada avenida de los Ángeles. Él adquiere a la muñeca y de sentir sólo una atracción erótica hacia ella, entabla una relación afectiva con su nueva adquisición:

tenía muchas ventajas, no tenía que sacarla a cenar, llevarla a fiestas, [o] a películas estúpidas [...] No era como todas las otras mujeres que había conocido. Ella no tenía necesidad de hacer el amor en momentos inconvenientes. Él podía elegir con tranquilidad el momento de hacerlo. Y no tenía períodos [...] Tampoco tenía que escucharle hablar de todos sus antiguos amantes (Bukowski, 1990, p. 24).

En el cuento *Rudisbroeck o los autómatas* de Emiliano González, Glinda II es creada para sustituir a la original, con el objetivo de que Rudisbroeck pueda escapar con Glinda I sin que nadie lo note; sin embargo, en esta narración el amor auténtico entre hombre y mujer es intervenido por el autómata, quien adquiere inteligencia propia y asesina a Glinda I, con la finalidad de acaparar la atención y el afecto de Rudisbroeck, quien finalmente opta por conformarse con el autómata que asesinó a su novia y que es producto de su propia invención.

Es posible notar en esta breve exposición cinco elementos que se mantienen presentes: Celos y destrucción, necrofilia, búsqueda de la perfección, decadencia y locura y lo siniestro, en los cuentos antes mencionados, aunque con sus respectivas variaciones, según cada autor. El primer tema motivo, son los celos y la destrucción, como sucede en el caso de *El hombre de la arena*, donde los celos profesionales aparecen como una muestra de la rivalidad de creadores entre Copellius y Spalanzani, cuando discuten las condiciones de la posesión Olimpia y al no llegar a ningún acuerdo terminan destruyendo accidentalmente su creación. En *Las Hortensias* cuando se festeja el regreso de la muñeca Hortensia, María, la esposa de Horacio, al percatarse de la atracción de su marido por la muñeca, decide atacar a Hortensia a puñaladas para

deshacerse de ella. En *Anuncio* el elemento de los celos y la destrucción aparece cuando se menciona un accesorio para “los amantes celosos [...] un estuche de cuerpo entero que convierte a cada mujer en una fortaleza de acero inexpugnable” (Arreola, 2010, p. 87); además de un supuesto ataque de la Plastisex a uno de los clientes, ya que el narrador señala que una persona sufrió una estrangulación por parte de estas prodigiosas muñecas. En *Amor por 17.50*, Brenda, la actual pareja de Robert, se ve en la penosa circunstancia de ser sustituida por Stella, el maniquí; y Brenda la agrede en un ataque de ira al descubrir que la infidelidad de su pareja era con una muñeca, a la cual le arranca la cabeza, para arrebatar a Robert toda esperanza. Por último, en *Rudisbroeck o los autómatas*, Glinda II, el autómata, decide asesinar a la humana original para apoderarse de su amado.

Con respecto a las tendencias necrófilas que presentan los personajes principales de estas cinco narraciones, podríamos partir de la definición de Erich Fromm en su libro *El corazón del hombre*:

La persona necrófila es movida por el deseo de convertir lo orgánico en inorgánico, de mirar la vida mecánicamente, como si todas las personas vivientes fuesen cosas [...] El individuo necrófilo puede relacionarse con un objeto –una flor o una persona– únicamente si lo posee; en consecuencia, una amenaza a su posesión es una amenaza a él mismo; si pierde la posesión, pierde el contacto con el mundo (Fromm, 1974, pp. 40-41).

Es posible ubicar aquella mórbida atracción erótica que presentan los protagonistas de estos cinco cuentos ante los cuerpos inertes de dichas muñecas. Aunque la mayoría de las personas en el cuento de *El hombre de la arena* eran conscientes de la condición mecánica de Olimpia, Nathaniel continuaba embelesado y considerando a Olimpia como la mujer más hermosa e interesante de aquel poblado; a pesar de que sus movimientos fueran sospechosos y sus conversaciones monótonas y sin sentido.

En *Las Hortensias*, Horacio de manera inconsciente vincula su atracción hacia lo inerte, cuando manda construir escenas con sus muñecas detrás de las vitrinas, como una simulación de la vida real, pero en un plano totalmente artificioso o al escuchar cada vez más frecuente y

cercano el sonido de las máquinas, como un indicio de su propia automatización. *En Amor por \$17.50*, Robert “se limitaba a hacer el amor a estatuas y maniqués en sus fantasías sexuales, viviendo en su mundo de fantasmas” (Bukowski, 1990, p. 42), además el narrador menciona que Robert deseaba entrar al museo y hacerle el amor a “las señoras de cera”, pero no se atrevía. Como ya lo he indicado con anterioridad, aquí se presenta claramente la condición de “convertir lo orgánico en inorgánico”, según Erich Fromm, al consumir el acto sexual, hecho orgánico que sin duda conduce a la continuidad de la vida, en contraste con el objeto del deseo, que es una muñeca de cera carente de toda manifestación de vida.

En *Rudisbroeck o los autómatas* el elemento de la necrofilia aparece cuando el narrador describe la ciudad-escenario Penumbria, donde se desarrolla la historia, exponiendo una leve fascinación por la muerte cuando aún conserva un poco de vida: “...radiante, del color de la miel, porosa; húmeda y cálida a la vez como un cadáver en descomposición, pero fascinante y bella como una hoguera...” (González, 2005, p. 18). Otra referencia dentro de este cuento es la escena “Cristofagia o el Evangelio según San Judas” en el momento que “uno de los buitres dejó caer entre el público un muñón semidevorado” mientras la voz de Cristo pronunciaba “¡Tomadme, tomadme si me amáis” (González, 2005, p. 29).

La búsqueda de la perfección en las muñecas autómatas al igual es un aspecto que se repite en estos cinco cuentos. Los casos más relevantes los podemos detectar en *Las Hortensias*, cuando Horacio manda a Hortensia con su amigo y diseñador Facundo, para que la modifique y su autómata cada vez esté más cerca de la condición humana. En *Anuncio* el perfeccionismo se manifiesta al explicar los beneficios que ofrecen las Plastisex, prácticamente dicha narración es una apología a las virtudes femeninas, pero ahora “perfeccionadas” y sin los inconvenientes de la convivencia con una mujer real: “Nuestras damas son totalmente indeformables e inarrugables, conservan la suavidad de su tez y la turgencia de sus líneas”

(Arreola, 2010, p. 85). Es preciso señalar que las Plastisex y su perfección son diseñadas con la única finalidad de complacer a quien las adquiera.

No obstante, estas relaciones artificiales sólo complacen la parte física de sus poseedores, dejando de lado el aspecto emocional, lo que ocasiona que lo que en un principio fuese generador de un bienestar superfluo, desemboque en la decadencia o la locura, síntomas que aparecen nuevamente, aunque en diferente proporción, en nuestros cinco cuentos objeto de estudio. Es en tres de estas narraciones donde dicho elemento se manifiesta de forma más notoria e irreversible. En primer lugar, Nathaniel del cuento *El hombre de la arena*, dadas las circunstancias inexplicables en las cuales se encuentra, deja a un lado la cordura para perder la razón e impulsado por sus pensamientos obsesivos resuelve quitarse la vida, aconsejado por la locura. En *Las Hortensias* las bromas cada vez más onerosas y frecuentes que María hace a Horacio, lo orillan a intensificar su fijación por las muñecas, al grado de huir de casa y establecer un hogar con la muñeca que sería su segunda amante; sin embargo, al regresar a casa con su mujer ésta le aplica una última broma, con la cual Horacio terminará por enloquecer y, al final del relato, absorto se dirigirá hacia el sonido de las máquinas, proveniente de la fábrica vecina a su domicilio. Por último, el personaje de Robert en *Amor por 17.50*, una vez que alcanza la estabilidad emocional con su maniquí, será sabotado por la intervención de Brenda, quien destruye su objeto fetiche y hace añicos las esperanzas y afecto de su pareja, el cual queda perplejo y sin ilusiones, como un símbolo de la decadencia, producto de su mórbida fijación. En el caso de *Rudisbroeck o los autómatas* la locura es un elemento constante, que lejos de aparecer en un momento específico de la narración, se normaliza por medio de una vorágine de hechos extraordinarios, que no causan asombro en los personajes o el narrador. Por otra parte, es posible detectar la decadencia cuando los amantes (Rudisbroeck y Glinda I) son descubiertos por la ginoide y ésta asesina a la mujer de carne y hueso, ante lo cual la decisión del demiurgo es inesperada, quien por desprecio a la soledad no busca la venganza, ni

“reduce a un montón de fierros y de poleas a su fatal muñeca” (González, 2005, p. 47) y, por el contrario, hace de su invento su amada, como Pigmalión, sin saber que ha firmado así un legendario pacto pandórico, que lo conducirá irremediabilmente hacia la perdición.

Por lo visto, desafiar a la naturaleza con la invención de entidades completamente parecidas a la figura femenina, y no conformarse con ello hasta brindar a dichas creaciones un carácter anímico que otorgue a estas muñecas una total independencia, que progresivamente se apodere de los pensamientos, las emociones y actitudes de quien las posee, nos lleva al terreno de lo siniestro. Freud en el ensayo *Lo siniestro*, señala que este concepto proviene de la palabra alemana “Heimlich”, que hace referencia a lo familiar o lo comfortable, pero en su modalidad de antónimo; entonces lo siniestro sería “Unheimlich”, todo “aquello que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (Freud, 1919, p. 17).

Freud señala que una de las manifestaciones por excelencia de lo siniestro es “la duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa, de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas “sabias” y los autómatas” (Freud, 1919, p. 18). Por lo tanto, el concepto de vacilación según Todorov se presenta cuando “el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata”, por lo que estas cinco narraciones objeto de estudio se manifiestan como obras de corte fantástico.

2.1 Antiguos sacerdotes, filósofos y mecánicos

La atracción y el deseo por animar muñecas o esculturas para fines meramente estéticos, no es un fenómeno característico de nuestra época, pues existen antecedentes tanto en el ámbito social, como en el literario que evidencian este capricho por lo artificial que va más allá de una

antítesis que brinda vida a lo inerte, en primer lugar, con la invención de los autómatas y, más adelante, con los androides y ginoides.

El antecedente más antiguo del que se tiene registro proviene del continente africano y fue creado con el objetivo de brindar mayor intensidad a las ceremonias religiosas, por medio de artefactos que eran diseñados por sacerdotes para mostrar su influencia sobre la tribu y el poder de su magia: “De lo que es ya un intento real de construcción de autómatas, conservamos en Egipto dos estatuas parlantes de mandíbulas móviles vinculadas a ceremonias religiosas. Máscaras articuladas con fines rituales han sido encontradas en tribus africanas” (Moñux, 2001, p. 5).

En el continente europeo existieron dos reconocidos creadores de autómatas, en primer lugar Herón de Alejandría, a quien se le adjudica el primer compendio de tratados sobre mecánica e ingeniería hidráulica en su obra *Neumática*; el cual continuó con la tendencia de emplear autómatas con fines religiosos, como sus figuras humanas “que ofrecen libaciones [al fuego] en el altar” o al mecanismo de “apertura automática de las puertas del templo”, lo que reflejaba “ese interés por maravillar a los espectadores y despertar en ellos ese sentido de lo sobrenatural” (Moñux, 2001, p. 17).

En cuanto a los teatros de autómatas, éstos consistían en un gran mecanismo en que autómatas-actores [...] ponían en escena una historia [...] un ejemplo que propone Herón es el de la Apoteosis de Baco, obra de una sola escena” (Moñux, 2001, p. 19). Y después Filón de Bizancio con su autómatas caballo-fuente “en el que el animal bebe agua que cae del depósito superior (Moñux, 2001, p. 15).

Ya más cercano al concepto de la muñeca animada contamos con el registro de Nabis, rey de Esparta de 207 a.C. a 192 a.C., quien

construyó una máquina, si es que merece tal nombre, que representaba a una mujer adornada de ricos vestidos y muy parecida en el rostro a su propia mujer [Nabis hacía uso de ella cuando] exigía dinero de algún ciudadano [y si éste se rehusaba] él la tomaba de la mano y la levantaba del asiento para hacer que el deudor “la abrazase y se fuese poco a poco acercando al pecho del ídolo, cuyos brazos, manos

y pechos se hallaban erizados de puntas de hierro cubiertas bajo el vestido”(Polibio, Libro XIII: cap. 9⁵).

Nótese que el autómata antes mencionado, es una muñeca que imita los rasgos faciales de la esposa del rey, que en realidad es un instrumento de pena capital, con el objetivo de imponer terror ante sus súbditos; pero ¿por qué acudir a la figura de una muñeca animada como herramienta para perpetuar el poder? Quizá este sea el primer antecedente tangible con fines prácticos de los autómatas en forma de mujer.

En un plano general desde las esculturas animadas de los rituales egipcios, hasta los teatros de autómatas de Herón de Alejandría, es evidente la evolución de dichos artefactos, pasando del uso religioso al mero entretenimiento o, como en el caso de la Apega de Nabis, a un fin práctico-político y de dominación.

Ya en el Renacimiento se retomaron algunos cánones estéticos y filosóficos de los clásicos y latinos, uno de los más importantes es *La poética* de Aristóteles y su concepto de mimesis, en “su inclinación por imitar a la naturaleza, con la intención de contrarrestar la perspectiva medieval de lo sobrenatural” (Tornero, 2011, p. 47), por lo cual artistas, inventores y científicos obtuvieron una mayor libertad para llevar a cabo sus experimentos y creaciones, que ya se alejaban de un sistema de creencias basado en el teocentrismo para posicionar al hombre como el centro de su cosmovisión y como un ser con la capacidad de crear.

Más adelante, en el ámbito musical, apareció la pianoviola automática, diseñada por Leonardo da Vinci, un claro antecedente del autómata pianista de Pierre Jaquet Droz, que gracias a su sofisticado mecanismo ejecutaba piezas musicales en un clavicordio, sin más intervención que la de sus engranes y mecanismo, y en el aspecto literario dicho instrumento y la muñeca de Jaquet Droz serán el precedente de Olimpia, personaje emblemático de E.T.A.

⁵ Esta referencia carece de número de página porque proviene de una biblioteca virtual: <https://www.imperivm.org/historias-polibio-libro-xiii-tomo-ii/> .

Hoffman, quien describe al autómatas en su narración así: “Andaba con una especie de rigidez, que desagradaba y que atribuían a su timidez natural, acentuada al encontrarse ahora en sociedad. El concierto comenzó. Olimpia tocaba el piano con gran habilidad” (Hoffman, 2008, pp. 73-74).

En 1957 fueron encontrados los bosquejos para el diseño de un robot, por Carlo Pedretti, que da Vinci presentó al autómatas en una fiesta celebrada por el acaudalado anfitrión Ludovico de Sforza en la corte de Milán en 1495 “un guerrero vestido con una armadura medieval germano-italiana”. Gracias al rescate de los bocetos se construyó el robot y se demostró que “era plenamente funcional; el humanoide es capaz de sentarse, mover los brazos, el cuello y la mandíbula de forma anatómicamente perfecta” (Jaramillo, 2013, p. 79).

2.2 De anatomía, engranes y relojes

Leonardo da Vinci, además de su faceta como inventor, también mostró un extraordinario interés por la anatomía, valiéndose de experimentos y disecciones adelantados a su época, pues “Leonardo realizó disecciones en solitario o con ayuda del anatomista Marco de la Torre entre 1487 y 1515” (Montiel, 2008, p. 154). Gracias a los descubrimientos en el estudio del cuerpo humano, algunos intelectuales o inventores continuaron con esta tradición.

Dichos descubrimientos sirvieron de inspiración para el estudio científico del cuerpo humano en siglos posteriores. El médico anatomista Jacob Benignus Winslow (1669 -1760) fue un parteaguas para este tipo de investigaciones, ya que, como señala Luis Montiel en su ensayo: “El cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A. Hoffman”, Benignus fue quien sustituyó las ideas que le antecedieron, por una parte Galeno y su concepción del sistema óseo como una estructura de una casa de acampar y más adelante la visión de Vesalio que comprendía al esqueleto humano no como “algo semejante al andamiaje de algún edificio, sino como el

complejo armazón de cualquier máquina móvil como una carroza o un velero” (Montiel, 2008, p. 154).

En la historia del científico y filósofo René Descartes, se presenta otro de los fenómenos que se manifiestan en los cuentos por analizar en esta investigación, como ya lo había señalado anteriormente, con la Apega de Nabis aparece el fenómeno de la imitación de los rasgos faciales y la vestimenta de la esposa del rey, y, en el caso de Descartes, la sustitución que es otro elemento de suma importancia en nuestra investigación, pues se presume que “disfrutaba de una nutrida colección de autómatas, entre las cuales se hallaría Francine, la muñeca sustituta de su difunta hija, la cual fue arrojada al mar por un capitán de barco” (Peirano, 2009, p. 33).

También gracias a Descartes el postulado del hombre como máquina tomaría mayor fuerza con su obra *El tratado del hombre*, publicada en 1662, donde Descartes “compara, pieza por pieza, al cuerpo humano con una estatua o una máquina que funcionaba como un reloj o un sistema hidráulico” (Peirano, 2009, p.24). Como consecuencia de los avances en el terreno de la medicina, se desechó la idea de que el principio que generaba movimiento en el cuerpo humano era el alma, por lo tanto, aquella energía responsable del movimiento en los humanos debía ser producida por impulsos eléctricos.

2.3 ¿Organismo o mecanismo?

Con la maquinización de nuestra especie se daría paso a la subjetivación de las máquinas, una paradoja que aprovecharon los ingenieros e inventores del siglo posterior para poner en práctica aquellos hallazgos sobre mecánica y anatomía, desafiando las leyes religiosas, que ya de por sí habían perdido poder e influencia sobre la sociedad como consecuencia de la ilustración. Inventores como Pierre Jaquet Droz o Jaques de Vaucanson (los más destacados del siglo XVIII), optaron por autoproclamarse, quizá de manera inconsciente,

como una especie de dioses que ejercieron su poder de creación y no conforme con eso intentaron crear imitaciones de seres humanos que pudieran ejecutar acciones simples, pero muy sorprendentes para ese siglo, como la memorable trilogía de autómatas del relojero suizo Jaquet Droz: “el escribiente, el dibujante y la pianista que sin ningún truco ajeno a su programación ejecutan las labores de los personajes que representan” (Rodríguez, 2015, p. 8). Con la idea de que el organismo de los seres vivientes funcionaba como algo similar a un sistema de relojería, Droz y Vaucanson lograron satisfacer una de las grandes inquietudes de la masculinidad: “el varón inventor, padre y amante [...] suele compararse con Dios [...] por su capacidad de crear vida fuera del útero materno” (Pellisa, 2015, p. 246).

Pero mientras las máquinas adquirían características de los humanos, los humanos (siendo el sector obrero el más afectado) eran programados como robots, como resultado de la revolución industrial y el triunfo del capitalismo, convirtiendo al reloj “en un agente de mecanización para los sujetos [...] sometidos al imperativo del tiempo” (Rodríguez, 2015, p. 6), lo que modificó la sensibilidad de los humanos hacia las máquinas, pues las horas del día adquirieron un valor monetario y los sujetos de aquella época, ajenos a sí mismos y entregados casi en absoluto a la producción y al enriquecimiento de los burgueses dueños de los medios y la maquinaria industrial, provocaron que esta postura del hombre ante las máquinas en el siglo XVIII resultara inconveniente, debido al cambio en la relación hombre-máquina. Por tal motivo surgió una segunda acepción de la palabra *autómata* que hace referencia a una persona que “actúa de modo mecánico, sin reflexión, o sin voluntad” (RAE, 2018), como sucede claramente con el personaje Nathaniel de E.T.A. Hoffman en su cuento *El hombre de la arena*, cuando manifiesta su preferencia por el autómata Olimpia, sobre las cualidades de su novia Clara; argumentando que estaba decepcionado por la “incapacidad de su amada para comprenderle”; por el contrario, Nathaniel, considera una mejor actitud la de Olimpia, ya que ella “no le contradice en nada” y él se muestra como un instrumento ajeno a su voluntad, como un

“juguete de fuerzas oscuras”; es decir, como un autómatas gobernado por un poder ajeno. También esta situación se presenta en el cuento *Las Hortensias*, donde Horacio, el protagonista, al final de la narración pierde la cordura por las bromas que le hace María, su mujer, quien simula escenas con su muñeca doble para confundirlo y provoca que él, fuera de sí y sin sentido, se dirija al sonido de las máquinas que funcionan en la fábrica cercana a su casa.

Bajo estas condiciones se crearon los autómatas que en el siglo posterior inspiraron la obra de E.T.A. Hoffman y los demás autores que continuaron con el elemento de los autómatas y las muñecas animadas en sus narraciones. Hago hincapié en la cuestión de la revolución industrial y la burguesía, puesto que estos cambios en el pensamiento de la sociedad occidental contribuyeron a la formación del cuento fantástico en el siglo XIX, donde surgió una “nueva modalidad de lo imaginario [...] utilizada para aportar eficaces y sugestivas transcripciones de la experiencia humana, en especial de la experiencia humana de la modernidad” (Nieto, 2015, p. 91). En dicha experiencia de la modernidad surge esta propuesta estética como una denuncia hoffmaniana que evidencia “el fetichismo por lo maquínico en tanto escenario donde se inscribe el deseo del sujeto (hacia las máquinas) [...] como productoras de terror y como alegoría del miedo a ser dominados por aquello que fabricamos” (Rodríguez, 2015, p. 12). Tal y como sucede con la novela gótica *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley, que se publicó un año después (1818) que los *Cuentos nocturnos* (1817) de E.T.A. Hoffman y donde también se expone esta crítica que evidencia “los efectos negativos” del progreso científico y tecnológico.

2.4 Del maniquí a la muñeca Barbie del siglo XX

Hasta aquí he presentado un breve análisis de los usos que la muñeca ha tenido a lo largo de la historia, pasando por la utilidad mágico-religiosa, la de control y dominio y la de

entretenimiento, como son los autómatas. Sin embargo, hemos dejado de lado uno de los aspectos de la muñeca, que quizá en nuestra época, resulta el más difundido y popular relacionado con la niñez y el juego, pues como lo señala Iuri Lotman existen “dos caras del muñeco”, la primera “atrae al mundo acogedor de la infancia” y a diferencia de la estatua que sólo invita a la contemplación, el muñeco exige “tocarlo, darle vueltas” (Pellisa, 2015, p. 199), induce al juego y al movimiento, al terreno de lo imaginario, pero también al de la imitación. La segunda cara del muñeco nos remite a la “civilización de las máquinas, la alienación y el fenómeno del doble” (Lotman, 2000, p. 100). Por lo que dicho artefacto no debe considerarse un simple juguete para los niños, ya que ha sido empleado a lo largo de la historia para su uso recreativo, aunque también práctico.

Existe registro de que en la sociedad occidental estas imitaciones de la figura femenina a tamaño escala, en un principio, no eran diseñadas con el objetivo de ser juguetes, sino eran utilizadas como modelos para difundir la moda de un país a otro:

aplaudidas desde finales del siglo XVII y durante todo el XVIII, son inicialmente ejecutadas como transmisoras de moda, deleitan a mujeres adultas que se entretienen con ellas y emplean como elemento decorativo de sus estancias a modo de bibelots del XIX, hasta que finalmente terminaban en manos de sus hijas; niñas que más que “jugar a las muñecas” según nuestro entendimiento actual, toman ejemplo de las Pandora de cómo ha de presentarse una mujer en sociedad (Morera, 2015, p. 143).

Por lo tanto, el uso que en primer lugar se les dio a las muñecas es el de maniquí, que tenían como fin exhibir los atuendos que vestirían las señoras elegantes de la época y después servirían como un ejemplo a seguir para las niñas, que reproducirían los valores y conductas ideales, por medio del juego y la imitación de los estereotipos femeninos que se imponían en ese momento. Esta proyección de la mujer ideal da muestra de que la “posesión de muñecos ha sido característica tanto de los adultos como de los niños y estos objetos suelen estar profundamente relacionados con las creencias, deseos y temores de los adultos” (Moratalla, 2006, p. 11). Todo esto íntimamente ligado a los sistemas de creencias de cómo debía parecer y actuar la mujer perfecta y fue retomado en el siglo XX por la industria de los juguetes para

la creación de la muñeca Barbie, que “respondía al nuevo ideal de la sociedad americana de los años 60; una mujer de exuberante belleza, prominentes pechos y larguísimas piernas, independiente, activa, profesional, pero no por ello menos femenina” (Morera, 2015, p. 148).

Los deseos, las creencias y los temores son parte de la experiencia humana al crear una obra, ya sea mecánica o escultórica, que imite a sus semejantes y que reproduzca algunas veces a un ser querido que se encuentre distante o quizá ya muerto. Dicha creación da rienda suelta a cumplir el deseo de la inmortalidad o la perfección, también al temor —como ya lo había mencionado con la denuncia hoffmaniana— a ser derrotado, destruido o sustituido por su propia creación, pero de igual forma dichos inventos sirvieron como un medio para transmitir las creencias y conductas ideales que exige la sociedad, ya sea con los maniqués del siglo XVII, que causaron furor entre las damas de aquella época, como con la muñeca Barbie, que desde 1959 mostró a las niñas que “sí había algo para ellas, más allá de ser madres u obedientes dueñas de casa” (Brown, 2004, p. 2), o con los muñecos hiperrealistas con forma de bebé que, por el contrario, están diseñados para un mercado femenino que desea experimentar, o al menos, simular la maternidad.

2.5 Utopía patriarcal

Una vez ubicado el mercado infantil de las muñecas y el mercado femenino adulto, mencionaré el uso que el sector masculino da a las muñecas, éste se encuentra en el terreno de lo erótico, pues existen registros de que a finales del siglo XVII “las muñecas fornicarias aparecen reflejadas en la literatura japonesa”, aunque también el uso de dichos artefactos se popularizó entre los marineros del siglo XIX, como “objeto de deseo y fantasías sexuales” (Pellisa, 2015, p. 221), las primeras se conocieron bajo el nombre de *tahi-joro* (“puta de viaje”) y las segundas como *lady traveller*, (“dama de viaje”) (Pellisa, 2015, p. 221). Ya en la

actualidad estas muñecas siguen siendo utilizadas, pero han adquirido características mucho más sofisticadas que los rudimentarios mecanismos inflables. Ahora las muñecas eróticas comparten el hiperrealismo de los muñecos que simulan ser bebés recién nacidos, porque en ambos casos los usuarios buscan una experiencia más cercana a la realidad maternal o amorosa y sexual.

2.6 Olimpia: la moderna Galatea

Retomaré para este análisis el aparato crítico que expone la investigadora Teresa López Pellisa en su diagnóstico del “Síndrome de Pandora”, en el cual hace una reivindicación sobre el verdadero origen de este tipo de ficciones, donde se presenta la condición de “Venus estatuaria, agalmatofobia o eidolismo”, que se manifiesta como una “patología amorosa” que comprende “el amor o la atracción que sienten los hombres por estatuas o muñecas” (Pellisa, 2015, p. 197), ya que dicha condición humana se plasma en dos mitos de la antigua Grecia, donde es posible identificar el origen de la tradición occidental de esta figura como un personaje literario. Con el concepto del “Síndrome de Pandora”, López Pellisa ubica a dos narraciones de la antigüedad como iconos de este personaje que se ha convertido en una tradición literaria de occidente: en primer lugar, Galatea que aparece en *Las metamorfosis* de Ovidio, y después Pandora, en el poema épico *Los trabajos y los días* de Hesíodo.

Pellisa contrapone las figuras de Galatea y Pandora, por dos razones: la procedencia de Galatea es matrilineal, pues quien le otorga vida es la diosa Venus como, respuesta a una súplica de Pigmalión, además de que una vez que su estatua toma vida, él se casa con ella y tienen una hija (Pafos), por lo cual el desenlace no es trágico. En cambio, el origen de Pandora es patrilínea, pues la vida proviene de Zeus y Hefesto y, por el contrario, los humanos que convivan con ella estarán condenados a la desgracia y la destrucción. De manera que la autora

afirma que “Galatea es el Ángel del hogar y Pandora la *femme fatale*” (Pellisa, 2015, p. 196). Sin embargo, aquí es preciso señalar que la estatua de marfil que cobra vida, gracias a Venus es producto del deseo y la insatisfacción de Pigmalión, rey de Chipre, al no encontrar una mujer que fuera digna para procrear y dar sucesión al trono. Subrayo que los elementos que motivan la creación de Galatea son “el deseo y la insatisfacción” con las mujeres reales, pues en cierta medida dicho elemento se reproduce en mayor o menor magnitud en las narraciones de E.T.A Hoffman, Felisberto Hernández, Juan José Arreola, Charles Bukowski y Emiliano González.

Con respecto a Pandora, se trata de una mujer artificial, que desde un principio fue creada para cumplir una venganza hacia Prometeo, por haber hurtado el fuego y dárselo a la humanidad burlando la supremacía de Zeus, quien lo castiga de la siguiente forma: “para ti mismo gran pena y para los hombres futuros: a ellos, a cambio del fuego, yo donaré un mal, del que todos se alegrarán en el alma, rodeando su mal de cariño” (Hesíodo, 1979, p. 2); y enseguida ordenó a Hefesto que mezclara tierra y agua y esculpiera una figura de una “virgen [con] un bello cuerpo, amable, [y que] en el rostro igualara a las inmortales diosas” (Hesíodo, 1979, p. 3). Entre los dones que brindaron las divinidades a Pandora está el que le otorgó Hermes, quien puso en su pecho “mentiras e insinuantes palabras y capciosa conducta” (Hesíodo, 1979, p. 3), condenando a la especie humana con esta mujer artificial que sería el origen de todos sus males, pues antes de su existencia vivía el hombre “lejos de los males y lejos de la dura fatiga [...] Mas la mujer [Pandora], la gran tapa del jarro al quitar con las manos los dispersó, y a los hombres preparó tristes pesares” (Hesíodo, 1979, p. 4).

En resumen, Pandora es el resultado de una venganza y Galatea es producto del deseo de la mujer ideal y de la insatisfacción por la “conducta criminal [...] y por los vicios que la naturaleza ha dado al corazón femenino” (Ovidio, 1999, p. 209). Por lo tanto, mi postura ante el “Síndrome de Pandora” está de acuerdo con la genealogía de estos personajes míticos, por un lado, Galatea y su procedencia matrilineal y por el otro Pandora y su origen patrilineal. Sin

embargo, en lo que no coincide mi investigación es en ubicar como única fuente de herencia literaria al mito de Pandora, ya que en el análisis de los cinco cuentos que he trabajado resulta que ambos rasgos se encuentran dentro de una sola narración, como prueba de que las obras primigenias de Hesíodo y Ovidio continúan vigentes, sin excluir a una obra de la otra en el mismo texto, por lo que me he tomado la libertad de utilizar los adjetivos “pandórico” y “galateico” para hacer una distinción o señalar los parentescos que existen alrededor de estos cinco cuentos.

Antes de proceder al análisis de los cinco cuentos que son mi objeto de estudio, mencionaré cuatro narraciones que muestran la indudable relación que existe entre dichos textos y los mitos canónicos, que son el origen de la figura de la muñeca animada en las ficciones de occidente. En primer lugar, mencionaré tres narraciones, las cuales están vinculadas directamente con las mujeres artificiales creadas por los grandes autores de la antigua Grecia; acto seguido presentaré otra ficción del escritor mexicano Emiliano González, quien a partir de estos personajes canónicos crea su propia versión de una mujer artificial, sin negar su legado galateico y pandórico, pero dotándola de características que son un reflejo del contexto y la época donde surgieron.

En la *Ilíada* de Homero, también aparece Hefesto, quien cabe recordar que fue quien moldeó la figura de Pandora, mezclando agua y tierra; sin embargo, su participación en esta narración no es la de creador (aunque puede suponerse que él las hizo), sino como dueño de dos “sirvientas de oro”, que “iban bien raudas moviéndose al servicio de su dueño y señor, parecidas a muchachas con vida. Tienen ellas sentido en sus entrañas y, asimismo, tienen fuerza y voz y, por don de los dioses inmortales son duchas en artísticas labores” (Homero, 2007, p. 807). Como es fácil notar, la figura de la muñeca animada aquí desempeña un rol únicamente de servidumbre, en cuanto a la relación de amo y esclavo, por lo que no es posible encontrar en este fragmento de la *Ilíada* una interacción afectiva o sexual entre Hefesto y sus muñecas

doradas. No obstante, el escritor estadounidense Dan Simmons, dedicado al género de la ciencia ficción, en su novela *Olympo Vol. II. La caída* también hace referencia a Hefesto y sus muñecas doradas, pero Simmons, además de señalar la condición de esclavitud, pone énfasis en el uso erótico de sus acompañantes:

donde vivía Hefesto en el interminable taller, había unas mujeres doradas, de pie, sentadas y caminando: las célebres ayudantes de Hefesto: mujeres mecánicas con remaches, ojos humanos, pechos de metal y suaves vaginas de piel sintética pero también, o eso decían las historias, con las almas robadas de seres humanos (Simmons, 2016, cap. 43).

En la última ficción de esta agrupación: “Parábola del trueque”, del escritor mexicano Juan José Arreola, el autor retoma a manera de alusión o tributo esa figura y la reproduce en su propia obra. Es evidente que la influencia de los mitos canónicos en estas tres narraciones es primaria, ya que el rasgo característico que comparten las muñecas, en este caso, ser doradas, permanece presente en la construcción del personaje literario, que es herencia de las “mujeres doradas” creadas por Hefesto, quien curiosamente también fue el encargado de crear y moldear a Pandora por orden de Zeus. Desde el inicio de la narración, el cuento muestra su condición pandórica, ya que los hombres de aquel poblado “quedaron arruinados” al cambiar a sus esposas viejas por las despampanantes mujeres doradas, pues sólo un recién casado con una mujer muy hermosa “pudo hacer el cambio a la par” (Arreola, 2010, p. 115). A diferencia de las dos anteriores narraciones (de Homero y Simmons), aquí el autor hace un giro en el papel que desempeñan las mujeres doradas, pues en lugar de actuar como sirvientas, serán atendidas por los hombres: “ni un momento se separan de ellas los maridos complacientes y sumisos” (Arreola, 2010, p. 116). Aunque en un principio pareciera que las muñecas llegaron para beneficiar al poblado (claramente un rasgo galateico), por el contrario, terminarían por conducir a los hombres hacia la desgracia, pues al percatarse que sus nuevas esposas eran “mujeres falsificadas” se organizan para ir en busca del mercader que los estafó y encontrar a sus esposas verdaderas, dado que les dieron cobre por oro, pues “según el comerciante eran de

veinticuatro quilates” (Arreola, 2010, p. 115). Sin embargo, “un farmacéutico advirtió un día entre el aroma de su mujer la característica emanación del sulfato de cobre” (Arreola, 2010, p. 118).

En este relato el primer elemento que se manifiesta —al igual que en los cinco cuentos que son la materia prima de mi investigación— es el de la sustitución que ya desde el título se anuncia: “Parábola del trueque”, pues todos los hombres de aquel poblado deciden cambiar a sus esposas por mujeres de oro que aparentaban ser perfectas. Como resultado de aquella áurea adquisición muchos perdieron su fortuna, a excepción del narrador-personaje, quien al inicio del cuento se convierte en objeto de burlas y desprecio por los demás hombres del poblado, incluso el narrador confiesa que acaba sintiéndose como “una especie de eunuco en aquel edén placentero” (Arreola, 2010, p. 116), pues a pesar de que se vio tentado por “aquella mujer que parecía un leopardo”, no cede a sus encantos y prefiere quedarse con la compañía de su mujer. Sin embargo, una vez que las muñecas doradas comienzan a oxidarse, las cosas en el pueblo se tornan distintas, ya que ahora todos los hombres envidian al narrador-personaje, por poseer a la única mujer auténtica. Ella por su parte hace gala de sus encantos femeninos, aunque asume que su marido decidió quedarse con ella por cobardía. Aquí como es evidente, los celos surgen por parte de Sofía, la esposa del narrador, pues a partir de la llegada de las féminas metálicas, la relación afectiva con su esposo se deteriora, al grado de que ella se niega a salir con él a la calle para evitar “contrastos y comparaciones”; además de que Sofía está convencida de que su “humilde semblante de todos los días era incapaz de apartar la imagen de tentación que yo [el narrador] llevaba en la cabeza” (Arreola, 2010, p. 117).

Otro de los elementos que aparece al igual que en las otras cinco narraciones, es el de la perfección, pero no en su modalidad de búsqueda por medio de los inventos, sino en la inclinación de los hombres de aquel poblado al momento de sustituir a sus mujeres reales y los defectos que éstas pudieran presentar, por la aparente perfección de las muñecas doradas.

Por su parte, la destrucción se hace presente en el hombre recién casado que cambió a su mujer a la par, quien al percatarse de aquellos lunares de óxido decide “remover con ácidos corrosivos los restos de oro, que había en el cuerpo de su esposa, [...] y la dejó hecha una verdadera momia” (Arreola, 2010, p. 117). Dicho daño provocado por el hombre desilusionado por la falsa perfección de su esposa artificial desemboca en la locura, otro elemento primordial de esta investigación. Aquí Arreola resalta la condición de locura de dicho personaje, ya que hace mención en dos expresiones diferentes que indican su desequilibrio emocional:

- a) “Pronto dio muestras de extravío” (Arreola, 2010, p. 118)
- b) “Dando pruebas de un apego maniático” (Arreola, 2010, p. 119).

Además de que fue el único hombre que estuvo conforme con su trueque amoroso afirmando que “ahora será fiel hasta que la muerte lo separe de la mujer ennegrecida”, que él mismo se encargó de estropear. Por el contrario, el narrador al finalizar el cuento es capaz de reconocer y apreciar los “dorados pensamientos” que emana su esposa de carne y hueso, y aunque para la mayoría de los hombres del cuento el trueque termina en desgracia, el narrador-personaje al resistirse logra valorar las virtudes sobre los defectos de su esposa auténtica, por esta razón el autor ha titulado su narración como una “Parábola”, que precisamente busca causar un impacto reflexivo sobre el lector a quien pretende hacer reconsiderar sobre la condición del deseo humano y la perfección.

Por lo tanto, la pérdida de la razón es una consecuencia de esta fijación siniestra que al igual que en las cinco narraciones, que son objeto de estudio de esta investigación, es plasmada como una evidencia de la denuncia hoffmaniana, que ya había mencionado antes, y que prácticamente hace énfasis en el temor a la superación, el dominio o la sustitución de nuestra especie por sus propios inventos.

La apropiación de este personaje literario en distintas épocas y latitudes geográficas (en específico de Europa y el continente americano), es una prueba fehaciente de cómo los autores

leen, interpretan y fortalecen de manera consciente o inconsciente la construcción e interpretación de personajes que terminan por convertirse en un referente, en este caso del género fantástico. Un claro ejemplo de esto sería el cuento *Último día en el diario del señor X*, del escritor mexicano Emiliano González, a quien pertenece uno de los cuentos que son materia prima de esta investigación: *Rudisbroeck o los autómatas*, que aparece en su libro *Los sueños de la bella durmiente*, publicado en 1978. En “Último día en el diario del señor X”, González retoma la figura de la muñeca animada para ambientar esta narración que se publicó once años después (en 1989) en su libro *Casa de horror y de magia*.

“Último día en el diario del señor X”, trata de una metaficción que primeramente describe “una libreta casi microscópica” —que fue hallada misteriosamente en un parque— donde aparece el testimonio de un padre que, junto a su hijo, sufre una experiencia aterradora y sobrenatural, pues al estar en un parque se encuentran con un viejo de aspecto extravagante, el cual llama su atención porque lleva consigo “un largo palo coronado por una caja rectangular en que se leía TEATRO, sobre telón azul” (González, 1989, p. 71). En una pequeña función de teatro, a cambio de un precio “accesible a cualquier bolsillo infantil”, padre e hijo pueden presenciar una escena totalmente perturbadora. Una vez que se levanta el telón, una boca de labios negros y dientes afilados se abre para mostrar su roja lengua, donde acontece un acto de zoofilia entre “una diminuta mujer desnuda, una muñeca viva de cabellos rubios que retorció su hermoso cuerpo entre las patas de un perro jadeante y barcino” (González, 1989, p. 72). Como consecuencia de este perverso espectáculo, el niño se suelta a llorar, mientras su padre intenta reprender al anciano depravado, sin embargo, éste se desvanece. Cuando despiertan se encuentran dentro de la caja donde presenciaron la abominable escena. En su compañía se encuentra la muñeca que mantenía relaciones con el can y les explica su trágico destino, pues ahora “— Nadie te oirá si gritas y cuando sean las siete —dijo la loca— los tragará” (González, 1989, p. 72).

Es importante señalar que en esta narración no aparece el elemento de la sustitución, ya que el personaje de la muñeca animada aquí juega un rol de instrumento-anzuelo y dominación para que el monstruo pueda alimentarse de seres humanos. Por lo tanto, aquí no se exponen las relaciones conflictivas y afectivas entre hombre y mujer, como en las narraciones que seleccioné, y a pesar de que ese motivo principal no esté presente, en el *Último día en el diario del señor X* se manifiestan los elementos de lo siniestro y la locura, que de igual forma se repiten en los cuentos que son el objeto de estudio de esta investigación. El elemento de lo siniestro se presenta cuando el padre e hijo son persuadidos a acercarse al viejo del teatro portátil, ya que, aunque éste les produjera cierta desconfianza por su aspecto extraño y “anacrónico”, ambos se acercan por curiosidad hacia lo desconocido, pues ante el viejo “la primera intención era inquietante” (González, 1989, p. 71). Por su parte, la locura se presenta tanto en la actitud de la muñeca como en la reacción del niño, que al mirar aquel monstruoso acto de teatro pierde la cordura, ya que “la loca nos mira, haciendo muecas, y no contesta ya a las preguntas que le hago [...] Mi hijo sigue aullando... Mi hijo me da miedo: está loco ya, como la mujer” (González, 1989, p. 71).

Gracias a esta narración del escritor mexicano Emiliano González es posible notar la transformación de dicho personaje a través del tiempo, ya que se trata de una muñeca que ha cobrado vida y que lejos de incitar al deseo por medio del erotismo, ahora produce aberración en los personajes, que miran aterrados el acto de zoofilia y que irremediamente son conducidos a la perdición.

He mencionado estas cuatro narraciones antes de comenzar el análisis en concreto de los cinco cuentos que son el objeto de estudio de esta investigación; para ejemplificar la permanencia y adaptación del tema de la muñeca erotizada en distintas épocas y latitudes geográficas como una muestra de la continuidad de esta tradición literaria que evidencia ese

deseo siniestro por inventar y poseer a la mujer artificial y perfecta, que será la responsable de conducir a los hombres hacia su propia ruina.

3. De cómo un mecánico se convierte en el Todopoderoso.
Olimpia: un escarmiento para el demiurgo
El hombre de la arena (1817), E.T.A. Hoffman

3.1 Sobre el autor

Ernest Theodor Amadeus Hoffman (1776-1822), además de consagrarse a la música y la pintura, es considerado precursor del género fantástico clásico, debido a que en su obra expone la disputa ideológica que emergió en el XIX entre el racionalismo científico, consecuencia de la Ilustración, y el conocimiento empírico-supersticioso, proveniente de la tradición medieval y el Romanticismo, pues

El siglo de las luces, con sus excesos racionalistas, había propiciado una respuesta artística y literaria que, en primera instancia, figuró como novela gótica y no tardó en emparentarse con el romanticismo. Para la segunda mitad del siglo XIX el positivismo dio lugar a una reacción estética; [es decir] matizó la estética de lo fantástico (Olvera, 2017, p. 40).

aunque también es considerado precursor del género fantástico, por ser de los primeros autores que introdujeron, de manera consciente, el elemento insólito, extraordinario o sobrenatural dentro de sus narraciones, el cual tiene como fin provocar una transgresión en un ámbito totalmente realista, induciendo así al lector a un efecto de asombro o incertidumbre, al enfrentarse a hechos raros o extraños que no encuentran respuesta por medio del sentido común o la ciencia racionalista; efecto al que Todorov llamó vacilación⁶.

Una de las temáticas más trascendentales en la obra de Hoffman, que continúa siendo vigente en la actualidad, es el tratamiento de los autómatas como un artilugio mecánico que resulta siniestro, en su afán de imitar a nuestra especie. Seres animados capaces de ejecutar sencillas tareas, como dibujar, servir el té, escribir o tocar el piano, son precisamente la fuente

⁶ “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2016, p. 32).

de terror que inspiró a Hoffman a escribir sobre la cercana relación entre el hombre original y su copia, evidenciando así el miedo a la posibilidad de que dichos seres, en efecto, resulten con atribuciones de humanidad, incluso mayores a las de nuestros congéneres. El personaje creador de mecanismos de relojería y sofisticados autómatas aparece en varias narraciones de Hoffman, por ejemplo, se encuentra en el famoso cuento *El cascanueces y el rey de los ratones (1816)*; en el que el padrino Drosselmeier obsequia muñecos mecánicos que él mismo inventa a sus ahijados María y Federico, como por ejemplo: “un hombrecito que movía los ojos y hacía reverencias [o una] cajita de la cual salía un pajarito” (Hoffman, 2010, p. 4). El segundo ejemplo, y mucho más importante, aparece en el cuento que precisamente se titula *Los autómatas (1814)*, publicado en la revista *Zeitung für die elegante welt* (“El periódico para el mundo elegante”), donde un autómata con aspecto oriental llamado el “Turco” es cuestionado por el público y responde en ocasiones con certeza y otras con ambigüedad; sin embargo, después de que el profesor X hiciera algunas mejoras, sus respuestas serán más acertadas, por lo que dos amigos desean conocer al profesor X en persona. Cuando el profesor los recibe en su taller, los sorprende tocando el piano, mientras sus autómatas lo acompañan con una orquesta en la que cada uno ejecuta un instrumento diferente. Es importante señalar que en este cuento Hoffman hace una referencia implícita (quizá como un homenaje) a un autómata en específico del inventor francés Jaques de Vaucanson (1709-1782), quien “creó a un flautista capaz de tocar varias melodías” (Peirano, 2009, p. IX), autómata que existió en realidad y que estaba programado para tocar un tambor y una flauta, sin duda fuente de inspiración para el escritor alemán del siglo XIX.

Este pavor y, a la vez, admiración hacia las fuerzas exteriores y desconocidas fue retomado más adelante por cuatro autores que sacaron provecho al tópico de los hombres que se enamoran de un autómata o una muñeca animada y erotizada, aportando su propia visión y estilo, sin dejar de lado la influencia de “Olimpia” como arquetipo literario, criatura artificial

por la cual Nathaniel (personaje principal del cuento *El hombre de la arena*) sustituye a su novia de carne y hueso, por los encantos mecánicos que el autómatas le ofrece.

3.2 La estructura del texto

El cuento comienza *in medias res* cuando, en una primera carta, el protagonista expone su angustia y explica qué es lo que la desata. El hilo narrativo continúa desarrollándose a través de dos cartas más y cuenta con los comentarios de un narrador extradiegético, quien contextualiza, comenta y enlaza las cartas.

El cuento está dividido en cuatro partes; las tres primeras son cartas entre Nathaniel y Clara y, la tercera de Lotario a Nathaniel, donde los roles y la participación de cada personaje quedan implícitos en el discurso de éstos (lo que significa que los personajes antes de una presentación formal por parte del narrador se dan a conocer por medio de sus cartas). Hasta aquí el texto está redactado en primera persona gramatical. Más adelante, un narrador testigo, que se asume como el compilador de las cartas y relata el desenlace de la historia, y él mismo señala que es conocido de Lotario: “¡Amable lector!, toma las tres cartas que Lotario me dejó por el esbozo de un cuadro que trataré de completar durante el relato, añadiendo nuevos colores” (Hoffman, 2008, p. 61); sin embargo, este narrador jamás se involucra en la trama y, por el contrario, refuerza la distancia con los hechos de la historia al contarla en tercera persona gramatical.

3.3 Sinopsis

Nathaniel, un joven estudiante universitario, debe distanciarse de su novia, Clara, por una temporada para continuar con sus estudios. Durante este período Nathaniel escribe una carta a

su amigo Lotario, hermano de Clara, en la que revive un trauma de infancia que le arrebató la tranquilidad: la muerte de su padre a manos del Hombre de arena (o el supuesto abogado y alquimista alemán Coppelius), quien tiene un horrible parecido con un vendedor piamontés de barómetros que recientemente visitó su hogar y que se hace llamar Giuseppe Coppola. Clara, quien por error de Nathaniel lee la carta, intenta hacer entrar en razón a su prometido sin lograrlo.

Después de las vacaciones, Nathaniel regresa a la ciudad donde estudia y descubre que sus amigos le alquilan otro cuarto, porque un incendio había consumido su vivienda. La nueva habitación de Nathaniel se ubica frente a la casa de su maestro, el físico Spalanzini, desde donde mira a su hija Olimpia y se enamora de ella por su inusual belleza. Entonces el joven estudiante olvida a Clara para vivir una relación amorosa con Olimpia, sin advertir que su amada es un autómata. Cuando Nathaniel considera que ya es el momento de pedir la mano de Olimpia, se presenta en la casa de Spalanzini para realizar su cometido, pero presencia una terrible discusión entre el hombre de la arena (Coppola) y su maestro de física; la pelea se debe a la posesión de Olimpia. Al enterarse de que su amada es una muñeca, Nathaniel pierde la cordura y es llevado al manicomio.

El joven estudiante se recupera y regresa con Clara. Su madre recibe una casa en la ciudad, como herencia de un familiar rico, y la familia decide mudarse ahí. Un día van de compras y los enamorados deciden subir al campanario de la ciudad, para contemplar la belleza de su pueblo desde ahí. Cuando se encuentra en lo alto con Clara, Nathaniel decide ocupar el lente que le vendió Coppola para mirar con más detalle un arbusto que se agita, sin embargo, al enfocar su vista con el lente mira accidentalmente a Clara e imagina que es Olimpia, y enloquece por completo, por lo que trata de arrojarla desde lo alto de la torre, pero Lotario la rescata. Después, sumido en la locura, Nathaniel ve a lo lejos a Coppelius, por lo que vuelve a desvariar y se arroja al vacío.

3.4 Esquema de tematología

Dado que la finalidad de este análisis es mostrar que la figura de la muñeca animada se convierte en un personaje arquetípico de la literatura fantástica, expondré su rastreo, evolución y clasificación. En primer lugar, es posible rastrear la muñeca animada como un *tema-personaje*, considerando la teoría de tematología y transtextualidad de Luz Aurora Pimentel, quien menciona que el *tema-personaje*: “se construyen a partir de un texto original, un mito o una leyenda que luego se toman como materia prima para un nuevo texto [...] De tal manera que el sujeto es susceptible de resumir al tema” (Pimentel, 1993, p. 217).

El *tema-personaje* de la muñeca animada “se nos presenta como un esquema ideológicamente vacío, susceptible de proyectar los más diversos contenidos” (p. 218). Lo que crea un “perfil narrativo” o “memoria intertextual”, que precisamente brinda una identidad a las cinco narraciones que en este estudio se analizan. En otras palabras, el esquema del *tema-personaje* es fijo en las cinco narraciones; sin embargo, también existen seis *temas-motivo* que son los elementos que comparten dichos textos y que están sujetos a modificaciones, según el estilo y la intención de cada autor que se apropia del *tema-personaje* para configurar una nueva obra.

3.5 Olimpia

Cuando Hoffman configuró a su personaje autómatas, eligió un nombre que fuese digno de la belleza sin igual de la cual es portadora y del efecto paradisiaco que le provoca al joven estudiante Nathaniel, es por eso que el autor eligió el nombre de *Olimpia*, que según el *Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, proviene de: “*Olympus*: del g. *hololampos*,

voz yuxtapuesta de *holos*, todo, entero y *lampó*, lucir, brillar, resplandecer: esto es todo-luminoso” (Roca, 2013, p. 350). Es decir, Olimpia es la “todo luminosa”; pero también Olimpia hace alusión a la morada de los dioses griegos: el monte Olimpo. Ambos significados están relacionados con la historia, pues desde que la ve por primera vez Nathaniel queda deslumbrado por Olimpia y ella será inalcanzable para él (como la morada de los dioses), puesto que cuando piensa pedirle matrimonio para poseerla por completo, su plan es arruinado por la destrucción (¿o la muerte?) de su prometida.

Es importante señalar el parentesco que existe entre el personaje mítico de Pandora en Hesíodo y la Olimpia de Hoffman. Principalmente por su origen patrilineal y la consecuencia destructiva en que desembocan ambas figuras. Por una parte, cabe recordar que el responsable de otorgar la vida a Pandora es Zeus, quien ordena a Hefesto dicha creación como una venganza para castigar a la humanidad por el atrevimiento de Prometeo, quien fue el responsable de robar el fuego a los dioses del Olimpo para dárselo a los mortales. Aquella venganza aparentaría ser lo contrario a su verdadera intención, pues tras la hermosa imagen de una mujer perfecta, se oculta el mal que “a los hombres preparó tristes pesares” (Hesíodo, 1979, p. 4). Por otra parte, Olimpia, aunque no fue creada —por el profesor Spalanzani y el alquimista Coppelius— como una venganza, provoca que Nathaniel la conciba como un ser perfecto y quede deslumbrado ante tanta belleza, que se vuelve inaccesible, como la morada de los dioses griegos lo es para los mortales, ya que en el momento que Nathaniel intenta acceder a los encantos de esa “mujer angelical” y se propone entregar el anillo de compromiso a Olimpia, es condenado por su osadía al igual que Prometeo, pues gracias a esa apasionada decisión, el joven estudiante se enfrenta a la realidad que lo condenaría a la locura, al presenciar la pelea entre Coppelius y Spalanzani y enterarse de que su amada es una mujer artificial.

Olimpia es un autómata que funciona por medio de un mecanismo de relojería y el material con que está hecha la moldura es una influencia de la época, porque

Las primeras muñecas de madera comienzan a fabricarse en Inglaterra entre el siglo XVII y XVIII. En Alemania y Austria, serán populares las conocidas como muñecas “Grödnertal”, de la zona del Tirol austríaco, desde el siglo XVII hasta el XX. Aunque su calidad e interés de fabricación comienza a perderse en el siglo XIX por la llegada nuevas técnicas, lo accesible y abundante del material hizo muy comunes las muñecas de madera cuyas cabezas iban realizadas en una sola pieza, con el torso, brazos y piernas articulados y en algunos casos con los dedos de las manos tallados. Las caras podían ir pintadas, incluidos los ojos, o éstos estar realizados en esmalte o vidrio (Montiel, 2015, p. 167).

De manera que Olimpia es una heredera de las “Grödnertal”, por los materiales que la conforman: en primer lugar, se comprende que ella es una muñeca de madera como lo indica la frase que repite Nathaniel, cuando enloquece frente al autómatas destrozado y cuando confunde a Clara con Olimpia: “¡Muñeca de madera, muñeca de madera, vuélvete!”, otro dato importante que es preciso señalar es que el rostro de Olimpia es de cera, lo que permite que sus facciones sean hiperrealistas: “Al ver la cabeza de Olimpia en el suelo, Nathaniel reconoció con espanto una figura de cera” (Hoffman, 2008, p. 80). En segundo lugar, Olimpia se parece a las muñecas “Grödnertal” por los ojos, que Nathaniel pudo ver con asombro que “eran de esmalte, [y] se habían roto” (p. 81). En este caso Olimpia resulta ser una modificación de dicha muñeca alemana del siglo XIX, que en manos de demiurgos locos, como Coppélius y Spalanzini, cobra vida.

Caracterizada por ser tímida y por la rigidez de su cuerpo, Olimpia es además portadora de una belleza inusual, motivo por el cual Nathaniel es dominado por el deseo desde la primera ocasión en que la mira. Sin embargo, los primeros avistamientos únicamente permiten apreciar la figura de Olimpia, dejando de lado sus facciones: “cuando las cortinas estaban descorridas, se veía a Olimpia muda e inmóvil, y aunque se destacaba claramente su silueta, en cambio los rasgos de su rostro sólo [se veían] borrosamente” (p. 69). No será hasta que Nathaniel compre el antejo a Coppola que pueda apreciar con detalle la cara de aquella hermosa chica: “Por primera vez, Nathaniel veía detenidamente el hermoso semblante de Olimpia” (p. 71). A partir de dicho momento, el deseo va en crecimiento cada vez que Nathaniel la observa desde su habitación, siendo más intensas las sesiones voyeristas a las que el joven estudiante se entrega,

al grado de perder “el tiempo haciendo centinela durante dos días, [con] antejo en mano” (p. 72).

La figura de Olimpia es enigmática en sí misma, pues genera la sospecha en Segismundo, amigo de Nathaniel, y en otros estudiantes, de ser un autómata desde que es presentada en público en la fiesta organizada por su “padre” Spalanzini, ya que a pesar de que ella puede bailar, cantar, tocar el piano e incluso despedirse de su amado con un acento monótono y mecánico, “su paso tiene una extraña medida y cada movimiento parece deberse a un mecanismo” (p. 77). Aunque en un principio dichas críticas y comentarios causan cólera en Nathaniel, éste las aprovecha y con audacia invierte los inconvenientes de su Olimpia para transformarlos en virtudes, ya que “en su vida había visto una mujer tan hermosa” (p. 69), que además fuera tan dócil y comprensiva, según sus expectativas.

Nathaniel más que buscar una mujer con quien establecer una relación donde se intercambien ilusiones, ideas o sentimientos, pretende poseer a una pareja que sea consecuente en todo lo que él opine y realice, aunque se encuentre equivocado o lejos de la realidad. Sumido en el reflejo de su narcisismo le es imposible apreciar con claridad cómo funciona una relación estable, en consecuencia, se comprende que “Los artefactos femeninos [de este tipo] se convierten en un reflejo de las subjetividades masculinas y objetualizan al cuerpo de la mujer como puro fetiche inorgánico y material” (Pellisa, 2015, p. 244). Será por dicha razón que Nathaniel prefiere a Olimpia sobre Clara, pues el autómata le escucha con atención y sin poner objeciones a sus escritos, como si todo aquello que el joven estudiante escribiera fuese perfecto; contrario a la actitud de Clara, quien critica los textos de su prometido y piensa que: “sus poemas eran secos, incomprensibles, informes, de modo que, aunque Clara no lo decía, él se daba cuenta de todo. A Clara le fastidiaban moralmente esas cosas” (p. 65). Clara nunca está de acuerdo con el terror y las visiones que aprisionan a Nathaniel, anteponiendo la razón sobre el temor y la superstición encuentra una explicación racional a las inquietudes de Nathaniel:

“Has hecho la personificación del hombre de la arena tal como podría hacerla un espíritu infantil impresionado por cuentos de nodriza [...] Tu padre ha encontrado la muerte debido a su propia imprudencia y Coppelius no tiene culpa alguna” (p. 57).

Clara intenta sosegar a Nathaniel haciéndole reflexionar sobre la realidad en que se sustenta su trauma; sin embargo, él rechaza ese consuelo y continúa empeinado en su postura. Incluso cuando se encuentra personalmente con Clara y hace la lectura de un poema en el que plasma su inquietud por el hombre de la arena que atenta contra su amor en el altar, cuando está a punto de casarse con Clara (dentro de un sueño), y ella le dice que arroje ese poema al fuego, a lo que él responde: “—Eres un autómeta, inanimado y maldito” (p. 67), al sentirse incomprendido. Irónicamente aquella comprensión que el joven estudiante buscaba con ahínco fue a encontrarla en Olimpia, un autómeta verdadero, y su lacónica forma de atenderlo, pues

Olimpia, jamás se cansaba de escucharle. Nunca había tenido una oyente tan magnífica. No tejía, no cosía, no daba de comer a ningún pájaro, no hacía pajaritas ni tenía algo en la mano, ni disimulaba un bostezo fingiendo toser [...] «¡Que encantadora eres! —exclama Nathaniel en su cuarto—. ¡Sólo tú, sólo tú me comprendes! (pp. 78-79).

3.6 Temas motivo

Como ya lo había señalado al principio de esta investigación, el deseo por las muñecas eróticas resulta siniestro, por ser algo que se mantiene oculto o más bien dicho que es disimulado por el hombre que siente atracción por dichos artefactos, lo cual trae consecuencias fatales para los morbosos protagonistas. Para ubicar los elementos de lo siniestro en “El hombre de la arena” de Hoffmann, recurriré al esquema propuesto por la investigadora Andrea Abalia en su ensayo *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea* (Abalia, 2013, pp. 83-84).

A. Inventario freudiano de motivos siniestros aplicados a la narración:

a) YO-OTRO. Debido a la aparición Giuseppe Coppola, presentándose en el hogar de Nathaniel como un vendedor de barómetros, queda claro que él es portador de un maleficio, pues a raíz de su inoportuna visita, Nathaniel ha perdido la tranquilidad y su trauma de infancia ha regresado: “He reconocido bien las facciones y la estatura de Coppelius, y no es posible que padezca un error. No ha cambiado mucho su nombre. Se hace pasar por mecánico piamontés y ha tomado el nombre de Giuseppe Coppola” (Hoffman, 2008, pp. 54-55).

Dicho personaje también juega el rol del doble, puesto que oculta su verdadera identidad, bajo la imagen de un vendedor de lentes con un nombre muy parecido al responsable de la muerte del padre de Nathaniel, con las mismas facciones, pero con diferente profesión y acento al hablar.

Es importante señalar que la figura del hombre de la arena (proveniente de un cuento folclórico alemán) se encarna en dos personajes de la narración. El primero de ellos es el abogado Coppelius, de quien Nathaniel crea una espantosa imagen a razón de sus impertinentes visitas y la muerte de su padre en la infancia: “Cuando vi a Coppelius me imaginé que este odioso personaje no podía ser otro sino el hombre de la arena” (Hoffman, 2008, p. 49) o “Aquel ser terrible que tanto me espantaba es el viejo abogado Coppelius” (p. 45). Después la figura del *Doppelgänger* recae en el vendedor de anteojos Giuseppe Coppola, en el que es posible reconocer al mismo personaje, ya que Nathaniel menciona en su carta a Lotario (que erróneamente recibe Clara): “Y ahora querido Lotario, cuando sepas que el vendedor de barómetros que me visitó no era otro sino ese maldito Coppelius” (p. 54).

b) REAL-IMAGINARIO. Es necesario mencionar que existe una diferencia entre esta categoría que corresponde a una suspensión temporal de las facultades, gracias a que los personajes se encuentran enajenados por las muñecas erotizadas, y la categoría de *locura* y

decadencia, que es comprendida como la pérdida irreversible de raciocinio y voluntad en que desemboca ese “deseo siniestro”, en el afán de crear o poseer a la mujer perfecta.

En “El hombre de la arena” un claro ejemplo de esta categoría de lo siniestro es lo ambiguo que resulta para el protagonista distinguir entre si Olimpia es una mujer real o un autómeta; incluso Segismundo, el amigo más cercano de Nathaniel, en alguna ocasión lo enfrenta al preguntarle: “Dime, por favor, amigo mío —le dijo un día Segismundo—; dime, por favor, ¿cómo es posible que un hombre razonable como tú se pueda enamorar de una muñeca?” (Hoffman, 2008, p. 77). A lo que el enamorado Nathaniel responde que es mejor así, pues al ser sólo él quien aprecia la belleza de Olimpia, no tendrá rivales en el amor, y su amigo contesta:

No te enfades, hermano, si te digo que parece rígida y como inanimada. Su cuerpo es proporcionado, como su semblante, es cierto... Podría decirse que sus ojos no tienen expresión ni ven. Su paso tiene una extraña medida y cada movimiento parece deberse a un mecanismo; canta y toca al compás, pero siempre lo mismo y con igual acompañamiento, como si fuera una máquina. Esta Olimpia nos ha inquietado mucho, y no queremos tratarnos con ella (p.77).

En otra parte del texto, Nathaniel da muestra de su obsesión amorosa por el autómeta al grado de tener alucinaciones y mirar la imagen de Olimpia por todas partes, mientras da un recorrido por las calles de su poblado: “La figura de Olimpia se multiplicaba a su alrededor como por encanto: la veía flotar por el aire, brillar a través de los setos floridos, y reproducirse en los cristalinos arroyuelos” (pp. 72-73).

Por último, mencionaré el elemento más evidente dentro de esta subcategoría, pues en este fragmento de la narración queda claro que el personaje principal sufre los efectos de lo siniestro, al suspender por momentos sus facultades mentales y no poder distinguir con claridad si su amada Olimpia es una mujer de carne y hueso o un simple autómeta: “Algunas veces [Nathaniel], en momentos de lucidez, por ejemplo al levantarse por la mañana, reflexionaba sobre la pasividad y el laconismo de Olimpia” (p. 79). Esta cita es una prueba de que el joven

estudiante en momentos podía escapar de la enajenación que le causaba el autómatas y, si no podía distinguir, al menos dudaba de la simulación por la que se había obsesionado.

Con respecto a las imágenes que aluden amputaciones, es necesario mencionar que están claramente relacionadas con los ojos. La primera se presenta cuando la niñera le dice a Nathaniel que el hombre de la arena arranca los ojos de sus víctimas para alimentar a sus hijos; después cuando Nathaniel espía a Coppelius y a su padre, pero es descubierto por Coppelius, quien intenta quitarle los ojos al niño, pero su padre lo impide. Por último, en la escena en que Nathaniel descubre la pelea entre Spalanzini y Coppola por Olimpia y al terminar mira la cabeza de su amada en el suelo y puede ver: “que los ojos, que eran de esmalte, se habían roto [...] Nathaniel vio a sus pies, efectivamente, dos ojos sangrientos que le miraban con fijeza!” (p. 81). El elemento de la visión y los ojos será desarrollado en la siguiente categoría.

c) DEVENIR–DESTINO. Con respecto a las repeticiones o al constante regreso de alguna escena que anuncia un final catastrófico, en este cuento queda claro desde el planteamiento que el elemento de los ojos juega un rol muy importante dentro de la historia. Cuando Nathaniel pregunta a su niñera quién es el hombre de la arena, ella responde que se trata de: “Un hombre muy malo, que viene en busca de niños cuando se niegan a acostarse y les arroja puñados de arena a los ojos” (p. 41) y después se los lleva en un saco para alimentar a sus crías que viven en la luna y con sus picos, que son como ganchos, “devoran los ojos de los niños que no son obedientes” (p. 41).

Más adelante, cuando Nathaniel espía a su padre para conocer al hombre de la arena y es descubierto por Copellius éste pretende amputarle los ojos para utilizarlos en sus experimentos: —“¡Ojos, ojos!”— gritó Copellius con voz ronca [...] ¡He aquí los ojos, y ojos de un niño!” (p. 52), por lo que su padre aboga por él: “¡Maestro, maestro! ¡Dejadle a mi Nathaniel los ojos” (p. 52) y lo salva.

Como ya lo había señalado, el trauma de Nathaniel es revivido por la primera visita del vendedor de barómetros Giuseppe Coppola, que siembra en él inquietud y angustia, porque el recuerdo de Coppelius (el abogado alquimista) y la muerte de su padre son proyectados en la imagen del comerciante, cuando éste se presenta en su hogar y por segunda ocasión lleva a cabo un acto relacionado con los ojos que perturba al joven estudiante:

Coppola puso a un lado sus barómetros y fue sacando de sus bolsillos gafas que dejó sobre la mesa: “¡Gafas, gafas para ponérselas sobre la nariz..., éstos son los ojos... los bellos ojos! Y al decir esto Coppola continuó sacando anteojos, de modo que la mesa se llenó, y empezaron a brillar y a refulgir desde ella. Miles de ojos miraban fijamente a Nathaniel; no podía evitar dejar de mirar a la mesa, y Coppola continuaba sacando anteojos, y cada vez eran más fantásticas y terribles las penetrantes miradas que traspasaban con sus rayos ardientes y rojizos el pecho de Nathaniel (Hoffman, 2008, p. 70).

Nathaniel intenta controlar su miedo al recibir la inesperada visita y para disimularlo compra “un pequeño antejojo, cuya montura le llamó la atención por su exquisito trabajo, y para probarlo [...] miró hacia la estancia de Spalanzini; Olimpia estaba sentada como de costumbre” (p. 71). Por lo que se confirma que en esta parte de la narración que el antejojo comprado por Nathaniel anuncia de manera implícita su fatídico porvenir, ya que gracias al antejojo que adquiriere el joven estudiante le es posible mirar desde su habitación la imagen de Olimpia en su alcoba con mayor nitidez. Además del aviso antes mencionado, cabe señalar la actitud del vendedor Coppola quien se carcajea al salir de la estancia de Nathaniel, mientras él siente que ha “pagado los anteojos demasiado caros” (p. 72); después Nathaniel se obsesiona por dos días espionando desde su habitación a Olimpia, al grado de que cuando sale a las calles alucina con la figura del hermoso autómeta.

Otro momento en el que se manifiesta la significación de los ojos, es cuando Nathaniel atestigua la pelea entre Spalanzani y Coppelius al escuchar:

—¿Te atreves a robar mi sangre y mi vida?
—¡Es mi obra predilecta!
—¡Yo hice los ojos!
—¡Y yo los resortes del mecanismo!
—¡Vete al diablo!
—¡Llévese tu alma Satanás, aborto del infierno (p. 80)

Claramente se nota el énfasis que el autor brinda al elemento de los ojos y la visión, al terminar la discusión entre los inventores cuando:

Al ver la cabeza de Olimpia en el suelo, Nathaniel reconoció con espanto una figura de cera y pudo ver que los ojos, que eran de esmalte, se habían roto [...]

—¡Coppelius, Coppelius! Me has robado a mi mejor autómeta... en el que he trabajado más de veinte años [...] yo he hecho la maquinaria, el habla, el paso..., los ojos... pero yo te he robado los ojos..., maldito (p.81).

Por último, el antejo que Nathaniel compró al vendedor de barómetros es el elemento que detona la locura, ya que, al tratar de mirar por dicho artefacto, éste proyecta la imagen de Olimpia en Clara, lo que hace perder la razón al joven estudiante, quien “saltó como un tigre profiriendo un grito ronco y feroz: «¡Muñeca de madera, vuélvete... muñeca de madera, vuélvete!»” (p. 84). De modo que es manifiesta la intención de E.T.A. Hoffman al utilizar el elemento de los ojos para crear un efecto siniestro, tanto en el lector como en los personajes que configuran la historia.

B. Lo fantástico

Como ya lo mencioné con anterioridad, para comprender el concepto de lo fantástico, recurriré a la *Teoría general de lo fantástico* de Omar Nieto, quien sostiene que “Lo fantástico no es un género o un grupo de textos, sino un *sistema* con reglas y axiomas que se pueden encontrar en todas sus manifestaciones históricas” (Nieto, 2015, p. 62). De manera que dicho sistema se clasifica en tres paradigmas: clásico, moderno y posmoderno, “El hombre de la arena”, sin duda corresponde al paradigma clásico, tanto por la época en la que se gestó, como por los elementos textuales que componen el cuento.

Son dos las principales reglas o estrategias de este paradigma: la primera de ellas es la oposición entre una realidad absoluta y un hecho insólito o sobrenatural que irrumpe en lo cotidiano; la segunda es que el suceso siniestro o sobrenatural se materializa en un ser “extraño,

[que] casi siempre, es diseñado como una figura antropomorfizada o como un elemento etéreo, pero siempre externo al hombre” (p. 103).

En la carta de Clara a Nathaniel es donde la oposición entre la razón y lo imaginario se nota con más precisión, pues Clara se muestra escéptica ante los monstruosos detalles que expone Nathaniel en su carta sobre el parentesco entre Coppelius y Coppola, a lo que ella responde: “que todo lo terrorífico y las cosas espantosas de que hablas tienen lugar en tu imaginación, y que la realidad no interviene en nada” (Hoffman, 2008, p. 57); o más adelante: “Sé que vas a compadecer a tu pobre Clara y vas a decir: Este carácter razonable no cree en lo fantástico” (p. 57), a lo que agrega que esos “fantasmas no son otra cosa sino pensamientos” (p. 58). Otra escena donde se evidencia, de igual forma, la oposición entre lo real y lo imaginario es cuando la madre de Nathaniel le da una explicación razonable sobre el hombre de la arena: “—No hay hombre alguno de la arena, querido hijo —repuso mamá —; cuando digo que viene el hombre de la arena, únicamente quiero decir que tenéis sueño y que cerréis los ojos como si os hubieran echado arena” (p. 41). Sin embargo, la niñera le da otra versión más disparatada y basada en una leyenda popular y en lo imaginario, diciéndole que el hombre de la arena secuestra a los niños y se los lleva a la luna, donde les arranca los ojos para dárselos como alimento a sus hijos.

Con lo anterior queda claro que el elemento insólito o extraordinario está exteriorizado y materializado en dos personajes: Copellius (o su doble Coppola) y Olimpia, ya que dichos personajes desatan la confusión en Nathaniel y además irrumpen en la “realidad”, en que se desarrolla la historia, ya que ésta es única e inalterable, pues existe la sospecha aunque no la certeza de que en verdad Copellius era el mismo que Coppola y que su amada Olimpia era en realidad una muñeca autómatas; es decir, que el efecto de lo fantástico es provocado desde el exterior del ser humano en un ámbito cotidiano o realista.

C. Búsqueda de la perfección

Una de las principales pretensiones de los creadores y poseedores de estas muñecas es la perfección. Nathaniel se enamora de Olimpia por su inusual belleza, antes de tratarla personalmente y cuando la conoce frente a frente, descubre que a pesar de su notable encanto ella no logra una conversación como tal⁸, sino que al principio sólo es capaz de pronunciar un monosílabo, ya que “Olimpia únicamente respondía [con su perpetuo] —¡Ah, ah!” (Hoffman, 2008, p. 75), además de dicha interjección, una vez que Nathaniel visita con frecuencia al autómatas, Olimpia se despide de él con la frase mecánica: “«¡Buenas noches, amor mío!»” (p. 79), siendo estas las únicas frases que Olimpia articula en toda la narración. Del mismo modo, la mayoría de las personas que conocieron a la muñeca en la fiesta no pudieron “evitar la crítica y, especialmente recayeron los comentarios sobre la callada y rígida Olimpia, que, no obstante, su hermoso aspecto exterior, demostraba ser una estúpida” (p. 76). No obstante, lo que para todos resultaba inconveniente, para Nathaniel era uno más de los encantos de su querida, ya que, al contrario de Clara, quien aborrecía su actitud reflejada en su poesía diciéndole: “arroja al fuego esa maldita y absurda obra” (p. 67); “Nathaniel iba sacando de su escritorio todo lo que había escrito, poesías, fantasías, visiones, novelas, cuentos y cada día aumentaba el número de sus composiciones [...] que leía a Olimpia, que jamás se cansaba de escucharle” (p. 78). Lo que convierte a la muñeca en portadora de la perfección por aprobar sus escritos sin objeción y cuando llegaba a dudar sobre la casi mudez de su amada, se justificaba pensando: “¿Qué son las palabras? La mirada de sus ojos dice más que toda la elocuencia de los hombres. ¿Puede, acaso, una hija del Cielo descender al círculo mezquino y obligarse a vulgares relaciones?” (p.

⁸ Esta característica de Olimpia que es un autómatas es lo que la distingue de las ginoides Plastisex® de Arreola o Glinda II de Emiliano González, pues la primera se puede programar para que sea silenciosa o hable al gusto, mientras la segunda posee inteligencia artificial, ya que habla y actúa por su propia voluntad.

79). Ya que con esta postura Nathaniel compensa la incomprensión de Clara con el silencio de Olimpia.

Otros de los elementos del texto que apuntan hacia la perfección, es cuando Nathaniel contempla a Olimpia y encuentra en ella cierta fascinación, primero al espiarla desde su cuarto: “el joven dirigía sólo de tarde en tarde algunas miradas casi distraídas a la estancia habitada por aquella hermosa estatua” (Hoffman, 2008, p. 69). Después, cuando escribía una carta para Clara y “sintió un impulso irresistible de coger el antejo de Coppola y permaneció contemplando la fascinante figura de Olimpia” (p. 72), o en el momento que la mira cantando y tocando el piano: “Nathaniel estaba extasiado, pero como llegara un poco tarde y le tocó estar en última fila y apenas podía ver el semblante de Olimpia” (p. 74). Por lo visto, Nathaniel encuentra una enorme fuente de placer en el hecho de mirar la perfección que Olimpia le ofrece. Una perfección, que es sensato mencionar, sólo existe para los ojos del enamorado.

D. Celos y destrucción

Es evidente que Nathaniel siente más que una admiración por la muñeca al reemplazar a la mujer auténtica (Clara), con la muñeca automática (Olimpia). Generalmente, cuando el hombre cegado por su pasión, no puede disimular más su atracción por el automático, su pareja muestra celos del objeto inanimado; sin embargo, no sucede en esta narración, porque Clara nunca sabe de la existencia de Olimpia, y aunque en la mayoría de los textos que aquí se analizan, esta situación se convierte en algo común (En *Amor por \$17.50*, *Rudisbroeck o los autómatas* y en *Las Hortensias*); en el “El hombre de la arena” no es la novia, sino su amigo Segismundo quien advierte la fijación del joven estudiante hacia Olimpia, al preguntarle: “¿Cómo es posible que un hombre razonable como tú se pueda enamorar de una muñeca?” (p. 77). Por el contrario, los celos se manifiestan de Nathaniel hacia Olimpia, cuando después de

bailar con ella en su fiesta de presentación, aunque no lo externa, siente celos de que alguien pueda acercarse a ella con intenciones galantes, pues el autor señala que ella “No quiso bailar con nadie más, y si alguno se hubiera acercado a Olimpia para solicitar un baile, de buena gana [Nathaniel] lo hubiera matado” (Hoffman, 2008, p. 75). Además de este desplante de celos, Nathaniel por un momento siente desconfianza de su propio amigo Segismundo, al comentarle que es mejor que nadie comprenda la extraordinaria actitud de Olimpia, ni reconozca “los encantos y tesoros ocultos” en su persona, expresándole: “Mejor es que no hayas visto todo eso porque serías mi rival, y uno de los dos tendría que morir” (p. 77). Únicamente en estas dos escenas los celos aparecen explícitamente, en cuanto al objeto del deseo y su poseedor.

No será hasta que Spalanzini y Coppola pelean por su creación, que aparece la escena de celos que es definitiva para Olimpia y para la historia, pues el origen de la discusión se basa en los celos profesionales entre los dos inventores, ya que es posible deducir que Coppola posee conocimientos de óptica: “—«¡Yo hice los ojos!»” (p. 80); y al ser Spalanzini un profesor de física, aunque queda implícito, no es difícil conjeturar que él se encargó de: “—«¡Y yo los resortes del mecanismo!»” (p. 80). Ambos reclaman la posesión de la muñeca y al no llegar a ningún acuerdo Coppola vence a su contendiente, pero como consecuencia del violento combate, la muñeca es destruida: “Se disputaban con furia una mujer; el uno tiraba de ella por los brazos y el otro por las piernas” (p. 80). Por lo que Coppola al ganar el combate “se cargó a Olimpia al hombro y desapareció” (p. 80), sin embargo, sólo se lleva el cuerpo, mientras la cabeza desprendida queda en el estudio de Spalanzini y los ojos de Olimpia quedan ensangrentados en el suelo y el profesor se los arroja a Nathaniel; y le dice: “aquí tienes tus ojos” suceso que lo hace perder la razón.

E. Necrofilia

Se comprende a la necrofilia como la tendencia de sentir atracción erótica o afectiva por objetos o personas inanimadas, o definida por el diccionario de la RAE como: “f. Atracción por la muerte o por alguno de sus aspectos”(DRAE, 2020). Por lo que en las cinco narraciones que aquí se analizan se presenta una paradoja (el *animus* de Carl Jung) que consiste en animar a una muñeca inerte por medio de la proyección del deseo. La primera escena donde aparece la necrofilia es cuando Nathaniel describe su primer encuentro con Olimpia, en su carta dirigida a Lothario: “mis ojos se encuentran con los suyos y observo, poseído de asombro, a la vez temor, que sus pupilas carecen de mirada, mejor dicho, que aquella mujer dormía con los ojos abiertos” (p. 59). El autor al referirse a que el autómata aparenta dormir despierto, en realidad indica la falta expresión en los ojos de Olimpia, de tal forma que desde la presentación del personaje en el cuento se plantea la ausencia de vida en la muñeca.

En otra parte del texto, la misma atracción hacia lo inerte se presenta cuando Nathaniel la observa por la ventana: “cuando las cortinas estaban descorridas, se veía a Olimpia muda e inmóvil” (p. 69), pues a pesar de su falta de movimiento, el joven estudiante sigue encantado por la muñeca.

Hasta aquí los encuentros entre Nathaniel y Olimpia sólo habían sido visuales, pero en el momento que ellos interactúan surgen más indicios que apuntan hacia la necrofilia, por ejemplo, al bailar el estudiante con el autómata “cuando con la extremidad de sus dedos rozó los de Olimpia, pues la mano de la joven estaba helada como la de un muerto, Nathaniel detuvo en ella su mirada y observó que sus ojos tenían la misma fijeza lánguida” (p. 74). Más adelante, al terminar la fiesta de presentación, Nathaniel se despidió y “Apenas hubo tocado la fría mano de Olimpia, se sintió dominado por el terror y se le pasó por la mente la leyenda de la novia muerta” (p. 76).

Aunque los ya mencionados indicios pudieron advertir al joven estudiante sobre la condición de su amada, Nathaniel se niega a ver la realidad y prefiere no descubrir por él mismo que aquello que mueve a su querida no es más que un mecanismo. Resulta interesante que la consecuencia de esta proyección de los deseos narcisistas de un hombre en busca de la mujer perfecta lo enajenan al grado de no poder distinguir entre lo vivo y lo inerte.

F. Locura y decadencia

Antes de que Nathaniel pierda la razón definitivamente y se suicide, sufre dos pérdidas del conocimiento: en el gabinete de su padre al descubrir que el hombre de la arena es Coppelius y cuando enloquece al presenciar la destrucción de Olimpia; ambas son muestra de la decadencia en su persona a raíz del trauma causado por Coppelius y su enamoramiento de Olimpia; decadencia que es perceptible desde el inicio del cuento, ya que el personaje principal no consigue estar tranquilo por la reaparición de Coppelius transformado en Coppola. A partir de aquel hecho la vida de Nathaniel se torna caótica y con el paso del tiempo empeora.

La escena final del cuento es donde Nathaniel enloquece por completo, pues sube a lo alto de la torre con Clara para apreciar “las montañas y los lejanos bosques”, pero al intentar enfocar un arbusto, Nathaniel saca el lente que había comprado a Coppelius y cuando mira por él a Clara ve a Olimpia, es decir, su imagen que se aparece en el cristal del funesto anteojito; a lo que como respuesta “sintió que su pulso latía rápidamente y que su sangre hervía en sus venas” (p. 84) e intentó arrojar a Clara desde lo alto de la torre, sin embargo, ella resiste mientras Nathaniel grita exaltado: —«¡Muñeca de madera, vuélvete... muñeca de madera, vuélvete!» (p. 84). Lothario, hermano de Clara, la rescata del demente Nathaniel, quien “corría como un energúmeno alrededor de la plataforma y gritaba —«¡Horno de fuego, revuélvete!, ¡Horno de fuego, revuélvete!» (p. 85). Algunos habitantes del pueblo pretendían subir a la torre

para intentar tranquilizar a Nathaniel, pero uno de los espectadores exclamó: “—«¡Bah, bah! —, ¡Dejadle, que ya sabrá bajar solo!»” (p. 85), quien dice estas palabras resulta ser el abogado Coppelius y al momento en que el joven estudiante se percató de eso, decide arrojar al vacío gritando: «¡Ah, bellos ojos... bellos ojos!».

Como ya lo indiqué en el tema-motivo de *Lo siniestro* en la sección de *Real-Imaginario*, puede que ambos coincidan en la cuestión de la locura, pero la diferencia radica en que el análisis que aquí se desarrolla está centrado en la pérdida de la razón, que surge como una consecuencia de los avisos, circunstancias amenazantes y atentados, con relación a los ojos y a Olimpia, que sufre Nathaniel a lo largo de la narración. Esos avisos cada vez se intensifican más hasta desembocar en una locura irreversible, que conduce a Nathaniel a terminar con su propia vida.

3.7 El legado de Hoffman

Será a partir del cuento de “El hombre de arena” que la figura de la muñeca animada se constituye como un arquetipo literario, que es inherente para el sistema fantástico y que con el paso del tiempo ha sufrido diversas variaciones. Sobre esas diferencias, existe un parentesco que marca la relación entre la “Olimpia” de un autor a otro, es decir que la figura de “Olimpia” en las narraciones de este perfil, representa la alteridad del ser, o en otras palabras, es una “cristalización de la otredad” (Nieto, 2015, p. 63); lo que significa que los deseos reprimidos de los hombres son materializados en las muñecas erotizadas como algo extraño y, a la vez, familiar; propuesta estética que se reproduce en las Hortensias, de Felisberto Hernández; en las Plastisex®, de Arreola; en la Estela, de Charles Bukowski, o en la Glinda II de Emiliano González. Naturalmente existen más obras donde aparece la figura de la muñeca, que es animada por el deseo sexual, todas ellas herencia de los mitos de Pigmalión y Galatea, pasando de la estatua a la muñeca, del maniquí a los autómatas y de los autómatas a las ginoides.

4. *Un capricho en la vitrina: Hortensia la más hermosa y siniestra flor*

Las Hortensias (1949), Felisberto Hernández

4.1 Sobre el autor

Felisberto Hernández (1902-1964) fue un escritor y músico uruguayo, algo que sin duda se refleja en su obra, pues en varias de sus narraciones el personaje principal, resulta ser un pianista que se dedica a ir de ciudad en ciudad dando conciertos por la noche, como por ejemplo en su cuento *Mi primer concierto* (1947), donde es posible ubicar la figura del “pianista en apuros, agobiado por las dificultades y tropiezos que acarrea su inminente actuación” (Hernández, 2000, p. 53). Además, en varias narraciones figura un pianista como una autorreferencia biográfica que el autor hace por medio de sus textos; sólo por mencionar otros cuentos bajo la misma mirada del pianista itinerante son: *El comedor oscuro*, *El balcón* o en *Las Hortensias*, donde Horacio, el personaje principal, manda a tocar el piano a Walter, al mismo tiempo que mira las escenas de sus muñecas dentro de las vitrinas. Ya lo menciona Julio Cortázar a veintiún años de la muerte de Felisberto en una carta póstuma dirigida al escritor uruguayo: “Basta iniciar la lectura de cualquiera de sus textos para que Felisberto esté allí, un hombre triste y pobre que vive de conciertos de piano en círculos de provincia, tal como él siempre vivió”.¹⁰

Lo raro, lo absurdo e incluso lo sobrenatural componen la obra de Felisberto Hernández, quien suele emplear personajes que son producto de una extrañeza e imaginación inigualables, como sucede en su destacado cuento “*Muebles El Canario*”, en el que un pasajero del tranvía es inyectado con una jeringa para inocularle un padecimiento sin precedentes, pues la

¹⁰ Nota introductoria que aparece en una edición de *Las Hortensias* en Caracas, Venezuela 1949, en la cual Cortázar describe a Felisberto Hernández; además de expresar su inconformidad por no haberlo conocido en persona cuando corría diciembre de 1939 y ambos escritores se encontraban en la misma ciudad (Chivilcoy, Argentina), en la que nunca coincidieron.

publicidad de la mueblería “El Canario” transmite una frecuencia de radio que es escuchada sólo en la cabeza del que es infectado. Dicho malestar únicamente puede contrarrestarse con una “tableta «El Canario»” (Hernández, 2000, p. 181), aunque bajo un acto de corrupción que costaría un peso, uno de los inyectadores le revelaría otro método: “Dése un baño de pies bien caliente” (p. 182). O en el cuento *El cocodrilo* (1964) donde nuevamente aparece la figura del músico en apuros que sustituye su trabajo artístico por el de un comerciante que vende medias y llora a voluntad para obtener mejores ventas:

Ese año lloré hasta diciembre, dejé de llorar en enero y parte de febrero [...] Ese descanso me hizo bien y volví a llorar con ganas. Mientras tanto yo había extrañado el éxito de mis lágrimas y me había nacido como cierto orgullo de llorar. Eran muchos los vendedores; pero un actor que representara algo sin previo aviso y convenciera al público con llantos... (Hernández, 2005, p. 85).

Incluso un acomodador de cines que emite una luz desde su cabeza que a manera de linterna puede guiarlo por la oscuridad (“El acomodador”) o una mujer que se enamora de un balcón, que después se suicida por celos de un nuevo huésped: “Su balcón había tenido alma por primera vez cuando ella empezó a vivir en él” (Hernández, 2000, p. 86), son algunos de los personajes que dan vida al universo literario de Felisberto Hernández.

A propósito del último cuento mencionado, “El balcón” (1947), es necesario señalar que el autor uruguayo utiliza la prosopopeya como uno de sus principales recursos estéticos, y en buena parte de sus narraciones aparece esta figura retórica: los objetos cobran vida como sucede en el cuento “Nadie encendía las lámparas”, donde el narrador describe el cabello de una mujer como una enredadera que posee vida propia: “Después vi, en el fondo de la sala, una mujer joven que había recostado su cabeza contra la pared; su melena ondulada estaba muy espaciada y yo pasaba los ojos por ella como si viera una planta que hubiera crecido contra el muro de una casa abandonada” (Hernández, 2000, p.75); recurso estético que es considerado como uno de los “rasgos fundamentales” en la escritura de Felisberto, denominado como “poética de los objetos”, donde “Los objetos están humanizados, pierden su valor utilitario e

instrumental para convertirse casi en personas [...] humanización complementaria de la deshumanización de los humanos” (D’Argenio, 2006, p. 399).

Además, el autor crea la paradoja de hacer del humano un objeto; un claro ejemplo es el personaje principal de *Las Hortensias*, Horacio, que después de exceder su enajenación por las muñecas: “frente al espejo del tocador [...] se vio la mano sobre el género oscuro del traje y tuvo un desagrado parecido al mirarse la cara. Entonces se dio cuenta de que ahora la piel de sus manos tenía también el color de la cera” (Hernández, 2006, p. 166). Horacio comienza a sufrir lo que Iuri Lotman considera como «muñequidad»: “un tipo especial de actuación del actor vivo, que crea el efecto de apariencia muerta, de automatismo” (Lotman, 2000, p. 101).

Ciertamente dicha paradoja da como resultado una disolución entre la barrera que separa al sujeto del objeto, pues al finalizar *Las Hortensias* ya no es posible distinguir si las muñecas son seres vivientes o si Horacio termina siendo un muñeco, que es impulsado por su enajenación, y es precisamente ese recurso estético por el cual se puede ubicar a Felisberto como un escritor de vanguardia que “como los expresionistas, intensifica y deforma las figuras [...] como los cubistas analiza y descompone las imágenes” (Hernández, 2000, p. 41), ya que, por ejemplo, la figura del hombre cosificado es una constante en la obra del autor y particularmente con el ser humano convertido en muñeco, como sucede en “Las Hortensias” o en el cuento “Libro sin tapas” (1929), donde Hernández se vale de un discurso que roza los límites entre filosofía y creación literaria, para exponer su concepción del hombre: “observando le parecía que los hombres tenían cuerda individual, pero que se subordinaban a la tierra por un imán (Hernández, 2000, p. 20); a lo que agrega más adelante que una de las “piezas que afectaban la cuerda, era el predominio de la pieza coraje o el predominio de la pieza miedo, este equilibrio necesario e imprescindible de estas dos piecitas le parecían cosas maravillosas en el juguete-hombre-normal” (p. 22).

En 1946 Felisberto viaja a París gracias “a una beca por el gobierno francés, auspiciado por Jules Supervielle” (Hernández, 2000, p. 16); sin embargo, no alcanza el éxito literario que pretendía, pero colabora con publicaciones en la revista *La Licorne*. La obra de Felisberto Hernández será reconocida por uno de los grandes críticos especializados en literatura fantástica: Roger Caillois, “quien gestionó la [publicación] de *Nadie encendía las lámparas* en Buenos Aires (1947)” (p. 16). Más adelante, Felisberto publicará *Explicación falsa de mis cuentos*: “memorable texto en el cual condensa su *ars poética*, escrito a petición de Roger Caillois en 1955” (p. 19). La perspectiva de Caillois es contraria a la visión que tenía Jaime Alazraki sobre la obra de Felisberto Hernández, a quien no consideraba un escritor de lo fantástico; lo cual se discutirá más adelante en esta investigación.

Si Hoffman ya había mostrado su inconformidad con el presuroso avance de la tecnología en el siglo XIX; Felisberto Hernández utiliza el recurso de una retórica publicitaria al cambiar el personaje autómatas por la muñeca, como una denuncia del consumismo desbordante del siglo XX, así muestra “la preocupación del escritor uruguayo por una lógica del consumo cada vez más enajenadora” (Gandolfi, 2015, p. 190); recurso que más adelante será retomado por Juan José Arreola en “Anuncio”.

Puede que la obra de Felisberto no sea considerada dentro de la categoría de lo fantástico por algunos autores o críticos literarios, algo que contrariamente será comprobado en este análisis, ya que los relatos del músico y escritor uruguayo están repletos de atmósferas y pasajes delirantes, donde la razón y lo imposible siempre pintan una delgada frontera.

4.2 La estructura del texto

El cuento está compuesto por diez apartados, donde se expone la relación entre Horacio y María y cómo su matrimonio se deteriora a raíz de que aumenta la enajenación de Horacio por sus muñecas:

El apartado I: presenta los personajes principales y el tipo de relación que llevan, como las bromas que María juega a Horacio, la fijación de él por las muñecas y cómo es que éste asocia el sonido de las máquinas con Hortensia.

El apartado II: aparece el vínculo entre María y Hortensia, que es parecido al de madre e hija, entonces Horacio decide mandar a Hortensia a perfeccionar para que tenga más calor humano. La ausencia de la muñeca crea cierta hostilidad en el matrimonio. Horacio se percata del amor que siente por Hortensia y surge una enemistad implícita entre mujer y muñeca.

En el apartado III: se organiza una fiesta de presentación de Hortensia. Durante la celebración el mismo Horacio acuchilla a su muñeca como un pretexto para mandarla a perfeccionar aún más.

En el apartado IV: Horacio siente remordimiento, porque María piensa que él está mal por la ausencia de Hortensia que, según ella, es como su hija, pero en realidad Horacio está así porque ama a la muñeca.

En el apartado V: María se cree culpable de la decadencia de su esposo, adjudicándolo a su incapacidad de tener hijos. Cuando ella se entera que Horacio agredió a Hortensia para convertirla en una muñeca sexual, la acuchilla nuevamente antes de huir de su casa, situación que Horacio aprovecha para adquirir otra muñeca.

Apartado VI: Horacio encuentra a Hortensia “muerta” dentro de su piano y Alex, el sirviente, le comenta que aquello fue obra de su esposa. Al asumir que María no llegaría pronto, decide llevar a su nueva muñeca, la rubia, a su dormitorio.

Apartado VII: María visita a su tía solterona para contarle su desgracia; allí descubre en el periódico la próxima exposición en la tienda La Primavera donde se exhibirán Hortensias

como modelos. María manda a traer a una de sus sirvientas mellizas para saber qué pasa en su hogar, entonces ella se entera de la existencia de “la señora Eulalia”.

Apartado VIII: Horacio reanuda sus sesiones en las vitrinas, además cuando él se entera de que un hombre solitario posee a una Hortensia, hace todo lo posible para estar con ella. Después de su aventura con la muñeca, que no le pertenece, se arrepiente y decide nunca más sentirse atraído por más muñecas, para reconciliarse con María.

Apartado IX: María adopta un gato negro que causa disgusto a Horacio y por el cual discuten, sin embargo, cuando Horacio ve al gato con unas moñas verdes en sus orejas lo toma como buen augurio y llama a Facundo para preguntar por las Hortensias que hay en la tienda, entonces adquiere a la única muñeca en exhibición y la lleva a una casita en Las Acacias. Después en la misma tienda se hace otra exposición donde hay mayor diversidad de Hortensias, por lo que Horacio solicita a Facundo una muñeca negra. Cuando ésta llega a su casa él se lleva la terrible sorpresa de que la muñeca en la cama se carcajea, porque era María que se maquilló para vengarse de su infidelidad.

Apartado X: La última sorpresa de María hace que Horacio caiga en una decadencia monstruosa; no obstante, María piensa que con otra broma logrará hacer regresar a su marido, pero desata en él una locura irreversible, que probablemente lo llevara al suicidio.

En *Las Hortensias* la estructura es lineal, ya que un acto desemboca en otro y no hay cambios o distorsiones con el tiempo o los espacios, simplemente cada apartado es consecuente del anterior. La narración es fiel a un orden cronológico de los acontecimientos, por lo que se comprende que se trata de un inicio *ab ovo*, donde un narrador extradiegético —que jamás se involucra en la historia y configura la narración en tercera persona gramatical— plantea las circunstancias y presenta a los personajes, en primer lugar, la “casa negra”, que es el principal

escenario, y después describe a Horacio y su colección de muñecas, junto con los demás personajes (animados o inanimados) que aderezan la historia.

4.3 Hortensias

Antes de entrar en materia, mencionaré la forma en que Felisberto se relacionaba con las mujeres, en el sentido afectivo y cómo es que esto repercute en su obra, más en específico en *Las Hortensias*, que es el cuento que aquí se analiza. La vida de Felisberto Hernández estuvo marcada por la inestabilidad, ya fuera por el constante cambio de residencia, gracias a sus conciertos, o por su vacilante andar entre la música y la escritura. Estilo de vida que se ve reflejado en los cuatro matrimonios de los que formó parte a lo largo de su vida. Ya que, por ejemplo, en 1949, mismo año que publica *Las Hortensias*, contrajo nupcias con María Luisa de las Heras, a quien curiosamente dedica el libro y quien resulta ser una espía de la KGB, de la que el autor hace mención entre líneas en “las Hortensias”:

cuando le trajeron la rubia, él la hizo llevar directamente a su dormitorio. A la noche ordenó a las mellizas que le pusieran un traje de fiesta y la llevaran a la mesa. Comió con ella en frente; y al final de la cena, y en presencia de una de las mellizas, preguntó a Alex:

—¿Qué opinas de ésta?

—Muy hermosa, señor, se parece mucho a una espía que conocí en la guerra.

—Eso me encanta, Alex (Hernández, 2004, p.176).

María Luisa de las Heras fue la tercera esposa de Felisberto y la penúltima en su vida, en la narración, a esta muñeca rubia la hace llamar Eulalia y sustituye a Hortensia, que a su vez reemplaza a María. El primer matrimonio de Hernández fue en 1925 con María Isabel Guerra; el segundo fue con la pintora Amalia Nieto en 1937; su cuarta y última esposa fue la pedagoga Reina Reyes, con quien se casó en 1954.

El nombre de Hortensia fue meditado por Felisberto Hernández, incluso es posible notar el *anima* que proyecta el escritor en su personaje literario, pues cabe recordar que la muñeca lleva el mismo nombre que la esposa del poseedor: “su mujer se llamaba María Hortensia; pero le gustaba que le llamaran María, entonces, cuando su marido mandó hacer esa muñeca parecida a ella, decidieron tomar el nombre de Hortensia” (Hernández, 2004, p. 125). De vuelta al concepto de *anima*, que se comprende como la proyección de la mujer ideal y que a su vez guarda relación con el vínculo que un hombre crea con su madre en su etapa infantil; dicho concepto mantiene mucha concordancia con la narración que aquí se estudia, porque causalmente la madre de Felisberto Hernández se llamaba Juana Hortensia Silva.

Sin embargo, además de lo antes mencionado, también es menester señalar el origen etimológico de dicho nombre que proviene del “Latín, Hortensia, femenino de Hortensius, nombre de una gens romana. De *hortus*, “cercado”, luego “huerta, jardín”, por lo que Hortensia significa: “huerto cerrado”, lo que alude a la floreciente pasión prohibida que inspira la muñeca. Hortensia es hoy nombre de flor exótica, como Dalia, Camelia, Bergonia, Magnolia. (Tibon, 2002, p. 129). Por lo tanto, se puede deducir que la Hortensia simboliza la belleza de una flor exótica con la única diferencia de que los pétalos de las Hortensias no son perenes. Por ello no es casualidad que la tienda donde se comercializan esas muñecas lleve por nombre “La Primavera”, ya que “la flor en su forma. Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza” (Cirlot, 1992, p. 205).

Horacio no se conforma con sólo poseer a una de esas hermosas flores artificiales llamadas Hortensias y su fascinación por tales muñecas lo conduce incluso a traicionar a su primera amante, con quien traicionó a María, su esposa, siendo la sustituta de Hortensia, la rubia divina o señora Eulalia; después con la muñeca que Facundo, su amigo, había denominado como su “cuñada”, por ser la segunda Hortensia en existencia, que pertenece a un hombre solitario: “—¿Ves aquella casita de dos pisos, al borde del río? Bueno allí vive el

“tímido” con su muñeca, hermana de la tuya; como quien dice, tu cuñada” (p. 184). Horacio siente culpa después de su aventura con la muñeca ajena y se propone nunca más enamorarse o sentirse atraído por una Hortensia, pero cuando se reconcilia con María al poco tiempo la traiciona nuevamente con una muñeca que ve en la tienda La Primavera y que portaba un traje del renacimiento, a quien Horacio instaló “en una casita de Las Acacias [...] estaba encantado con ella y la llamaba Herminia” (p. 194). La última muñeca con la que Horacio comete infidelidad es una Hortensia que ve en la “gran exposición” de la tienda La Primavera y la cual le pide a Facundo: “Mándame a la negra a Las Acacias...” (p. 198), por lo que Horacio espera veinte días para recibir a su amante, pero cuando ésta llega y él va por ella a su dormitorio resulta que es María, que se pintó de negro para sorprenderlo.

El pretexto por el que Horacio manda hacer a Hortensia es el temor a que María muera o enferme. Una vez familiarizados con la muñeca, ésta empieza a jugar el rol de hija —pues no pudieron tener hijos, debido a la infertilidad de María —, pero dicho vínculo degenera en un amorío intenso y también fugaz entre la muñeca y Horacio. Hortensia es en realidad la inspiración para que Facundo, su creador, se anime a comercializar su invento erótico. Siendo esta primera muñeca un encargo de su amigo Horacio, la exigencia es puntual y se debe hacer una réplica exacta de su mujer con base en “La piel que era de cabritilla [...] y perfumarla con sus esencias habituales” (Hernández, 2004, p. 130). Es preciso señalar que esta fijación de Horacio por las muñecas surge por dos factores principalmente:

- a) Él sentía atracción por los maniqués desde que trabajaba en su propia tienda y cuando la abandonó comenzó a coleccionar las muñecas:

hasta hacía poco tiempo, Horacio conservaba la tienda que lo había ido enriqueciendo. Todos los días, después de que los empleados se iban, a él le gustaba pasearse solo entre la penumbra de las salas y mirar las muñecas de las vidrieras. Veía los vestidos una vez más, y deslizaba sin querer, alguna mirada por las caras” (p. 132).

- b) La actitud de María que se deriva en dos acciones que influyen directamente sobre la fijación de Horacio: en primer lugar, los celos que ella muestra hacia

su esposo: “María estaba celosa [...] y fue en esa misma época que María lo fastidió hasta conseguir que abandonara la tienda” (p. 133) y la acción más importante, porque motiva a que el personaje principal enloquezca, gracias a las bromas que María aplica a Horacio haciéndose pasar por la muñeca. Sin duda, Horacio muestra su preferencia por las muñecas erotizadas cuando reemplaza a la misma Hortensia por otras muñecas, para las cuales él elige sus nombres y ya no son una réplica de María.

4.4 Sinopsis

Horacio colecciona muñecas de tamaño real, y dispone de un grupo de artistas para que compongan escenas que se exhiben en vitrinas y que deben ser adivinadas por el anfitrión. Su muñeca favorita es Hortensia, pues se trata de una réplica exacta de su esposa e incluso lleva uno de los nombres de ella. María, su esposa, le juega bromas haciéndose pasar por Hortensia, quien, al ser el maniquí más importante, también es quien brinda su nombre a las demás muñecas (p. 164), cuyas escenas funcionan como “presagios” que anuncian un desastre para el personaje principal, según la interpretación que el propio Horacio les da.

Al organizarse la presentación en sociedad de Hortensia, sucede una desgracia: la muñeca es apuñalada y se desconoce al responsable (que resulta ser Horacio), por lo que Horacio decide ser discreto y mandarla a reparar con su amigo Facundo, quien la fabricó. Durante la ausencia de Hortensia, la pareja muestra hostilidad y su relación comienza a sufrir una ruptura, porque María se percata de que el amor que Horacio siente por Hortensia no es paternal y, por el contrario, él “quería hacer de ella una amante” (p. 155). Al regreso de la muñeca, María también la apuñala al descubrir las intenciones de Horacio con Hortensia y huye; lo que es aprovechado por Horacio para traicionar a María, su mujer, y a Hortensia, su amante, con otra muñeca, una “rubia divina”.

Horacio intenta recuperarse de sus aventuras con los maniqués, sin embargo, recae y llama a su amigo Facundo para preguntarle cómo distinguir las Hortensias de la tienda La

Primavera. Al descubrir que sólo hay una Hortensia, de manera supersticiosa Horacio cree que la muñeca está “predestinada” para él y renta una casa en Las Acacias para vivir con ella. En la segunda ocasión que visita la tienda “La Primavera” que exhibe maniqués y una mayor diversidad de Hortensias, además de ropa y accesorios de moda, Horacio se enamora de una muñeca negra y le pide a su amigo Facundo que la envíe a su casa de Las Acacias, pero María se entera por una de sus sirvientas y prepara una broma o, más bien dicho, una venganza para su marido, haciéndose pasar por la muñeca-amante negra. Cuando Horacio es víctima de una última broma pesada de María, quien se hace pasar por una monja, pierde la razón y se dirige enloquecido hacia al ruido de las máquinas que, al igual que las muñecas, siempre funcionó como un presagio de su desventura.

4.5 Temas motivo

A. Lo siniestro

a) YO-OTRO: La figura del doble es característica de lo siniestro y en esta narración aparece en dos personajes; principalmente en Hortensia “la muñeca parecida a su señora” (Hernández, 2004, p. 124), cuya “piel era de cabritilla, [pues] habían tratado de imitar el color de María y de perfumarla con sus esencias habituales” (p. 130). Además de su aspecto, Hortensia es utilizada por María en las bromas que juega a su esposo, haciéndole creer que la muñeca es ella, bromas que, sin duda, causan un efecto siniestro en Horacio, por ejemplo: “Ella durmió con la mejilla junto a la de él [...] a la mañana siguiente le tocó el brazo y lo encontró frío [...] él se dio cuenta de que había tocado a Hortensia y que había sido María quien, mientras dormía, la había puesto a su lado” (p. 136). El narrador menciona que los vecinos inventaron una historia para justificar por qué habían adoptado a una muñeca tan realista: “acusaban al matrimonio de haber dejado morir a una hermana de María para quedarse con su dinero; entonces habían decidido expiar su falta haciendo vivir con ellos a una muñeca que, siendo

igual a su difunta hermana, les recordara a cada instante el delito” (p. 134), e incluso el mismo Horacio menciona que María pierde cierta gracia cuando no está en compañía de su doble Hortensia: “Entonces él pensó que María sola, con los brazos cruzados y sin Hortensia, desmerecía mucho” (p. 189) o “Descontarle Hortensia a María era como descontarle el arte al artista [...] era su rasgo más encantador: y él se preguntaba cómo había podido amar a María cuando ella no tenía a Hortensia” (p. 139).

En el caso de la figura del doble y Horacio, ésta se manifiesta cuando él expresa que no le agrada verse reflejado en los espejos, por lo que manda taparlos con cortinas para evitar ver su rostro o sus manos, por la razón de que: “No era que a él no le gustara ver las cosas en los espejos; pero el color oscuro de su cara le hacía pensar en unos muñecos de cera que había visto en un museo” (p. 166); o al enfrentarse con las láminas de espejos que adornan el hotel de estudiantes en el que pretende hospedarse, tiene la sensación de “que pudiera haber alguien escondido entre los reflejos” (p. 170). Inclusive dicha manía había orillado a Horacio a utilizar antifaz y guantes para enfrentarse a los espejos de su habitación: “Tenía la cara tapada con un antifaz y las manos con guantes amarillos” (p. 175).

Pero, la figura del doble también está presente en otros personajes: las sirvientas que además de ser gemelas, una de ellas se llama María, igual que su esposa: “—¡Peor estuviste tú al elegir como criadas a dos mellizas tan parecidas [...] una vez te llamé a ti y vino la que tiene el honor de llamarse como tú!” (p. 160). Por lo tanto, el tema del doble es tratado desde distintas perspectivas.

b) REAL-IMAGINARIO. El primer trazo que denota la falta de cordura provocada por las muñecas aparece en el apartado II, cuando “aquella resignación de toda la casa y de María ante el vacío de la muñeca, tenía algo de *locura*” (p. 139). Desde aquí el autor da indicios del trágico porvenir de Horacio. Después, cuando María llama a Facundo para que agilice la

entrega de la muñeca que fue apuñalada, Horacio piensa que su esposa: “contribuye, apurando el momento de traer a Hortensia, a un placer mío que será mi traición y su *locura*” (p. 157). Es decir, que el personaje principal ya es consciente de que sus intenciones con la muñeca no son sanas y pueden hacer que su mujer pierda la razón. Éste es un caso típico de ironía trágica, pues quien va a perder la razón será él.

En el apartado IV en una de las vitrinas de Horacio aparece una muñeca en una circunstancia sumamente inusual, una mujer tirada en un jardín rodeada de esponjas como si fueran flores, la leyenda decía: “Esta mujer es una enferma mental; no se ha podido averiguar porque ama las esponjas” (p. 158). Escena que evidencia en forma de parodia la extraña atracción de Horacio por sus muñecas, que al igual que la muñeca que protagoniza la escena, resulta inexplicable el porqué de su fijación por dichos objetos. En el apartado IX cuando Horacio visita la tienda de Hortensias La Primavera encuentra que “en general, las muñecas tenían el aire de locas sublimes que sólo pensaban en “la pose” que mantenían” (p. 197). Por lo que es evidente que el escritor Felisberto Hernández va dejando pistas que desembocan en la locura irremediable del protagonista.

Con respecto “a las imágenes que aluden a amputaciones”, otro elemento que da fuerza a lo siniestro está presente en esta narración cuando Horacio le llama a Facundo para pedirle miembros sueltos de sus muñecas:

—Cuando te sobren brazos o piernas que no necesites, mándamelos.

—¿Y para qué quieres eso, hermano?

—Me gustaría que compusieran escenas en mis vitrinas con brazos y piernas sueltas; por ejemplo: un brazo encima de un espejo, una pierna que sale debajo de la cama, o algo así (p. 166).

c) DEVENIR–DESTINO. En el desarrollo de la narración existen tres elementos que preparan hacia el trágico final: las muñecas, los espejos y el ruido de las máquinas.

En primer lugar, las muñecas que son el atributo principal en este cuento, por ejemplo; cuando Horacio mira la escena del apartado II, se percata de que al igual que las muñecas de la vitrina, María y Hortensia se disputan su amor: “las dos amigas aman al mismo hombre [...] en seguida pensó que la coincidencia de haber acertado significaba un presagio o un aviso” (p. 141).

Después los espejos como una metáfora del narcisismo en el apartado V, cuando Horacio se refugia en un “hotel de estudiantes” para no recordar a María, ni a Hortensia, donde se encuentra con diversos espejos y piensa que: “El hecho de habersele presentado tantos espejos en un solo día era un síntoma sospechoso” (p. 169), a lo que agrega el recuerdo de un comentario que hizo anteriormente: “él le había dicho a Facundo que le gustaría ver un brazo sobre un espejo” (p. 169).

Por último, el sonido de las máquinas, presente en todo el cuento desde el inicio hasta el final, pues cabe recordar, que el relato comienza: “Al lado de un jardín había una fábrica y los sonidos de las máquinas se metían entre las plantas y los árboles” (p. 117). Dichos sonidos también son personalizados por el autor: “los ruidos deseaban insinuarle algo [...] Pero cuando él ponía atención a esos ruidos, ellos huían como ratones asustados” (p. 122); más adelante en el mismo apartado, el autor en voz de Horacio confirma que, efectivamente, esos ruidos son una intuición de algo negativo: “puso atención en el ruido de las máquinas y pensó en los presagios” (p. 129).

Como hemos visto, de nuevo se presenta uno de los rasgos característicos en la escritura de Felisberto Hernández: “la poética de los objetos”, que en este caso anima a los tres elementos: muñecas, espejos y máquinas, para convertirlos en entidades que actúan por sí mismas y que, a su vez, funcionan como augurios “independientes” a las elecciones de Horacio.

B. Lo fantástico

Contrario a lo que algunos críticos literarios o autores consideran sobre la obra de Felisberto Hernández, argumentando que no se encuentra dentro del sistema de lo fantástico, como por ejemplo Italo Calvino, quien lo define como “un irregular que escapa a toda clasificación y definición” (D’Argenio, 2006, p. 398) o Jaime Alazraki, quien muestra su inconformidad por colocar al mencionado escritor en esta categoría, en su artículo “Contar como se sueña: Relectura de Felisberto Hernández” (1985):

En todo relato fantástico o neofantástico hay una coherencia de la historia narrada que se expresa desde las primeras frases del cuento. Personajes, situaciones, espacio, tiempo que forman su maquinaria narrativa convergen en la realización de [...] “un efecto singular”. Esa unidad de tema que se expresa en una unidad de forma que pareciera estar ausente en los cuentos de Felisberto (D’Argenio, 2006, p. 398).

Las Hortensias cumple con las características necesarias para definirse como una obra literaria que pertenece al fantástico moderno, según la definición de Omar Nieto, comprendida como una estrategia que se diferencia del fantástico clásico por tres condiciones, principalmente:

- a) La otredad proviene del interior humano;
- b) El texto en sí representa una alegoría de esa otredad interiorizada;
- c) “El texto hace lo posible por ocultar lo sobrenatural, y para tal efecto, la mejor estrategia es naturalizándolo” (Nieto, 2015, p. 146).

En cuanto a la interiorización de la otredad, a diferencia de “El hombre de la arena”, donde la duda sobre si Olimpia es una mujer de carne y hueso o un autómatas es concreta; en cambio, en “Las Hortensias” es bien sabido que las muñecas son simples maniqués que carecen de vida y que, por el contrario, son animadas por la actitud con que Horacio y María tratan a Hortensia, pues en cuanto a su relación con ella se comprende, como ya he mencionado, que existe un vínculo parecido entre María y Hortensia, como si fueran madre e hija o simplemente amigas:

[Horacio] empezó a percibir algo inesperado en las relaciones de María con Hortensia. Una mañana él se dio cuenta de que María cantaba mientras vestía a Hortensia; parecía una niña entretenida con una muñeca. 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. Entonces él le había dicho: —¡Debe ser un consuelo el poder confiar un secreto a una mujer tan silenciosa! (p. 131).

Aunado a lo anterior, es importante señalar que las bromas que María le juega a Horacio con Hortensia, de alguna forma también son una animación de la muñeca, pues ella actúa como muñeca, mientras pretende que la Hortensia tome su papel como persona.

Asimismo, una obsesión interna de Horacio, genera la animación de las Hortensias, por ejemplo: “miró fijamente la muñeca y le pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía [...] hacía movimientos oscilantes, apenas perceptibles” (Fernandez, 2004, p. 126) o cuando el narrador explica el origen de la fijación de Horacio por su colección:

empezó a encontrar en las caras de las muñecas, expresiones parecidas a las de sus empleadas: algunas le inspiraban la misma desconfianza; y otras, la seguridad de que estaban contra él; había una, de nariz respingada, que parecía decir: “Y a mí qué me importa”. Otra, a quien él miraba con admiración, tenía cara enigmática: así como le venía bien un vestido de verano o uno de invierno, también se le podía atribuir cualquier pensamiento: y ella, tan pronto parecía aceptarlo como rechazarlo (p. 132).

Lo que significa que, si las muñecas tienen movimientos o se siente atacado por ellas, es porque Horacio así lo piensa o lo desea y es únicamente una proyección interna que pone de manifiesto que la otredad proviene de las entrañas del ser humano. Esto resulta siniestro, debido a que se revela el lado oscuro de nuestra especie, sin necesidad de seres sobrenaturales que justifiquen a esos oscuros pensamientos, que al finalizar de la narración conducen al personaje principal hacia la locura, por no ser capaz de distinguir entre lo concreto y lo imaginario.

Con respecto al texto que en sí mismo representa una alegoría de esa condición, se expresa desde el título que “Las Hortensias” son una representación simbólica de esa mujer ideal que todo hombre desea o, lo que es lo mismo, son un reflejo de ese *deseo siniestro* que continúa vigente desde Pigmalión y Galatea hasta nuestros días: “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” (p. 154) en clara alusión a Pigmalión. Las vitrinas en las

que Horacio construye sus escenas también son símbolo del deseo y el consumo: “El nombre genérico de ellas es *Hortensias*; pero después, el que ha de ser su dueño, le pone el nombre que ella le inspira íntimamente” (Hernández, 2004, p. 164). En resumen, la mujer es comprendida como objeto y la muñeca erotizada como sujeto, idea que es depositada en “Las Hortensias”.

De vuelta a la discusión sobre si las narraciones de Felisberto carecen del “efecto singular” (D’Argenio, 2006, p. 398) que señala Alazraki, se comprende que dicho efecto es la vacilación en términos de Todorov, quien hace referencia al estado de incertidumbre provocado por un hecho insólito que altera la cotidianidad; sin embargo, ese concepto sólo aplica cuando lo extraordinario proviene del exterior del ser humano, por lo que causa asombro y extrañeza en los personajes de la narración, como es el caso del fantástico clásico, según la teoría de Omar Nieto. Por el contrario, en “Las Hortensias” lo fantástico es moderno y precisamente ese efecto radica en la normalización de lo insólito, como “una irrupción que emana desde dentro de los personajes y que ya no busca en lo exterior su naturaleza insólita, porque ésta subyace en el texto” (Nieto, 2015, p. 139); por ejemplo, en el apartado III cuando Horacio y María organizan una fiesta para celebrar el cumpleaños número dos de Hortensia, aunque la celebración es en sí algo raro, es tomada con naturalidad por los invitados, como si se tratase de una actividad normal y Hortensia fuera un humano: “Cuando Horacio fue a presentar a Hortensia, sonó, en el gran patio, una campanilla de colegio y los convidados fueron hacía allí con sus copas” (Hernández, 2004, p. 147). Ya que la estrategia de Hernández consiste en recrear la realidad “de manera absurda” (D’Argenio, 2006, p. 401), con la finalidad de delinear ese límite que se disuelve entre la conciencia que acontece al interior de los personajes y la realidad consensuada en la que se desarrolla la historia, ya que para Felisberto basta con que las muñecas se muevan como producto de la imaginación de Horacio; a diferencia de Olimpia que sí cuenta con un mecanismo autónomo que provoca desconcierto en todo aquel que la mira, pues queda claro que Felisberto “hace de lo cotidiano maravilla”, sin concentrar en un momento

preciso la irrupción de lo insólito” (D’Argenio, 2006, p. 399). Lo que coincide exactamente con la postura de Omar Nieto, al confirmar que “para «ocultar» el elemento insólito en el texto, el fantástico moderno naturaliza lo sobrenatural, provocando la «ausencia de sorpresa» (Nieto, 2015, p.147) y por lo cual queda descartada la propuesta de Alazraki.

Aunque no existe mejor referencia que las propias palabras del escritor para justificar la técnica de su narrativa:

Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida [...] No son dominados por una teoría de la conciencia [su narrativa] Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad [...] 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 (Felisberto, 1955).

Las líneas anteriores fueron publicadas en la revista *La Licorne* en 1955, pertenecientes al texto titulado: *Explicación falsa de mis cuentos* y será necesario tenerlo presente para ubicar la obra de Felisberto dentro del sistema fantástico moderno, debido a que como lo señala el mismo autor, sus cuentos carecen de una estructura lógica y como resultado aterrizan en el terreno de lo absurdo, donde lo imposible se opone a lo real, para crear atmósferas de ensueño que encuentran lugar en lo fantástico moderno.

C. Búsqueda de la perfección

La primera manifestación en la búsqueda de la perfección tiene lugar en el apartado II, cuando Horacio —después de la broma que le juega su esposa— al amanecer en su dormitorio acaricia a Hortensia pensando que se trata de su esposa, por lo que decide contactar al fabricante para “buscar la manera de que, al acercarse a Hortensia, se creyera encontrar en ella, calor humano” (Hernández, 2004, p. 136). De modo que Facundo, su amigo, el fabricante de muñecas resuelve ese problema con un sistema de agua caliente a lo que Horacio responde:

“—Bueno, no importa; haz como quieras, pero no me digas el procedimiento. Además, me gustaría que ella no fuera tan dura, que al tomarla se tuviera una sensación más agradable”, (p. 137), por lo que es evidenciado el capricho del coleccionista al perfeccionar a su muñeca favorita, que ya de por sí estaba forrada con “la piel [que] era de cabritilla; [y con la cual] habían tratado de imitar el color de María” (p. 130). Algo que sucede en las narraciones de Arreola, ya que las Plastisex son “inarrugables, conservan la suavidad de su tez y la turgencia de sus líneas” (Arreola, 2010, p. 85), además de que comparten el mismo mecanismo para crear calor artificial: “su peso es rigurosamente específico y el noventa por ciento corresponde al agua que circula por las finísimas burbujas de su cuerpo esponjado, caldeada por un sistema venoso de calefacción eléctrica” (Arreola, 2010, p. 86), y, por otra parte, también Emiliano González describe la piel de su Glinda II como: “El tejido de caucho [que] imitaba fielmente la porosa textura de la carne de Glinda” (González, 2005, p. 24).

Continuando con “Las Hortensias”, el segundo elemento de búsqueda de la perfección sucede en el apartado IV, donde Horacio confiesa a Facundo que él apuñaló a la muñeca para que se la llevará a su taller y la perfeccionará aún más, lo cual queda implícito en este apartado con una frase que María escuchó mientras los espiaba: “Eso tiene que ser posible” (p. 154), algo que se aclara más adelante en el mismo apartado, en el momento que Horacio encuentra la carta de su esposa, donde ella confiesa haber apuñalado a Hortensia por venganza y no como “un pretexto hipócrita para mandarla al taller a que le hagan herejías” (p. 168).

Por último, pero no menos importante, cabe señalar que al igual que en “El hombre de la arena”, tanto Nathaniel como Horacio sufren una experiencia de profundo placer al estar con Olimpia u Hortensia, respectivamente. Lo que se traduce en que, para los amantes de dichas muñecas, ellas son perfectas, por lo que les provocan esa sensación de éxtasis al contemplarlas, y estar con ellos, por ejemplo, “Apenas Facundo había puesto la nueva muñeca a disposición

de su amigo, Horacio se sintió poseído por una buena suerte que no había sentido desde la adolescencia” (p. 165).

D. Celos y destrucción

Es necesario aclarar que la rivalidad entre María y Hortensia se trata de una relación, que en un principio parece un vínculo entre madre e hija, como ya mostré arriba. Sin embargo, cuando María se percata de que el amor que siente su esposo por la muñeca va más allá de un cariño paternal; su relación comienza a fracturarse y surgen los celos, por ejemplo, “cuando él fue a besar a María por encima del hombro de Hortensia, recibió un formidable pinchazo. En seguida oyó con violencia el ruido de las máquinas: sin duda ellas le anunciaban que él no debía besar a María por encima de Hortensia” (p. 142). Lo que da pie al deterioro de la relación entre María y Hortensia, que pasa de ser una amistad a una rivalidad por el amor de Horacio.

María da grandes muestras de celos hacia su marido, pues como ya mencioné, la tienda que Horacio dirigía con éxito tuvo que ser cerrada por los celos de María “que estaba más celosa; cuando él había tenido deferencias para alguna empleada” (p. 133). Además, Horacio también tuvo que cancelar las visitas en que ella lo acompañaba, a razón de sus “ataques de celos” (p. 134). Más adelante, cuando María descubre la relación entre la muñeca y su esposo, deja una carta dirigida a él donde confiesa sus celos por Hortensia: “ahí te dejo a tu amante; yo también la he apuñalado; pero puedo confesarlo porque no es un pretexto hipócrita para mandarla al taller a que le hagan herejías. Me has asqueado la vida y te ruego no trates de buscarme” (p. 168). Una vez que María escapa de su casa para no convivir más con Horacio, ella piensa: “Soy una mujer que ha sido abandonada a causa de una muñeca” (p. 177); pensamiento que demuestra la inconformidad de María con respecto a la relación de Horacio con las muñecas.

La mayor evidencia de los celos que desembocan en destrucción, es cuando María acuchilla a Hortensia, al enterarse que fue su esposo quien en realidad acuchilló por primera vez a su muñeca para mandarla de regreso al taller para hacerle nuevas “herejías”, que la convertirán en una muñeca sexual: María puso a Hortensia encima de una mesa, como si la fuera a operar, y le daba puñaladas cortas y seguidas”, (p. 161), como resultado de un ataque de celos, pero también como una venganza.

E. Necrofilia

De los cinco cuentos que se analizan en esta investigación, el cuento de Felisberto, sin duda es el que posee mayor número de escenas e imágenes con referencia hacia lo inerte, por lo cual consideraré para el análisis sólo aquellas de más importancia para la narración. Desde el apartado I, en el momento que Horacio mira por primera vez sus vitrinas donde hay una escena de una muñeca vestida de novia, por lo que pensó: “Realmente, era una novia divina, y a los pocos instantes sintió placer al darse cuenta que él vivía y ella no” (p. 124), pues es precisamente esa frontera entre lo vivo y lo inerte algo que resulta tentador y atractivo para Horacio, por ejemplo: cuando al observar otra vitrina le “pareció que estaba violando algo tan serio como la muerte” (p. 128).

Una de las escenas más tétricas del cuento, es cuando Horacio encuentra el “cadáver” de Hortensia, acción que comprueba la venganza de María antes de irse, ya que reúne de una manera muy macabra dos de las aficiones de su esposo: las muñecas y la música:

Horacio fue a la casa negra y se sintió feliz [...] las habitaciones le daban la impresión de que tendrían alejada una muerte que llegaría del cielo. Pero en la noche, después de cenar fue al salón y le pareció que el piano era un gran ataúd y que el silencio velaba a un músico que había muerto hacía poco tiempo. Levantó la tapa del piano y aterrorizado la dejó caer con gran estruendo; quedó un instante con los brazos levantados, como alguien que lo amenazara con un revólver, pero después fue al patio y empezó a gritar: “—¿Quién puso a Hortensia dentro del piano?” (pp. 173-174).

La última escena que trata sobre este asunto es en el apartado X, cuando Horacio mira la segunda vitrina, donde hay una habitación y una cama en la que una reina pasa a la “muerte en el momento que daba una limosna; [y] no tuvo tiempo de confesarse” (p. 201), al mismo tiempo que tres muñecas vestidas de monjas simulan rezar hincadas al pie de la cama; de las cuales, una resulta ser María disfrazada, quien toma la mano de Horacio, mientras él está distraído. Después de esta escena Horacio enloquece por completo. Sin embargo, cabe destacar que entre la primera y la última broma de María, de alguna u otra forma se relacionan con la muerte, pues en la primera María le pone su vestido a Hortensia y cuando Horacio abre una puerta y recibe en su lugar a la muñeca, él lo toma como un presagio al imaginar que Hortensia le dice “Abrázame porque María morirá” (p. 129) y en la última broma la muerte de la reina es explícita, lo cual comprueba que la atracción y el encanto que Horacio siente por sus muñecas está íntimamente relacionado con lo inerte y el mundo de los objetos.

F. Locura y decadencia

La decadencia del personaje principal es claramente explícita y gira alrededor del binomio vida-muerte, donde de una manera magnífica Felisberto ilustra la transformación de una muñeca convertida en mujer y la decadencia de Horacio finalmente convertido en muñeco, decadencia que termina en locura, que al igual que en “El hombre de la arena” es irreversible. En el avance de la narración, es menester apuntar que no sólo la decadencia se centra en Horacio, pues además quien sufre consecuencias negativas es María y si se quiere anotar también Hortensia, al ser primero atacada por su mismo dueño y luego por la esposa de éste. Por ejemplo, María se avergüenza de la actitud de su marido al pensar: “Soy una mujer que ha sido abandonada por una muñeca” (p. 177).

Otro de los casos que sirve como ejemplo de que María también pasa a ser un objeto es cuando se refugia con su tía Pradera y ella le dice: “—Te desconozco, sobrina; ese hombre te ha dejado idiota y te maneja como a una de sus muñecas” (p. 179). Mientras la obsesión de él por las muñecas va en crecimiento hasta que culmina en su propia transformación en muñeco, lo cual ilustraré con los siguientes fragmentos: “frente al espejo [...] se dio cuenta de que ahora la piel de sus manos tenía también color de cera” (p.166) o en el inicio del apartado X, el final de la historia:

Después de la última sorpresa, María pidió muchas veces a Horacio que la perdonara, pero él guardaba el silencio de un hombre de palo que no representara a ningún santo ni concediera nada. La mayor parte del tiempo lo pasaba encerrado, casi inmóvil [...] Muchas veces María iba a verle tarde en la noche; y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio, y [con] su quietud de muñeco (p. 199).

Por último, la broma final será la que desconcierte de tal manera a Horacio que lo enloquezca por completo, en la segunda vitrina, donde una reina está muerta sobre una cama y María se hace pasar por una monja y sin que Horacio lo note le toma la mano:

Apenas sintió aquella mano sobre la suya levantó la cabeza, con el cuerpo rígido y empezó a abrir la boca como un bicharraco que no pudiera graznar ni mover las alas. María le tomó el brazo: él lo separó con terror, comenzó a hacer movimientos de los pies para volver su cuerpo [...] “María le dijo: [a Alex el sirviente] que Horacio estaba loco (p. 202).

Otro elemento que a lo largo de la narración prepara la locura y decadencia de Horacio es el sonido de las máquinas al que se dirige cuando la locura lo invade. Pero ¿cuál es la relación entre el ruido de las máquinas y la locura de Horacio? En primer lugar, como Horacio cree que Hortensia se relaciona con las máquinas y esa es su forma de comunicarse, como por ejemplo; cuando Horacio cree que Hortensia le da un pinchazo al sentir celos de María, pues “Hortensia se entendía con las máquinas” (p. 142) y que “los ruidos de las máquinas eran una familia noble y tal vez por eso Hortensia los había elegido para expresar su amor constante” (p. 143), por lo que es posible deducir que esa locura del personaje principal se debe a su sintonía involuntaria con el mundo de los objetos.

La pasión de un coleccionista se sale de control para convertirse en obsesión y, es que, a pesar de que las Hortensias no funcionan con algún tipo de mecanismo que las haga moverse o hablar, al final de la narración pareciera que las muñecas actuaran por su propia voluntad, pues basta con el deseo siniestro de su poseedor para que ellas adquieran más vitalidad por encima de su hiperrealismo. Son las ocurrencias de Horacio y las bromas de su esposa María culpables de una decadencia que termina en locura.

Es imposible saber si, en su momento, Juan José Arreola tuvo oportunidad de leer la magnífica obra de Felisberto Hernández, lo que sí es una certeza es que ambos textos logran una interesante conexión en cuanto al planteamiento de las muñecas erotizadas como un producto más en el mercado. En *Anuncio*, la Plastisex© también juega el rol de protagonista en la historia y el arquetipo de la muñeca animada se muestra con descaro y sofisticación, cuando el escritor mexicano retoma esta herencia de los dioses del Olimpo y como un demiurgo reconstruye el mito para salpicarlo con su picardía y buen sentido del humor, como veremos en el siguiente capítulo.

5. *Apetito carnal: La Plastisex, un ícono del negocio y el placer.*

“Anuncio” (1952), Juan José Arreola

5.1 Sobre el autor

La actuación y los diálogos del teatro, fueron los primeros pasos con los que el escritor Juan José Arreola (1918-2001) se encaminó hacia el mundo de las letras. Ya en la juventud y aprovechando su estancia en la Ciudad de México, en 1937 se inscribió en la Escuela Nacional de Teatro del “Palacio de Bellas Artes, [en el] quinto piso, con [el actor alemán] Fernando Wagner” (Rodríguez, 2002, p. 167), un mérito que Arreola logró “sin certificado de primaria”. En 1944 conoció a Louis Jouvet, actor y director francés que le otorgaría una beca para estudiar actuación en Francia. En 1959 Arreola sería convocado por la Universidad Nacional Autónoma de México, para ser coordinador de un programa cultural llamado “Poesía en Voz Alta”, el cual tenía como propósito diversas actividades culturales y artísticas, como galerías de pintura, recitales de poesía o funciones de teatro (que él mismo dirigió); evidentemente las artes escénicas y la escritura, fueron dos de sus grandes pasiones.

El vocabulario del escritor mexicano es espléndido, pero la manera con que juega y manipula el lenguaje es aún más, sin duda su prosa se ubica entre las que más destacan en la cuentística mexicana del siglo anterior. Pero ¿cuál es el mecanismo que da vida a tan maravillosas narraciones? Uno de los elementos que prevalece en su obra es la brevedad con que el autor, sin restar precisión, busca llegar a los aspectos más esenciales del relato, logrando así aumentar la intensidad de lectura, como consecuencia de esa economía del lenguaje. He aquí cómo el mismo Arreola justifica su técnica: “[el] valor que le concedo al texto breve, que para mí es por esencia el trance literario, tiene la enorme ventaja de que no compromete la vida,

de que no compromete muchas horas, muchos días¹¹” (Rodríguez, 2002, p. 79). Con lo cual queda claro que la intención de Arreola es causar un impacto en el lector o, como él lo llama, un “trance literario” en el menor tiempo posible.

Otro de los elementos que caracteriza la escritura de Arreola es la picardía con la que trata diversos asuntos, aunque de forma casi inadvertida, la sorna asoma entre las líneas del escritor, por ejemplo: en el cuento *El rinoceronte*, donde Arreola toma la figura de un hombre corpulento para compararla con un rinoceronte (animalización) y hace la analogía del maltrato que da a su mujer con las embestidas de dicho animal: “Diez años luché cuerpo a cuerpo con el rinoceronte, y mi único triunfo consistió en arrastrarlo al divorcio” (p. 28). También es importante señalar que el autor comprende a su obra como una autorreferencia:

La mayoría de mis textos son en primera persona. Y vuelvo a decirlo: me aborrezco por ser un escritor autobiográfico. Todo, hasta “Baltasar Gérard”, el asesino de Guillermo Orange, es autobiográfico. Me reconozco en “El rinoceronte” lo mismo que en “Aves acuáticas”. Yo sólo he buscado confesarme y ha sido excesiva mi confesión en una obra tan parca (Rodríguez, 2002, p. 169).

La figura femenina es una constante en la obra de Arreola, ya que en varias de sus narraciones el autor ofrece una visión del amor como un ideal, más que como algo concreto, una ilustración de este tópico que abarca buena parte de su narrativa es el cuento de “Anuncio”, donde precisamente la imposibilidad de un amor auténtico orilla a los hombres a crear lazos afectivos con mujeres artificiales; o “Una mujer amaestrada”, cuento que resulta una caricaturización de la vida en pareja, que se convierte en una relación de sometimiento, evidenciada por una cadena que lleva la mujer y “que no pasa de ser un símbolo, ya que el menor esfuerzo habría bastado para romperla”, en compañía de un falso látigo de seda, lo que muestra, cómo es que el autor comprende el “amor” de estos dos personajes: “Entre ambos

¹¹ A partir de esta cita todas las demás citas en voz del mismo escritor fueron extraídas del libro *Arreola en voz alta*, que reúne 29 entrevistas (Arreola, 2002).

existía una relación íntima y degradante, que iba más allá del domador y la fiera” (p.101).

Ahora bien, veremos la concepción de la mujer en palabras del autor:

aún decimos en el lenguaje más coloquial [...] “¡Mira qué vieja trae éste!”; también: “El otro día traía yo un viejón”... Imagínate nomás si eso es posible, ostentar a un ser humano como una posesión y para presumirlo [...en una] humanidad que ha devorado a la mujer, que la ha hecho prostituta y virgen obligatoria a su antojo, que incluso la ha condenado a una tercera posición, aunque minoritaria no menos importante: la condición de bruja, la que dice: “No me dejas tú ser sacerdotisa de tu Dios, pues yo pacto con el diablo (Rodríguez, 2002, p. 112).

Aunque en su momento *Confabulario* (1952), que es el libro donde aparece el cuento que aquí se analiza, causó controversia entre los críticos literarios, ya que se admiraba en Arreola “la fiesta del lenguaje, y [se] le reprochaba el gusto por la fantasía” (Buenfil, 2011, p. 22), lo cierto es que gracias a su singular estilo que combina la brevedad, el humor, la erudición y la universalidad que permea sus textos, Juan José Arreola se ha ganado un lugar privilegiado entre los narradores de habla hispana del siglo XX.

5.2 Estructura del texto

El cuento, al igual que en el fragmento de “Las Hortensias” donde se ofrecen las muñecas como mercancía, está narrado en tercera persona gramatical del plural, como si se tratara de la voz de la empresa y está configurado bajo lo que he llamado retórica publicitaria, ya que lo que supuestamente pretende el texto es lograr que el auditorio adquiriera el producto que se le ofrece: “He aquí uno de los volantes de propaganda [...] ¿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, 2004, p. 180).

Tal y como sucede con dos textos más, que aparecen en el mismo libro de *Confabulario* (1952), me refiero a los cuentos “En verdad os digo” y “Baby H.P”, donde Arreola emplea el recurso estético de una retórica publicitaria que pretende comercializar un producto. Como en

el caso del primer cuento antes mencionado, donde el experimento del científico-impostor “Arpad Niklaus” busca el patrocinio de hombres “que posean un capital estorboso” (Arreola, 2010, p. 25), para que inviertan en su proyecto, que pretende hacer pasar a un camello por el ojo de una aguja, con el fin de crear un método para asegurar que los ricos entren al cielo y, como ganancia secundaria, para crear una agencia de teletransportación; sin embargo el plan pseudocientífico sólo es un pretexto para estafar, pues: “Nada impedirá que pase a la historia como el glorioso fundador de la desintegración universal de capitales” (p. 27).

“En verdad os digo” sólo se hace la invitación para que los incautos hagan aportaciones monetarias para el imposible experimento, pero “Baby H.P.” es más cercano a “Anuncio”, pues busca persuadir directamente al posible comprador: “Señora ama de casa [...] Ya tenemos a la venta el maravilloso Baby H.P., un aparato que está llamado a revolucionar la economía hogareña” (Arreola, 2010, p. 81). Invento que se instala en el cuerpo del infante, con ayuda de correas ajustables y que transforma todos sus movimientos del niño en una fuente de energía renovable “que representa una preciosa alcancía de electricidad” (p. 81). El texto al estar escrito bajo el mismo discurso publicitario, al igual que en “Anuncio”, advierte sobre las posibles complicaciones del producto que ofrece: “Los rumores de que algunos niños mueren electrocutados por la corriente que ellos mismos generan [...] el temor supersticioso de que [...] atraen rayos y centellas” (p. 82). En ambos casos el narrador-vendedor hace hincapié en responsabilizar al usuario por un empleo incorrecto:

“Ningún accidente de esta naturaleza puede ocurrir, sobre todo si se siguen al pie de la letra las indicaciones de los folletos explicativos” (“Baby H.P.”, p. 82),

“Sin negar la posibilidad de semejante accidente, afirmamos que sólo puede ocurrir en virtud de un imperdonable descuido” (“Anuncio”, p. 88).

Además, ambos cuentos abren con un enunciado que intenta persuadir a los consumidores:

“Señora ama de casa: convierta usted en fuerza motriz la vitalidad de sus niños” (“Baby H.P.”, p. 81).

“Ahora nos dirigimos a usted, dichoso o desafortunado en el amor” (“Anuncio”, p. 84).

En cuanto al formato de estos tres cuentos, es posible deducir la intención del autor al configurarlos bajo una retórica publicitaria, quien busca hacer una crítica hacia el llamado “progreso” y las transformaciones urbanas bajo las que se redactaron dichas narraciones, pues es importante tener claro que *Confabulario* (1952), fue escrito durante el periodo conocido como el “Milagro mexicano”, caracterizado principalmente por ser un modelo económico que propició el crecimiento industrial de México y una urbanización sin precedentes.

Por lo tanto, “Anuncio” no es un relato convencional donde se desarrolle una historia, sino que es un relato donde se describe a las Plastisex© y su rol e inserción dentro de la sociedad, además de su comercialización y se hace una minuciosa descripción de cómo la Plastisex © “está hecha de materiales sintéticos que reproducen a voluntad las características más superficiales o recónditas de la belleza femenina” (p. 84); haciendo un recorrido por las partes que la conforman, desde el color de los ojos, el tipo de cabello y la medida de sus curvas, hasta la textura de “las demás regiones mucosas” (p. 85) .

5.3 Plastisex©

Dando continuidad al personaje arquetípico de la muñeca animada, Juan José Arreola hace su aportación con las Plastisex©, muñecas que son producto de la desbordante imaginación e ingenio mordaz que caracterizan al escritor, quien no se limita por la brevedad de sus textos y da muestra de la maestría con que manejaba el lenguaje. Por ejemplo, el nombre que llevan sus golems eróticas, es en realidad la unión de dos palabras que crean un nuevo

concepto, es decir una crisis¹². Ya que el neologismo con que el autor designa a sus muñecas está compuesto por las palabras: “Plástico”, que hace referencia a un “adj. Dicho de ciertos materiales sintéticos: Que pueden moldearse fácilmente y están compuestos principalmente por polímeros, como la celulosa” (DRAE 2020), y por otra parte “sexo”, que es interpretada en una de sus acepciones como “Actividad sexual” (DRAE 2020). Por lo tanto, el resultado es Plastisex, una mezcla entre el material que es característico de la época moderna: el plástico, el cual ha sido moldeado para fines sexuales.

Al igual que los otros cuatro autores que aquí se analizan, Arreola diseña bajo la creatividad de su pluma a una mujer artificial, pero mucho más perfeccionada que sus antecesoras (Olimpia y Hortensia), sin embargo, el tono con el que el autor retoma el tópico es totalmente distinto, ya que lo hace en un tono lúdico y salpicado de humor, no sin dejar de lado la crítica social, pero restando seriedad al asunto (parodia), pues “hay que burlarse del otro para corregirlo o destruirlo o enviarlo al exilio social [...] y lo hace objeto de escarnio o ridiculización sarcástica. Su intención es proyectar los errores y los vicios sociales en un personaje para hacernos pensar o sentir rechazo hacia él” (García, 2011, p. 5). Con lo cual Arreola, por medio de un ambiente sarcástico y hostil pretende que el lector reflexione sobre la dignidad femenina.

Claramente la Plastisex© se trata de una caricaturización que evidencia los vicios de un patriarcado que cosifica a la mujer, por lo que es fácil deducir que la narración se configura bajo el modelo literario de la fábula, que tiene como fin una enseñanza moral: “Lejos de representar una amenaza para la sociedad, la venus Plastisex© resulta una aliada poderosa para la restauración de los valores” (Arreola, 2010, p. 89). Al caricaturizar y cosificar la figura femenina, irónicamente el escritor busca conmover al lector por medio de la siguiente paradoja:

¹² “Figura retórica que consiste en formar una palabra nueva mediante la yuxtaposición de dos o más palabras, que generalmente se traslapan por contracción (pérdida de letras o de sílabas)” (Beristain, 1995, p. 120).

Al aceptar que el hombre (en varias civilizaciones y épocas de la humanidad) se ha servido de la mujer como un objeto y llevar a cabo tal operación en la realidad, es decir al hacer de la mujer un objeto real, que imite todas sus cualidades, se comprende, aunque cínicamente, que sólo de esa forma se puede liberar a la mujer del yugo masculino: “Al popularizarse el uso de la Plastisex©, asistiremos a la eclosión del genio femenino, tan largamente esperada. Y las mujeres, libres ya de sus obligaciones tradicionalmente eróticas, instalarán para siempre en su belleza transitoria el puro reino del espíritu” (p. 89). Donde, una vez más, interviene el tono sarcástico con el que Arreola aborda esta temática, ya que se comprende que los hombres ni siquiera intentan reconfigurar su sistema de valores hacia la mujer y, por el contrario, sólo cambian de objeto amoroso a una réplica perfeccionada de la figura femenina, resultado de una ingeniosa paradoja y es que no es posible dignificar a la mujer haciendo de ella un objeto: “En lugar de mercancía deprimente, costosa o insalubre, nuestras prójimas se convertirán en seres capaces de desarrollar sus posibilidades creadoras hasta un alto grado de perfección” (p. 89). De dicho planteamiento surge la moraleja de esta narración que aparece en el libro de *Confabulario* (1952), paradoja con la que Arreola expresa su inconformidad hacia el vertiginoso avance del “progreso” y el rol de la mujer en la época moderna.

Es evidente que la relación que guarda el cuento de Juan José Arreola con sus antecesores y sucesores, bajo la temática de la muñeca animada como objeto sexual y amoroso, en términos de tematología se trata de un *architexto*, es decir, que define una:

filiación genérica, la conciencia de formas y convenciones dentro de una tradición literaria [...] [pues] un architexto es una suerte de síntesis abstracta de un sinnúmero de textos semejantes que configuran una especie de texto ideal al que el texto en cuestión ha de conformarse o contra el que ha de rebelarse (Pimentel, 1993, p. 226).

Ya en el caso del texto de Arreola, será la transgresión y no la conformidad lo que lo distinga de los otros cuatro textos que se analizan en este estudio. Pues es necesario señalar que el autor mexicano retoma la figura de la muñeca animada desde un enfoque lúdico y a la vez

sarcástico, restándole seriedad al tópico para transformar a dicho personaje arquetípico de la tradición literaria occidental en una parodia, en una caricatura burlesca; por tal motivo es que Arreola resta el elemento de lo siniestro, hasta reducirlo a sus componentes más esenciales, asunto que se atenderá más adelante en esta investigación.

5.4 Sinopsis

Las muñecas Plastisex© son mujeres artificiales creadas por una innovadora empresa que pretende poner al alcance de hombres tímidos o con escaso éxito en las relaciones amorosas, a la mujer que siempre han soñado. El poseedor es capaz de elegir los rasgos de su amante artificial, desde el color del cabello y los ojos, hasta el volumen de sus curvas o la estatura. Algunos accesorios exóticos (como un cinturón de castidad, una selecta gama olfativa y gustativa, ojos de esmeralda o turquesa, entre otros) están disponibles para los clientes más adinerados. Además, las celestiales muñecas hablan y actúan a voluntad de quien las adquiere, por medio de un control remoto. De manera magistral, y perfeccionando la técnica de Pigmalión, Arreola describe o más bien dicho recrea todas las partes de la mujer, valiéndose de distintos materiales con los que el autor esculpe verbalmente a su Plastisex©, que con monstruosa precisión toma la forma de una mujer perfecta, pero artificial que se alimenta de energía eléctrica.

Dicho invento causa controversia y a la vez aceptación en algunos grupos de la sociedad, como sucede con la iglesia conservadora que rechaza semejante herejía o, por otra parte, algunas sectas de mormones que ya han celebrado bodas con estas mujeres sintéticas. También los sociólogos están de acuerdo en el empleo de dicho invento, porque podría ser un factor importante para la reivindicación de la mujer, que hasta entonces ha sido utilizada como un simple objeto sexual. La recomendación del narrador es que la Plastisex© debe utilizarse

con cuidado y moderación, pues como todo abuso puede conducir hacia efectos negativos como infantilismo, locura o incluso la muerte, por un uso irresponsable.

La paradoja es constante en este cuento de Arreola, pues, como es posible notar, las ideas que se plantean en su mayoría son ambivalentes, como, por ejemplo, en el caso de las sectas religiosas algunas se mantienen al margen con respecto al uso de este juguete erótico, pues consideran que es un “pecado venial el que se comete en [ese] objeto inanimado” (p. 88), por otra parte, algunas sectas de mormones “han celebrado ya numerosos matrimonios entre progresistas caballeros humanos y encantadoras muñecas de material sintético” (p. 88). Lo mismo sucede con el planteamiento que hace el autor con respecto a la dignidad de la mujer, ya que a pesar de que el uso de la Plastisex© pueda aparentar una amenaza por disminuir a la mujer a un simple objeto sexual, en realidad “engrandece y dignifica a la mujer”, pues el autor propone que, al popularizarse su uso, las mujeres podrán ser más libres y así alcanzar su trascendencia.

5.5 Temas motivo

A. Lo siniestro

En “Anuncio” el elemento de lo siniestro no se encuentra tan presente como en los anteriores cuentos, únicamente es posible encontrarlo en dos ocasiones, ambas se ubican dentro del inventario freudiano de motivos siniestros en la categoría del YO – OTRO: Las Plastisex© resultan un personaje siniestro por dos razones: primeramente, por la experiencia que causa ver a una muñeca tan realista que se mueve y habla por sí sola, gracias a sus “controles automáticos”, y que provoca en aquel que la mire por primera vez, la duda sobre si aquella mujer es artificial o una mujer real. Además de lo anterior, las Plastisex© también son portadoras de lo siniestro en la modalidad del doble, cuando el narrador menciona que existen: algunos casos donde “clientes antiguamente casados que nos solicitan copias fieles de sus

esposas (generalmente con algunos retoques), a fin de servirse de ellas sin traicionarlas” (p. 88), incluso, en el intento de hacer una réplica exacta de alguna fantasía o pareja del pasado, la empresa solicita que se envíen “fotografías, documentos, medidas, prendas de vestir y descripciones entusiastas” (p. 85). Parentesco que comparte con el cuento de “Las Hortensias”, pues hay que recordar que Horacio manda hacer a Hortensia como una réplica de su mujer, por temor a que ella enferme o muera.

B. Lo fantástico

Este cuento está configurado bajo la estrategia del fantástico posmoderno, debido a que cumple con las siguientes características: es *metafantástico*, lo que significa que “juega abiertamente con las reglas que integran su sistema, hasta el grado de simular el fenómeno fantástico para demostrar su artificialidad” (Nieto, 2015, p. 216). Es decir, que el autor ya es consciente de las reglas que componen la estrategia de lo fantástico; por ejemplo, Todorov menciona que “la lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico” (Todorov, 2016, p. 69); sin embargo, Arreola retoma este recurso para llevarlo hasta sus límites, con una técnica que el crítico literario Jorge Olvera llama “*desmetaforización*” (Olvera, 2017, p. 185), que consiste en el hecho de representar algún dicho poético en el sentido literal, como sucede en el fragmento donde se cumple la sentencia:

“Hay leche y miel bajo tu lengua...”, dice el *Cantar de los cantares*. Usted puede emular los placeres de Salomón; haga una mixtura con leche de cabra y miel de abejas; llene con ella el depósito craneano de su Plastisex©, sazónela al oporto o benedictine: sentirá que los ríos del paraíso fluyen a su boca en el largo beso alimenticio” (Arreola, 2010, p.85).

En la biblia aparece textualmente: “Hay leche y miel bajo tu lengua”, a lo que Arreola de forma sagaz, hace que dicha sentencia se lleve a cabo en el sentido estricto, pues en realidad las Plastisex© pueden dar “besos alimenticios” con leche y miel verdaderos.

Otra característica es la idea del simulacro que constituye “la forma misma del paradigma de lo fantástico posmoderno” (Nieto, 2015, p. 215), pues precisamente lo que pretende esta estrategia textual consiste en dar muestra de esa “hiperconciencia” sobre las reglas que componen dicha tradición literaria, ya que a diferencia del fantástico clásico donde la otredad es exteriorizada y materializada fuera del hombre, por medio de seres sobrenaturales; o en el fantástico moderno, donde esa otredad halla su lugar en el interior del ser humano como producto de temores o anhelos reprimidos, ya en el fantástico posmoderno dicho efecto radica en “la destrucción de una verdad única y absoluta” (Nieto, 2015, p. 212), por lo que en “Anuncio” se advierte desde el título la simulación de un cartel publicitario o quizá un comercial de radio o televisión, como si en realidad se tratase de una empresa que exalta las virtudes de un producto para conseguir mejores ventas.

Dado que la técnica de Arreola para construir este relato se basa en que “la escritura se convierte en personaje principal del texto” (Nieto, 2015, p. 244), queda claro que el lenguaje ya no es concebido como una representación, sino que precisamente el escritor toma una “hiperconciencia” que le hace comprender al lenguaje como un acto de creación en sí mismo, por eso las Plastisex© no necesitan desarrollar una historia en la que se vean involucradas, pues basta con que Arreola revele sus habilidades como demiurgo e ilustre paso a paso el proceso de cómo crear una mujer perfecta, para que el *Anuncio* tome el cauce de una historia que narra el artificioso nacimiento de las muñecas eróticas.

Las dos últimas características de lo fantástico posmoderno que corresponden al cuento de “Anuncio” son la “ludicidad y la ironía” (Nieto, 2015, p. 257). Con respecto al sentido lúdico del texto, éste se comprende desde su formato, pues el narrador pareciera que más que contar una historia pretende vender una mercancía, como si se tratara de la publicidad de una revista o periódico, y es exactamente debido a este factor que los elementos de lo siniestro y la locura disminuyen en esta narración, ya que el sentimiento de inquietud o incomodidad que pudiera

causar en este caso el personaje siniestro: las Plastisex©, es sustituido por “una visión placentera” (Olvera, 2017, p. 26). Por consiguiente, queda entendido que el autor además de ser consciente de las reglas que componen la estrategia textual, también juega con ellas; en el sentido que tiene conocimiento sobre la relación inherente entre lo fantástico y lo siniestro y, sin embargo, consigue que “Anuncio” pertenezca a un grupo de textos fantásticos que “se desiniestraron; [que] se los limpió del elemento del miedo o la angustia, incluso del asco, que sería una de las formas de lo siniestro” (Olvera, 2017, p. 26). Pues como ya lo había mencionado con anterioridad, este cuento únicamente presenta dos condiciones de lo siniestro: la figura del doble y la vacilación al contemplar una Plastisex©. Por lo tanto, la estrategia del autor es lúdica, porque juega con el elemento de lo siniestro al contrastarlo con el placer y reducirlo a su mínima expresión.

La ironía aparece desde el planteamiento filosófico que hace el cuento, pues resulta una mutación de la denuncia de Hoffman con su Olimpia, al evidenciar la maquinización de los humanos y la personificación de los objetos, ya que en “Anuncio”, las Plastisex© son un pretexto para reflexionar sobre la paradoja de la posmodernidad sobre comprender a los seres humanos como mercancías y a las mercancías como seres humanos. De modo que las Plastisex© representan aquello a lo que se debería erradicar; es decir, nuevamente aparece el recurso de la *desmetaforización* ante un dilema que surge en el siglo XX: el de la mujer que es tratada como un objeto, idea que es concretada por las Plastisex©, que en efecto son objetos sexuales con forma de mujer y que cumplen todas sus funciones porque: “En vez de disminuirla, engrandece y dignifica a la mujer, arrebatándole su papel de instrumento placentero de sexófora, para emplear un término clásico” (Arreola, 2010, p. 89). O, en otras palabras, las Plastisex© surgen para que las mujeres dejen de ser utilizadas como objeto sexual para satisfacer los deseos de la población masculina, pues “En lugar de mercancía deprimente, costosa o insalubre, nuestras prójimas se convertirán en seres capaces de desarrollar sus

posibilidades creadoras hasta un alto grado de perfección” (Arreola, 2010, p. 89). Como es fácil notar, la ironía de este cuento radica en la mujer tratada como objeto y en el objeto tratado como mujer, ya que, como diría Erich Fromm, en la posmodernidad: “Nuestro propósito principal es producir cosas, y en el proceso de idolatría a las cosas nos convertimos en mercancías” (Fromm, 1974, p. 61).

C. Búsqueda de la perfección

Prácticamente el cuento gira en torno a la perfección a que aspiran los creadores de las muñecas. Desde el inicio el narrador afirma poner al alcance de hombres tímidos o solitarios a “la mujer que ha[n] soñado toda la vida” (Arreola, 2010, p. 84), ya que el comprador la puede elegir “Alta y delgada, menuda y redonda, rubia o morena, pelirroja o platinada: [pues] todas están en el mercado” (p.84). “Anuncio” al ser una alegoría del acto de la creación, es aprovechado por Arreola para construir con base en materia verbal a una mujer perfecta; por lo cual el escritor traza cuidadosamente dos líneas a partir de las cuales construye a las Plastisex©: el comportamiento y la apariencia de las muñecas.

Con relación al comportamiento, queda claro que las muñecas funcionan a control remoto: “Ella quedará a sus órdenes mediante un tablero de controles que no es más difícil de manejar que los botones de un televisor” (p. 85), con dicho control también se elige el idioma en el que ha de hablar o cantar la muñeca, además de seleccionar si “es inerte o activa, locuaz o silenciosa a voluntad” (p. 89). También cuenta con “un regulador [que] asegura la curva creciente de sus anhelos, desde el suspiro al gemido” (p.87), por último; sus movimientos pueden ser controlados a capricho del poseedor, ya que “puede bailar, luchar, hacer ejercicios gimnásticos o acrobáticos y producir en su cuerpo reacciones de acogida o rechazo” (p. 86).

Con respecto a la apariencia, el autor cuida cada uno de los detalles del cuerpo de las muñecas, para que éstas logren la mayor perfección posible al imitar fielmente cada uno de los rasgos de una mujer auténtica, comenzando por los ojos, que según el poder adquisitivo del comprador pueden ser “de esmeralda, de turquesa o de azabache legítimo” (p. 85); la piel de plástico que es indeformable e inarrugable, pues “conservan la suavidad de su tez y la turgencia de sus líneas”, a diferencia de las mujeres auténticas. El vendedor menciona que desnuda la Plastisex© “es sencillamente insuperable: púber o impúber, en la flor de la juventud o con todas las opulencias maduras del otoño, según el matiz peculiar de cada raza o mestizaje” (p. 87). La boca que es de “suavísima esponja, saturada con sustancias nutritivas” (p. 85), comparable a los diversos olores que intentan replicar la fragancia femenina como su “aroma axilar hecho a base de sándalo y almizcle” (p. 86) y el sistema de calefacción a base de agua, que además funciona como un método de propiedades higiénicas que hace “fluir intensamente [el agua] de dentro hacia fuera, [lo que] asegura la limpieza rápida y completa de las Plastisex©” (p. 86).

Las muñecas también cuentan con un esqueleto de magnesio “irrompible”, una cabellera que se produce con “fibra de acetato”, que los fabricantes aseguran supera en “belleza, textura y elasticidad” al pelaje femenino (p. 86) y, por último, el sello de garantía que consiste en un himen de plástico que asegura el producto sea nuevo y que sólo sea inaugurado por el dueño. En conjunto estas características de comportamiento y apariencia moldean a la mujer perfecta, según los creadores de la Plastisex©.

D. Celos y destrucción

De nuevo el tono irónico de Arreola se hace presente al invertir los celos en la relación entre hombre y muñeca, ya que en la mayoría de los textos que aquí se analizan los celos surgen, a partir de la sustitución, por parte de las mujeres que fueron cambiadas por muñecas,

por lo que deciden destruir a las intrusas, sin embargo, como ocurre con Nathaniel y Olimpia del cuento “El hombre de la arena”, en “Anuncio” los celos aparecen por desconfianza a que otro hombre pueda poseer a la Plastisex©: “Para los amantes celosos, hemos superado el antiguo ideal del cinturón de castidad: un estuche de cuerpo entero que convierte a cada mujer en una fortaleza de acero inexpugnable” (Arreola, p. 87), e incluso, con ese tono lúdico que distingue al escritor, menciona que el sello de garantía es un himen de plástico “tan fiel al original, que al ser destruido se contrae sobre sí mismo y reproduce las excrescencias coralinas llamadas carúnculas mirtiformes” (Arreola, 2010, p. 87).

E. Necrofilia

La atracción por lo inerte se presenta en cuatro ocasiones en “Anuncio”, la primera es cuando el narrador menciona que el equipo de artistas que se encargan de fabricar a las Plastisex©, incluso puede “desatar para usted una momia de la decimoctava dinastía” (Arreola, 2010, p. 84), que tiene un enorme parentesco con la última manifestación de necrofilia en el texto que aparece en la parte que el narrador señala que existen clientes que “solicitan copias fieles a sus esposas” (Arreola, p. 88), con el fin de traerlas de nuevo a su lado, por ejemplo, en caso de “abandono y la muerte” (p. 89). Como es natural, el impulso de desafiar a la muerte e intentar dar vida de nueva vez a una mujer que ya ha fallecido, es una clara tendencia de atracción hacia lo inerte, pues además de tratarse en sí mismo de un objeto sin vida, evoca a alguien que ha muerto y con quien existe un *deseo siniestro* de continuar con el lazo afectivo que los une.

Otro rasgo de necrofilia, aparece cuando el narrador señala las fuertes críticas que reciben las muñecas eróticas por parte de “Las iglesias más conservadoras [que] siguen apoyando implacablemente el hábito de la abstinencia, y a lo sumo se limitan a calificar como

pecado venial el que se comete en *objeto inanimado*” (Arreola, 2010, p. 88), juicio religioso que de manera implícita expresa la infertilidad de ese tipo de relaciones artificiales.

La última aparición de este elemento se presenta al mencionar que “una secta disidente de mormones ha celebrado ya numerosos matrimonios entre progresistas caballeros humanos y encantadoras muñecas de material sintético” (Arreola, 2010, p. 88). Como es posible notar en el polo opuesto, incluso se pueden unir hombres y muñecas por la eternidad bajo el consentimiento religioso. Si bien las muñecas cubren las necesidades sexuales de sus poseedores, en realidad las Plastisex© son un símbolo de narcisismo desbordante que orilla a los hombres a crear su propia versión de la mujer perfecta, que anula aquellas propiedades que son negativas para el beneficio masculino, que ha sacrificado la vitalidad y el libre albedrío de sus compañeras de carne y hueso, por una mujer artificial, que se adapte a sus necesidades y fantasías; sin importar que aquello con lo que se ha creado un vínculo amoroso, no sea más que un conjunto de “material sintético”.

F. Locura y decadencia

Al disminuir el efecto de lo siniestro, contrario a las otras cuatro narraciones, en “Anuncio” ni la decadencia, ni la locura funcionan en el texto como una consecuencia final; sin embargo, este efecto al ser inherente de lo fantástico aparece en su modalidad de algo “que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (Freud, 1919, p. 17). En cuanto a la decadencia, el autor escribe: “nos interesa denunciar los rumores, más o menos encubiertos, que algunos clientes neuróticos han hecho circular” (p. 87), por lo cual queda entendido que estas fallas en las muñecas estarían mejor en secreto y bien disimuladas. Inconvenientes como ejemplares que supuestamente “han quedado en cinta y que sufren ciertos trastornos periódicos” (Arreola, 2010, p.87), eso por parte de las Plastisex©. Sin embargo, este

rumor es desmentido por el narrador-vendedor de inmediato. No obstante, también existe la trágica noticia sobre “un joven inexperto [que] murió asfixiado en brazos de una mujer de plástico. Sin negar la posibilidad de semejante accidente, afirmamos que sólo puede ocurrir en virtud de un imperdonable descuido” (Arreola, 2010, p. 88). Situación que confirma las consecuencias que puede tener un mal uso de las Plastisex©, ya que además de ser posible la muerte entre sus brazos, también es acusada de “fomentar maniáticos afectados de infantilismo” (p. 88); es decir que los usuarios pueden ser víctimas de la decadencia o, peor aún, de la locura, si la muñeca no es “empleada de modo mesurado y prudente”, pues implícitamente el autor indica que si el uso de la muñeca no es el correcto, podría desembocar en lo opuesto a su promesa que “asegura la salud y el bienestar del hombre, cualquiera que sea su edad y complexión” (Arreola, 2010, p. 89).

La Plastisex© es vendida a cualquiera, bajo ciertos parámetros de calidad e incluso distintos precios, según el presupuesto del comprador. Pero ¿qué sucede cuando la muñeca no está a la venta? Imaginemos un contexto lejos de los dominios mercantiles de la Plastisex©, donde la figura de la muñeca animada regresa a sus orígenes más rudimentarios. Un maniquí rígido y sin orejas aunado a un hombre solitario y harto de las relaciones amorosas, dan como resultado otra narración de agalmatofilia y, sin ser necesarias todas las prestaciones de la Plastisex©, el protagonista del siguiente cuento por analizar se enamora de un maniquí que adquiere en una tienda de Los Ángeles, después de convencer al dueño del establecimiento con unos cuantos dólares. La Stella de Charles Bukowski es la prueba de que no se necesitan grandes modificaciones y tecnología para llevar a cabo ese deseo siniestro que obsesiona y enloquece a sus adeptos, pues basta con el poder de la imaginación para saciar sus expectativas de una mujer perfecta.

6. De misoginia y otros tratos. Un amor intenso y fugaz como Estela

“Amor por 17.50\$” (1973), Charles Bukowski

6.1 Sobre el autor

Alcohol, prostitutas, decadencia, relaciones de pareja conflictivas, carreras de caballos, una constante irreverencia y riñas de borrachos en las calles sórdidas de Los Ángeles o incluso la propia escritura son algunos de los tópicos más importantes en la obra de Charles Bukowski (1920-1994). Pues, el autor lejos de pretender que los personajes que protagonizan sus historias se conviertan en reconocidos o temerarios héroes, busca retratar fielmente la realidad de los barrios bajos con la crudeza que caracteriza al escritor estadounidense, ya que incluso algunos de sus cuentos “desataron polémicas, principalmente aquellos que retratan la violencia sexual” (Albani, 2014, p. 5). Y es que es gracias a lo directo y transparente de su pluma, que Bukowski ha sido “tan controvertido y criticado como admirado” (Albani, 2014, p. 1), ya que irónicamente, esa estrategia de plasmar la vida de los desposeídos y de los marginados que viven condenados al fracaso, lo condujo al éxito. Aunque es necesario señalar que él mismo antes de consagrarse a la literatura se dedicó a diversos empleos, no bien remunerados, como los que desempeñan los personajes que inspiran su obra y, más en específico, su novela *Factotum* (1975), donde su *alter ego* Henri Chinanski se desempeña en varios trabajos como: repartidor de revistas, ayudante en un periódico local y en un almacén, pegando carteles de publicidad en el metro, como obrero en una fábrica de galletas o asistente de limpieza en un edificio; tan sólo por mencionar algunos.

La mayoría de sus textos son breves con un lenguaje soez y situaciones comunes, donde los personajes raramente buscan alguna trascendencia, ya que “Bukowski ve su escritura y el arte en general como algo bastante terrenal; no pretende elevarlos a un estado sublime” (Tejeda, 2005, p. 84). Sin embargo, en la extensa obra del escritor existen algunas excepciones a esta

regla de sencillez con la que traza buena parte de sus relatos, y esto se debe a la irrupción del elemento fantástico o sobrenatural en su narrativa; más adelante daré algunos ejemplos sobre esto. Por el momento, citaré en palabras del propio autor su reflexión sobre el acto de la creación literaria y el uso del lenguaje:

La sencillez es la clave. Cuando escribes debes deslizarte. Puede que las palabras se retuerzan y entrecorten, pero si se deslizan, entonces hay un cierto encanto que lo ilumina todo. La escritura cuidadosa es escritura muerta (Bukowski, 2000, p. 44)¹⁴.

La fluidez a la que el autor se refiere es la misma con la que se leen sus textos, ya sea con ritmo acelerado y vertiginoso en los diálogos de sus personajes o como un golpe de aguardiente que después del trago, sirve para actuar con mayor claridad. Charles Bukowski es, sin duda, un auténtico escritor de la decadencia que enaltece las amarguras del fracaso para convertirlas en virtud.

6.2 La estructura del texto

“Amor por \$17.50”, publicado en el libro *Se busca una mujer (1973)*, es un cuento de estructura lineal donde cada acto es consecuente al anterior. Se trata de un narrador extradiegético omnisciente que conoce la historia, los pensamientos, caprichos y manías de los personajes. La narración está compuesta por cuatro apartados.

En el primero: Bukowski plantea el perfil psicológico del personaje principal Robert, quien sufre un cuadro severo de agalmatofilia. Claramente el relato comienza *ab ovo*, cuando el narrador describe la pasión del personaje principal por las “señoras de cera” que habitan en el museo y de cómo fantasea con estatuas y maniqués en su imaginación. Pero, además en este

¹⁴ Fragmento extraído del libro póstumo de Bukowski: “El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco” de la editorial Anagrama, Barcelona, 2000. Diario personal que registra la fecha y hora en que fue escrito; reunido y editado por su amigo y agente literario John Martin.

primer apartado es cuando se presenta a Stella. Y el autor describe cómo el avistamiento del maniquí hace cambiar la rutina de Robert. El encuentro en la tienda donde se encuentra Stella es fugaz y disimulado, sin embargo, aquel hombre solitario quedaría cautivado por la belleza de ese maniquí.

En el segundo apartado, Robert visita al maniquí por segunda ocasión, pero no se anima a comprarla, será hasta la tercera visita que adquiera por \$17.50 a su preciada Stella. En la intimidad Robert golpea y ofende al maniquí, excitación que es interrumpida por la llamada de su amigo Harry.

En el tercer apartado, Robert no presta atención a la charla con Harry, porque ansía estar con Stella. Una vez que su amigo se retira, Robert consuma el acto sexual con su maniquí, después de agredirla.

En el cuarto y último apartado, Robert se hace consiente de su mórbida fijación por la maniquí, pues descubre que aquello que siente por Stella es más que una atracción sexual y se ha convertido en amor. El idilio es interrumpido, cuando Brenda, la actual pareja de Robert, lo llama a raíz de su ausencia y éste vacila al responderle, por lo que ella intuye la infidelidad. Brenda se dirige al apartamento de Robert y lo presiona por medio de un chantaje para que confiese la verdad. Cuando ella lo convence, él le presenta a Stella y le confiesa su amor por la muñeca. Por lo que Brenda comienza a gritar y destruye al maniquí, para después irse. Robert lamenta la pérdida de su amante artificial entre sollozos.

Este cuento sigue la pauta tradicional en cuanto a su estructura narrativa: Planteamiento, nudo y desenlace. Otro aspecto que es importante señalar, y que además es característico de la obra de Bukowski, son los abundantes diálogos que se encargan de trazar el perfil de los personajes a través de sus propias palabras, pues a pesar de que el narrador no describe a Robert

directamente, queda clara su caracterización por medio de los diálogos y la información que brinda sobre los personajes.

6.3 Stella

Existe una diferencia entre Stella y las otras cuatro muñecas que aquí se estudian, y es que, si nos ponemos a reflexionar sobre el objetivo con el que se creó a estas amantes artificiales, es posible llegar a la conclusión de que Stella es la única que está diseñada para un fin práctico y no de regocijo erótico o afectivo. Por ejemplo, Olimpia es en realidad un autómata que busca imitar a una mujer real; la Hortensia es una copia de la esposa de Horacio que manda fabricarla porque teme perder a su esposa; la Plastisex© es explícitamente un juguete sexual que se ofrece en un “Anuncio”; y, por último, la Glinda II, de Emiliano González, es una ginoide, que Rudisbroeck crea, para poderse fugar con su amada Glinda I. Por su parte, Stella cumple una función práctica, se trata de un maniquí que exhibe ropa en una tienda de Los Ángeles. Es necesario señalar que la muñeca ni siquiera está a la venta, sino que es adquirida a petición de Robert, quien hace de aquel maniquí su objeto de deseo y atracción sexual, que termina por convertirse en amor: “—¿Un maniquí? ¿Quieres decir...? // —Quiero decir que estoy enamorado de ella” (p. 48).

En esta narración la muñeca no necesita imitar los rasgos físicos de la persona ideal para el poseedor, pues tanto el aspecto físico como el perfil psicológico son brindados por la imaginación de Robert, quien traslada al maniquí las características de Laura, su exnovia y, de su profesora de álgebra en el bachillerato. Además, el personaje enamorado de la muñeca se ve en la necesidad de personalizarla con “muchos pares de bragas, unas ligas, medias oscuras y camisones. También le compró pendientes” (Bukowski, p. 45). Uno de los rasgos de la caracterización del maniquí es su nombre, que aparenta ser elegido al azar por Robert, pero

que, sin duda, es una elección atinada de Bukowski; pues el amorío de Robert y Stella es fugaz, ya que termina en un lapso de “cerca de dos semanas cuando llamó Brenda” (p. 46). Es decir que el idilio fue tan breve como el paso deslumbrante, pero efímero de una estrella (o *estela* en latín).

Robert se crea una personalidad falsa en sus fantasías, ya que a Stella la humilla y maltrata, sintiéndose un hombre dominante que controla la situación; cuando en realidad necesita de un maniquí que no piensa, ni actúa para empoderarse de esa forma:

“¡Tú, condenada puta—dijo —, me has estado engañando ¿eh?, Stella no contestó. Estaba allí mirándole fría y tranquilamente. Le pegó una buena bofetada. Se podía caer el sol antes de que una mujer fuese por ahí engañando a Bob Wilkenson” (p. 45).

Por lo tanto, Robert sólo en compañía de Stella puede lograr ser como él quisiera en realidad. Cuando resulta ser lo contrario, pues cabe recordar que él no logra controlar a Brenda, que primero lo chantajea para que le diga su secreto y después Robert permite que ella destruya a Stella en su presencia.

Otra muestra de timidez en Robert, se presenta desde el inicio del texto, cuando el narrador menciona que él había pensado en entrar al Museo de Cera, pero lo sentía muy peligroso, por lo que “se limitaba a hacer el amor a estatuas y maniqués en sus fantasías sexuales” (p. 42). Esa timidez desaparece sólo en compañía de Stella, pues antes de comprarla tuvo que hacer lo que podría considerarse como un cortejo, ya que hace dos visitas previas a la compra. Es decir que Stella no sólo sirve a Robert para satisfacer sus necesidades sexuales y amorosas, sino que también utiliza al maniquí para proyectar una imagen de cómo él mismo desearía ser. Frente a Brenda, Robert es un hombre sumiso y pasivo, pero cuando se encuentra con Stella, él se torna dominante y agresivo, porque al igual que no tener el valor para entrar al museo y cumplir sus fantasías, prefiere ser de esa forma ante un maniquí que no representa ninguna amenaza hacia su pretenciosa actitud, es principalmente por esta razón que Robert se inclina por la compañía de Stella.

6.4 Sinopsis

Robert Wilkenson es un hombre soltero que vive en la ciudad de Los Ángeles, un día al andar en su coche se detiene en un semáforo y mira a lo lejos una tienda donde se encuentra un hermoso maniquí por el cual siente fascinación. Robert no resiste la tentación y decide entrar a la tienda, una vez estando allí supone que el maniquí no está a la venta y disimula su encanto por ella comprando un disco musical. No es hasta la tercera visita al establecimiento que Robert decide comprar a la muñeca por 17.50 dólares.

Al llegar con el maniquí a su vecindario, cuida de no ser visto al introducirla en su apartamento. Una vez dentro, éste la bofetea y la ofende nombrándola: “Stella, perra”, cuando él comienza a excitarse es interrumpido por su amigo Harry, quien lo visita para platicar y beber cerveza. Robert esconde al maniquí como si fuera su amante, mientras bebe cerveza con su amigo; en cuanto el visitante se retira, Robert saca a Stella de su escondite y la agrade un poco más antes de consumar el acto sexual con ella; al terminar la limpia y la regresa a su escondite.

En el comienzo Robert se sentía ridículo de su pasión por el maniquí, sin embargo, con el paso del tiempo le agrada más la idea y compra ropa y diversos accesorios para Stella. Él se percata de que lo que siente por el maniquí es amor, pues le ofrece muchas más ventajas que una relación convencional; como, por ejemplo, no tenía períodos, ni debía llevarla a fiestas o al cine, él podía elegir cuando tener relaciones sexuales y ella no le recordaba a sus amantes del pasado; con el único inconveniente de que Stella no puede utilizar pendientes, porque carece de orejas.

La historia se torna trágica en el momento que Brenda, la actual novia de Robert, lo llama para reclamarle su ausencia, a lo que él le ofrece excusas, pero Brenda sospecha que su amado está con otra mujer, por lo que va de inmediato a visitarlo. Brenda chantajea a Robert

para que le diga la verdad, cuando él se sienta a su petición y le confiesa su amor por Stella, se la presenta, Brenda lanza un enorme grito y destruye al maniquí, y se va furiosa. En la última escena, Robert queda en shock, pues Stella termina desmembrada y su cabeza rueda debajo de una silla, desde donde siente que ella lo mira con sus hermosos ojos.

6.5 Temas motivo

A. Lo siniestro

a) YO-OTRO. En el caso de esta narración la figura del doble o *doppelgänger* es representada por Stella, y aunque la muñeca no sea una réplica exacta —en su aspecto físico— lo cierto es que Robert proyecta en el maniquí la imagen de su ex novia Laura, a quien acusa de ser ninfómana, pues en la primera ocasión que se encuentra en la intimidad con la muñeca, él la insulta y la golpea sin motivo alguno, antes de besarla. Gracias a la intervención de su amigo Harry, queda claro para el lector cuál fue la razón de que Robert agrediera a su amante de plástico, pues cuando su amigo le pregunta por Laura, Robert responde que ya terminó con ella por su “eterno toque de vampiresa [...] buscando tíos donde fuese... En el supermercado, en la calle, en los cafés, en cualquier sitio y con cualquiera” (Bukowski, 1990, p. 44)¹⁵, complejo que es trasladado a Stella, ya que cuando Robert está de nuevo a solas con ella le grita: — “¡Tú, condenada puta! —dijo—, me has estado engañando ¿eh? [...] Te follarías a un niño de cuatro años si le pudieras poner la pililla dura ¿eh?” (Bukowski, p. 45).

De manera que es evidente el tono de reproche en el discurso de Robert, quien expresa su enojo al maniquí reclamándole por su infidelidad, traición que no es más que una proyección de la rabia que siente por la traición de Laura, pues cabe recordar que es el primer encuentro con el maniquí, pero es Stella quien en realidad sufre la reprimenda en lugar de la mujer

¹⁵ A partir de esta cita y todas las demás que aluden al texto directamente, fueron extraídas de la siguiente edición *Se busca una mujer*, editorial Anagrama, Barcelona, 1990.

auténtica. Esta proyección es confirmada, cuando Robert enumera las ventajas de Stella por no ser una mujer real, en comparación de Laura que lo atormentaba hablándole de sus amantes: “Tampoco tenía que acostarse en la cama con Stella y escucharle hablar de todos sus antiguos amantes. De cómo Karl la tenía así de grande, pero no sabía hacerlo. Y lo bien que bailaba Louei [...] y cómo Marty sí que sabía besar de verdad” (p. 46). En efecto, la muñeca reemplaza a su exnovia Laura, a quien acusa de ser ninfómana, porque le hizo una infidelidad en el pasado y ahora Stella será quien pague las consecuencias.

b) REAL-IMAGINARIO. En la parte final del texto, cuando Brenda, la novia humana de Robert, destruye al maniquí, existe una escena donde aparecen miembros amputados del cuerpo humano, lo cual es clara señal de lo siniestro: “Robert se acercó a Stella. La cabeza se había caído y había rodado hasta debajo de la silla. Había restos de material de relleno por el suelo. Un brazo colgaba perdido, roto, dos alambres sobresalían” (Bukowski, 1990, p. 48). Además, la idea de la amputación como un elemento de lo siniestro está presente cuando Robert descubre que Stella no tiene orejas, pero de inmediato minimiza dicha imperfección, enumerando las ventajas que presenta frente a las mujeres reales, por lo que termina pegándole unos aretes con cinta adhesiva: “También le compró pendientes, y fue un choque terrible para él comprobar que su amor no tenía orejas” (p. 45). Por lo tanto, se comprende que ese “choque terrible” que sufrió Robert al descubrir la amputación de su Stella, es en realidad una experiencia siniestra.

c) DEVENIR–DESTINO. En cuanto a Stella como un personaje que es portador de un maleficio o presagios funestos, aunque de manera implícita, dicha función sí es llevada a cabo por el maniquí y está íntimamente relacionada con otra característica de lo siniestro, es decir con el intención de mantener ese sentimiento de Robert hacia su Stella en secreto, pues desde el inicio, cuando él visita la tienda por primera vez, queda impresionado por la belleza de la muñeca en la tienda y decide mirarla de soslayo, para ver si lleva alguna etiqueta con el precio y para disimular adquiere un disco de música. Ya en la segunda ocasión compra un cenicero

en forma de serpiente, para ocultar su encanto por el maniquí; será hasta la tercera visita al comercio que Robert se anima a comprarla. Una vez que regresa a su domicilio se siente afortunado porque “no parecía haber nadie por los alrededores” (Bukowski, 1990, p. 44), en el momento que la baja del coche y la mete a su apartamento. Cuando lo visita su amigo Harry, al terminar de tener relaciones sexuales o cuando Brenda llama a Robert por su ausencia de dos semanas, el personaje principal siempre opta por esconder a su amante en el armario. Por lo tanto, es evidente el hecho de que Robert pretende mantener a Stella en secreto, pues presiente que si su amor es revelado podrá tener consecuencias trágicas. Por eso el afán de Robert por mantener a su amante en secreto, por ejemplo, cuando Brenda, su novia en turno, sospecha sobre la infidelidad de Robert y le dice: “— ¿Qué pasa? Robert, algo anda mal. Voy a ir a verte. —No pasa nada, Brenda” (Bukowski, p.47). Incluso cuando Brenda se presenta personalmente en el apartamento de Robert, éste insiste varias veces en que todo está normal, pues Robert intenta esconder su amor por Stella, hasta las últimas consecuencias:

“— ¿Qué pasa? A ver, dime, ¿qué es lo que anda mal?

—No es nada, nada de...

—¡Si no me lo dices voy a gritar!

—Te digo que no es nada”. (p. 47)

Sin embargo, Robert fracasa y su amorío con Stella es descubierto por su novia de carne y hueso, Brenda, quien resuelve destruir la muñeca en un ataque de ira, pues el destino trágico tanto de Robert como del maniquí es inevitable.

B. Lo fantástico

A pesar de que Bukowski se conoce por ser un autor que pertenece a la corriente literaria del realismo sucio, es necesario señalar que en su obra, aunque en menor proporción, también aparecen elementos de lo fantástico, por ejemplo, en el cuento: “*No puedes escribir una*

historia de amor”, que también forma parte del libro *Se busca una mujer* (1973), donde el contenido del texto es totalmente realista, pero la técnica con la que el autor estructura la narración crea un efecto fantástico, como un cuento que aparenta ser infinito, ya que la historia termina en el mismo punto que comienza y pudiera repetirse infinitamente, al igual que una cinta de Moebius, recurso que bien pudo ser empleado con esa intención o quizá inconscientemente. Lo cierto es que dicho recurso es utilizado por escritores de lo fantástico como Julio Cortázar en su cuento *Anillo de Moebius*, que aparece en el libro *Queremos tanto a Glenda* (1980) o por el escritor estadounidense Armin Joseph Deutsch en su cuento *Un tren subterráneo llamado Moebius* (1950). Pues es gracias a este recurso de lo fantástico que el artista crea la ilusión de exponer dos planos distintos, cuando en realidad se trata de un plano que aparenta ser doble, donde enfrentarse a ambas perspectivas provoca en el lector el efecto de vacilación, íntimamente asociado con lo fantástico.

Otro caso sería “Hacia arriba sin alas”, que aparece en el libro *Hijo de Satanás* (1990), donde Bukowski crea una atmósfera en la que impera el realismo, el personaje principal bebe whisky y es interrumpido por otro tipo en el bar, después de una conversación uno de ellos comenta al otro que sabe volar tan sólo con tener fe y decir la palabra *SOLZIMER*; su interlocutor no cree en lo absoluto lo antes escuchado, pero al salir del bar son capturados por la policía, por lo que uno de ellos dice la palabra mágica y comienza a elevarse, seguido por su escéptico compañero que también pronuncia la palabra para escapar de la policía.

Otro ejemplo de narraciones con elementos fantásticos en la obra de Bukowski es “No hay camino al paraíso” (en *Se busca una mujer*), en el que la protagonista compra dos parejas de humanitos de 10 cm de altura, que la entretienen y excitan con sus pasiones amorosas.

Por último, ilustraré esta premisa con el cuento *La máquina de follar*, que aparece en el libro homónimo publicado en 1967, donde un científico alemán “Von Brashlitz” guarda en

un baúl rojo a “una mujer mecánica que podía darle a un hombre más gustos que ninguna mujer real de toda la historia”, invento que el científico renta en un bar¹⁶. Ya la irrupción de lo insólito aparece cuando Tanya, la muñeca sexual, se rebela ante su dueño y le arranca el pene y los testículos a un cliente, porque ella se enamora del narrador, quien intenta sustituirla con una muñeca inflable, pero le es imposible porque Tanya es incomparable. Este último cuento con el que ejemplifico lo fantástico en la escritura de Bukowski, tiene un gran parentesco con el texto que aquí se analiza, en cuanto a la perspectiva de la mujer como objeto y la imposibilidad del amor.

Amor por 17.50 es un cuento que reúne las características necesarias para ser considerado bajo la estrategia del fantástico moderno, por las siguientes razones:

a) La otredad proviene del interior humano, ya que, a diferencia de *La máquina de follar*, en donde Tanya, la muñeca, se mueve gracias al mecanismo que inventó el científico alemán, Stella de *Amor por \$17.50*, sólo habla en una ocasión y se dirige a Robert, lo que en realidad son proyecciones de la imaginación de Robert al cumplir su fantasía: “Ella no podía hablar, pero él estaba seguro de que una vez [Stella] le había dicho: “—Eres el mejor amante de todos. Ese viejo judío era un amante estúpido. Tú eres un amante inspirado, Robert” (p. 46). Por lo tanto, la animación de Stella surge desde el interior de Robert, quien da vida al maniquí por medio de su obsesión y pensamientos, pues él antes de poseer a Stella sólo se “limitaba a hacer el amor a estatuas y maniqués en sus fantasías sexuales, viviendo en su mundo de fantasmas” (p. 42) o incluso, justificando su infértil relación con Stella al brindar su manera de comprender el amor: “Después de todo ¿por qué era necesario amar a un ser humano? Nunca duraba mucho. Había demasiadas diferencias entre cada individuo, y lo que empezaba siendo

¹⁶ Esta narración es muestra de la continuidad del autómatas Olimpia de Hoffman, donde Copellius es inventor y padre a la vez, ya que Bukowski rescata la figura del científico alemán que inventa a la mujer perfecta y la hace pasar por su hija.

amor acababa siempre en guerra despiadada” (p. 46). Guerra despiadada| de la cual Robert es víctima al ser descubierto por su novia Brenda, pues él pierde la estabilidad que había logrado con Stella, cuando ésta es destruida.

b) El texto en sí representa una alegoría de esa otredad interiorizada. Tal y como lo avisa el título, se trata de una alegoría sobre la orientación mercantil que caracteriza al siglo XX, donde “todas las relaciones humanas [...] se volverán superficiales porque no son ellas, sino las mercancías intercambiables las que se relacionan” (Fromm, 2013, p. 89), ya que efectivamente Robert prefiere interactuar con Stella, porque ella (al igual que un producto de mejor calidad en el mercado) le ofrece “muchas más ventajas” que su novia Brenda, como por ejemplo: “no tenía que sacarla a cenar, llevarla a fiestas, a películas estúpidas; [o] todas esas cosas que significan tanto para las mujeres de carne y hueso” (p. 46), además él podría elegir cuando tener relaciones sexuales y no se veía en la penosa situación de oírla hablar sobre sus “antiguos amantes”. Sumido en ese espejismo de amor propio que proyecta sobre el maniquí, su obsesión se acrecienta al grado de normalizar aquella conducta, que más bien se acerca a la locura y escapa a los límites de la cotidianidad. “*Amor por \$17.50*”, es, sin duda, una representación del amor como un imposible, que ni aun llevándose a cabo en el plano imaginario puede salvarse de ser una simple utopía.

c) “El texto hace lo posible por ocultar lo sobrenatural, y para tal efecto, la mejor estrategia es naturalizándolo” (Nieto, 2015, p. 146). En esta narración lo insólito aparece de manera muy sutil, tanto en el discurso del narrador como en los diálogos de los personajes, y está íntimamente relacionado con la vacilación, ya que precisamente es gracias a ese suceso inexplicable o extraño lo que desconcierta sobre si aquello que se está presenciando es algo normal o extraordinario. Por ejemplo, con respecto al discurso del narrador existen ciertos enunciados que comprueban ese rasgo sobrenatural en el maniquí que pretende ser disimulado: “Se paró en la puerta, entre los montones de periódicos y la miró. Incluso sus ojos parecían

reales” (p. 42) o cuando Robert insulta a Stella diciéndole que es una perra y culpándola de infidelidad, a lo que el narrador menciona: “Stella no contestó. Estaba allí, mirándole fría y tranquilamente” (p. 45), haciendo una insinuación como si la muñeca fuera un ser humano. Más adelante, la voz narrativa señala que “tenían discusiones. Siempre había discusiones, incluso con un maniquí. Ella no podía hablar, pero él estaba seguro de que una vez le había dicho: —Eres el mejor amante de todos” (p. 46), en el fragmento anterior, claramente el autor contrasta la realidad: “Ella no podía hablar”, con el elemento fantástico “pero él estaba seguro de que una vez le había dicho”.

Por último, el autor ocupa este recurso de normalizar lo insólito de una forma menos discreta al finalizar el cuento, cuando el narrador hace referencia a la mirada de Stella dirigiéndose a Robert, como si ella fuese un humano agonizando, después de sufrir el ataque de su novia Brenda: “Los ojos de Stella estaban abiertos, bellos y fríos, desde debajo de la silla. Le miraban fijamente” (p. 48). Con esta descripción de la mirada de Stella, queda claro que, para Robert, Stella tenía vida y que muere al ser destruida por Brenda, lo cual se puede inferir, porque Robert compara su estupor por la destrucción de Stella, con la vez que “había enterrado a su padre y a su madre” (p. 48).

También el viejo judío que vende la muñeca a Robert menciona: “—La voy a echar de menos —dijo— algunas veces parece casi real” (p. 43), nuevamente atribuyendo características al maniquí como si fuera un humano; por lo tanto, no es sólo el narrador quien sugiere que la muñeca es tan realista que parece viva.

C. Búsqueda de la perfección

Desde la primera descripción de Stella, ella aparece como un ser perfecto y sin desventajas, su vestuario, postura y presencia roban la atención de Robert, quien “la vio allí,

de pie, con un largo vestido rojo. Llevaba gafas puntiagudas, estaba muy bien formada; con ese aire digno y sexy que solía tener” (Bukowski, p. 42), esta es la impresión del enamorado que contempla al maniquí desde su coche, pero una vez que mira a la muñeca de cerca queda aún más encantado con “sus ojos [que] parecían reales” y su “boca que era muy atrayente, haciendo como un pucherito” (p. 42). No será hasta la tercera visita a la tienda, que Robert decide romper esa frontera que existe entre espectador y estatua y la compra. Una vez que la muñeca es de su propiedad la nombra Stella y crea en su mente dos proyecciones sobre el maniquí. Aquí haré un paréntesis para explicar el término de proyección comprendido desde la óptica de Carl Jung:

La proyección es “un proceso inconsciente, automático, por el cual un contenido inconsciente para el sujeto es transferido a un objeto. De modo que este contenido es visto como perteneciente al objeto. Pero la proyección cesa en el momento que se hace consciente” (Jung, 1970, p. 55).

La primera proyección se manifiesta en el plano psicológico, cuando Robert traspasa la ninfomanía de la que acusa a su exnovia Laura hacia Stella y la segunda en plano del aspecto físico, cuando Robert está listo para consumir el acto sexual con ella y él reflexiona sobre el parecido de Stella con “una profesora de álgebra que había tenido en bachillerato” (p. 45), lo que significa que Robert retoma las características de ambas mujeres que influyeron en su vida para depositarlas en su maniquí, que no es más que una representación de su mujer ideal y perfecta; lo que en términos de Carl Jung estaría representado por el arquetipo del *anima*: “La imagen del anima que [...] en la vida amorosa del hombre [...] se manifiesta bajo la forma ilimitada de fascinación, sobrevaloración y enceguecimiento o bajo la forma de la misoginia en todos sus estados y variantes” (Jung, 1970, p. 65).

Ya en el momento que Robert está a punto de consumir el acto sexual con Stella, él mete las manos por debajo de su vestido y nuevamente hace un doble énfasis en lo perfecto que es el cuerpo de su amante de plástico: “Estaba bien formada, muy bien formada” (p. 45). Sin embargo, esos atributos de la muñeca que ya de por sí resultan buenos, son aún más

perfeccionados por Robert, quien “Hizo unas cuantas mejoras. Le compró a Stella muchos pares de bragas, unas ligas, medias oscuras y camisones” (p. 45), le cortó un poco de cabello y se lo colocó en el pubis. Además, como ya lo señalé, adquirió pendientes para su amada, pero tuvo una enorme decepción al descubrir que ella no podía utilizarlos, por lo que resuelve pegárselos con cinta adhesiva; este sin duda, es el único desperfecto a los ojos de Robert que reflexiona sobre la condición de Stella, quizá ella “No tenía orejas, pero tenía muchas ventajas” (p. 45). Beneficios que según la perspectiva del enamorado sobrepasan las virtudes y sobre todo los defectos de una mujer ordinaria, pues a cambio de que la muñeca no pueda utilizar aretes, ella le ofrece ser “una magnífica amante”, la cual “No tenía necesidad de hacer el amor en momentos inconvenientes [...] Y no tenía periodos [...] Tampoco tenía que [...] escucharle hablar de todos sus antiguos amantes” (p.46), ni “tenía que sacarla a cenar, llevarla a fiestas, a películas estúpidas; [o] todas esas cosas que significan tanto para las mujeres de carne y hueso” (pp. 45-46).

Stella es la mujer ideal para Robert, porque lo único que demanda a Robert es su tiempo y su pasión. La relación de Robert y Stella, recuerda a la de Pigmalión y Galatea —de quien se desprende esa condición de agalmatofilia que se convierte en una tradición literaria y que comienza con Ovidio y perdura hasta Bukowski—. Ya que lo último que buscan estos personajes en las estatuas, muñecas, maniquís o ginoides es una relación de amor auténtico y, por el contrario, sólo pretenden satisfacer ese *deseo siniestro* de poseer a una mujer perfecta, anulando sus necesidades e incluso su alma; reduciéndola a un simple objeto que es producto de su narcicismo; por lo que queda comprendido, como lo sostiene la investigadora Pilar Pedraza en su obra *Máquinas de amar*, que “Pigmalión no sabe amar, el escultor se mira en su creación como Narciso en la fuente” (1998: 41); “y cuando termina su obra, confiesa que la ha esculpido a su imagen y semejanza” (Pellisa, 2015, p. 193). De manera que Pigmalión actúa igual que Robert, con la diferencia de que el primero esculpe con su cincel sobre el mármol a

su Galatea, mientras el segundo con su imaginación y el recuerdo de aquellas mujeres que para él son perfectas, crea a Stella.

D. Celos y destrucción

En esta narración al igual que en “Las Hortensias”, el amor entre hombre y maniquí es disimulado en un principio; sin embargo, una vez que la mujer de carne y hueso sospecha o descubre ese cariño de su pareja por la muñeca es cuando surgen los celos. Aunque también existe otra modalidad, como en el caso de “El hombre de la arena” o de “Anuncio”, donde los celos aparecen por parte del hombre que teme que alguien pueda poseer a su querida de plástico.

En el primer caso, es a partir de la llamada que hace Brenda a Robert reclamándole su ausencia durante dos semanas, en el momento que él intenta justificar su falta de interés por Brenda, ella no acepta sus excusas e incluso intuye que Robert oculta algo:

—¿Sí, Brenda? —contestó él.
—Robert, no me has llamado.
—He estado terriblemente ocupado, Brenda. He sido ascendido a jefe de distrito y he tenido que arreglar cosas en la oficina.
—¿Es por eso?
—Sí.
—Robert, algo anda mal...
—¿Qué quieres decir?
—Lo noto en tu voz. Pasa algo. ¿Qué demonios pasa, Robert? ¿Hay otra mujer?
—No exactamente.
—¿Qué quieres decir con «no exactamente»?
—¡Oh, Cristo!
—¿Qué pasa? ¿Qué pasa? Robert, algo anda mal. Voy a ir a verte.
—No pasa nada, Brenda.
—¡Tú, hijo de mala puta, cabronazo, me estás ocultando algo! Algo se está tramando. ¡Voy a ir a verte! ¡Ahora! (Bukowski, 1990, pp. 46-47).

La actitud de Brenda hacia Robert denota celos que bien podrían resumirse en la pregunta “—¿Hay otra mujer?”. Por lo tanto, serán los celos los que motiven a Brenda a destruir a Stella, escena que se analizará con más detalle al final de este apartado.

Con respecto a los celos que Robert siente hacia su amante sintética se presentan en dos ocasiones: Primero, se manifiestan en la escena del primer encuentro sexual entre Robert y Stella, cuando él reclama a ella su supuesta infidelidad, que en realidad es una proyección de Laura su exnovia que le fue infiel y que él juzga como ninfómana: “—¡Tú, condenada puta! —dijo— me has estado engañando ¿eh?” (p. 45) o en la expresión “—Grandísima puta —le dijo—. ¿Quién se llevó tus bragas?” (p. 45).

Ya la segunda manifestación se presenta, aunque en un tono menos severo y de auto adulación, cuando él está seguro de que la muñeca le dice que supera como amante a su expareja: “Eres el mejor amante de todos. Ese viejo judío era un amante estúpido. Tú eres un amante inspirado, Robert” (p. 46). Como es natural, se comprende que Robert reclama su derecho de propiedad a través de dicho halago imaginario, donde él mismo se ubica como el mejor de los amantes.

Por último, el desenlace del cuento muestra la ira de una mujer real que es sustituida por una amante de plástico y que al igual que María de *Las Hortensias*, decide terminar con dicha situación destruyendo a quien la suplanta: “¿Quieres decir que amas más a esa cosa que a mí? [...] Entonces ella saltó hacia el maniquí y empezó a arañarlo y golpearlo. El maniquí se rompió y cayó contra la pared” (p. 48).

E. Necrofilia

El pasaje con el que comienza el texto es esencial para comprender la condición necrófila del personaje principal, quien definitivamente muestra su preferencia al crear lazos afectivos más fuertes con un objeto inanimado que con un ser vivo, pues esa atracción por lo inerte le causaba una de sus más grandes obsesiones:

colarse una noche en el Museo de Cera, y entonces, ponerse a hacer el amor a las señoras de cera. Sin embargo, le parecía que podía ser demasiado peligroso, así que se limitaba a hacer el amor a las estatuas y maniqués en sus fantasías sexuales, viviendo en su mundo de fantasmas (Bukowski, 1990, p. 42).

La escena más representativa de la necrofilia, sin duda se presenta cuando Robert consuma el acto sexual con Stella: “Le subió el vestido por encima de los muslos. No había ninguna abertura. Pero Robert estaba terriblemente excitado. Metió el pene entre los muslos de Stella” (p. 45). Sin embargo, una vez que Robert cumple su fantasía y normaliza esa conducta, el deseo sexual se convierte en amor: “El asunto había comenzado siendo puramente sexual, pero gradualmente se estaba enamorando de ella, podía sentir cómo ocurría” (p. 46). Y como ejemplo de lo anterior, habrá que tener presente las partes del texto donde Robert prefiere besar más apasionadamente a Stella que a Brenda, su novia: “entonces la agarró y la besó. La besó apasionadamente [...] La empezó a besar por el cuello” (p. 45); mientras a Brenda, ni siquiera la saluda con un beso, cuando ella llega a su apartamento: “—¡Todavía no me has besado! [...] —¿Cristo, qué clase de beso es ése?” (p. 47). En fin, este conjunto de actitudes por parte de Robert evidencia su inclinación por lo inerte, al tener como amante a una mujer de plástico.

F. Locura y decadencia

La locura se presenta en los síntomas que sufre Robert al proyectar en el maniquí a su exnovia Laura o una maestra de álgebra que tuvo en el bachillerato; más aún, cuando supuestamente escucha hablar a Stella sobre su antiguo dueño, el viejo judío. No será hasta que Robert tenga un momento de lucidez y reflexione sobre su amor delirante, cuando el narrador plantee explícitamente la locura del personaje: “Pensó en acudir a un psiquiatra, pero decidió no hacerlo. Después de todo ¿por qué era necesario amar a un ser humano?” (p. 46).

Ya Bukowski nos prepara hacia un desenlace trágico y violento, pues el escritor deja indicios de la agresividad con la que Robert trata a Stella antes de cada acto sexual, muestras

de sadismo que “se remontan a un impulso esencial [...] el de tener un dominio completo sobre la persona, *convertirla en un objeto* desvalido [...] Humillarla, esclavizarla, son medios para ese fin” (Fromm, 1974, p. 30), ya que finalmente el maniquí es destruido por violencia física por parte de Brenda, aunque ambos desquitan su ira atacando a Stella.

Otra forma de decadencia que muestra el personaje es la normalización de su vínculo con Stella, como comprarle ropa y accesorios para que luzca mejor o justificando la falta de orejas del maniquí argumentando que ella “no era como como todas las otras mujeres que había conocido” (p. 46). Como ya se ha visto, los delirios, la enajenación y el sadismo son elementos que tejen la red de la decadencia en la que Robert se ve cada vez más inmerso.

En *Amor por 17.50\$* la locura sirve como un medio para llegar a la decadencia, pues resulta diferente al sentir de Nathaniel y Horacio, debido a que éste par de personajes sufren por el efecto de la locura, por su parte a Robert la locura es la que lo hace sentirse pleno a lado de Stella, sin embargo, cuando Brenda destruye a su amante, con ella también rompe las ilusiones de Robert que cae en estado de somnolencia e incluso de llanto por la pérdida de su amada, después del ataque a Stella, él “se quedó de pie allí un minuto, atontado [...] Empezó a sollozar. Era terrible, no sabía qué hacer” (p. 48). La respuesta de Robert da cuenta de su desorientación al perder a la mujer ideal a quien amaba, “simplemente se quedó allí, de pie, en medio de la salita, sollozando y esperando” (p. 48). Un acto siniestro que conduce a la locura, tal como sucede con Nathaniel, el personaje principal del cuento *El hombre de la arena*, que mira desconcertado a su amante destruida: “Al ver la cabeza de Olimpia en el suelo, Nathaniel reconoció con espanto una figura de cera, y pudo ver que los ojos, que eran de esmalte, se habían roto.” (Hoffman, 2008, p. 80). En el caso de Bukowski sucede algo parecido: “[Robert] se quedó allí, de pie, en medio de la salita, sollozando y esperando. Los ojos de Stella estaban abiertos, bellos y fríos, desde debajo de la silla. Le miraban fijamente” (Bukowski, 1990, p. 48). Ambos personajes sufren un trastorno mental, cuando miran los ojos del autómatas o el

maniquí desprendidos. Ya que al romperse aquella fijación pigmaliónica son conducidos hacia la locura.

En el cuento de Felisberto Hernández, María apuñala a Hortensia como una venganza hacia la muñeca que le arrebató a su marido. Con Charles Bukowski, Brenda destruye a Stella, cuando Robert le confiesa su amor por la maniquí. Pero, en la última narración que se analiza en el presente estudio, es la muñeca la que asesina a la mujer de carne y hueso. Y es que resulta predecible que en algún momento las máquinas que ha creado el hombre fallen o, en el peor de los casos, se rebelen cuando la inteligencia artificial y los sentimientos propios de un ser humano se manifiestan en su artificio.

Con la Ginda II de Emiliano González es evidente la imperfección de dichos artefactos maquiavélicos, que son inventados para satisfacer ese deseo siniestro: un proyecto que comienza con grandes expectativas y termina convirtiéndose en un gólem de monstruosas dimensiones que atenta contra sus mismos creadores, condenándolos a la decadencia y la locura, por intentar desafiar a la naturaleza y hacer su propia versión de la mujer ideal.

7. Una escapatoria sin salvación: Glinda, asesina de una fantasía

“Rudisbroeck o los autómatas” (1978), Emiliano González

7.1 Sobre el autor

Emiliano González Campos (1955-2021, Ciudad de México), podría ser considerado un escritor marginal, ya sea porque su literatura no forma parte de algún círculo o canon literario, o porque simplemente el contenido de sus libros no se ajusta a las exigencias del mercado editorial, lo cual es posible que se deba a la herencia del autor, pues éste se encuentra lejos de la tradición fantástica en México y es más bien heredero de escritores europeos como Arthur Machen, Sheridan Le Fanu, Marcel Schwob, Horace Walpole, los norteamericanos Edgar Allan Poe y H.P. Lovecraft (destacablemente) o escritores de habla hispana, como Horacio Quiroga y Rubén Darío (Olvera, 2017, p. 12). Sin embargo, la obra de González encuentra su originalidad al mezclar dos elementos que en apariencia se encuentran distantes: el horror y el erotismo, que son un eje central en buena parte de su narrativa, por ejemplo, aparecen en un par de cuentos: en “Rudisbroeck” y en “El discípulo”. En “Rudisbroeck o los autómatas”, que forma parte de *Los sueños de la Bella Durmiente* (1978), se presentan el horror y el erotismo cuando González expone el deseo carnal que Rudisbroeck siente hacia Glinda y termina por convertirlo en algo terrorífico, cuando se percató que el autómata, que era una réplica exacta de su prometida, la ha asesinado para tomar su lugar; y en *El Discípulo: Una novela de horror sobrenatural*, que aparece en el libro *Casa de horror y de magia* (1989), lo terrorífico se manifiesta a través de la esfera mágica que atenta contra el escritor Aurelio Summers y su novia Maisie, quienes también dan muestra del elemento erótico al “unirse en blasfematorias cópulas [...] Humillados por el deseo, fascinados por la carne, más animales que humanos” (González, 1989, p. 48); ambos cuentos muestran que la sensualidad y lo siniestro son rasgos característicos del escritor.

Además del horror y el erotismo, existen otros elementos que son constantes en la obra del escritor, como la erudición que González despliega en sus textos, bajo la forma de homenajes a distintos escritores, y referencias o citas textuales, que suelen ser reales o ficticias, según la intención del autor.

En el universo literario de Emiliano González hay diversos personajes, como sacerdotes, arqueólogos, hadas, reyes, bufones, hombres lobo, princesas o incluso escritores, y presenta escenarios exóticos, como templos de aspecto gótico, jardines de plantas carnívoras o una ciudad donde son las cinco de la tarde por la eternidad.

La hibridación de géneros también es un rasgo común en el escritor, tanto en las antologías que ha recopilado, donde incluye poesía y narrativa, como en sus libros de creación: *Los sueños de la bella durmiente* (1978), *La habitación secreta* (1988) y *Orquidáceas* (1991), en los que el verso y la prosa se fusionan para dar forma a textos híbridos, sin perder su calidad literaria ni descuidar su contenido; estrategia que el autor describe como una “prosa artística y artesanal” o “fasto barroco”, porque “crea un universo de placer y derroche, no de economía ni de responsabilidad” (González, 2010, p. 4)¹⁷.

La influencia de lo gótico, del simbolismo, el modernismo y demás corrientes literarias se nota entre las líneas de Emiliano González, sin embargo, una de las más importantes es el decadentismo, principalmente por la herencia de Rubén Darío y su libro *Los raros*, de donde González retoma (o quizá refuerza) ese gusto por autores extravagantes y con poco reconocimiento, inclinación que se manifiesta en el par de antologías recopiladas por González: *Miedo en castellano* (1973) y *El libro de lo insólito* (1989), donde reúne a esos “escritores-monstruo, que combinan lo imposible con lo prohibido [...] Los raros [que] son los ignorados

¹⁷ Extraído de la nota introductoria de Vicente Francisco Torres.

por la crítica, los vilipendiados por las instancias legitimadoras del mundo literario, los desconocidos de los lectores no especializados” (Villalobos, 2012).

Por último, expondré la poética de lo fantástico, según la visión de Emiliano González que:

tiene que ver con el deleite de los sentidos más que con la lógica, con el sueño más que con la vigilia [...] La literatura sugestiva, que dice siempre de una manera indirecta por manejar materiales de naturaleza inefable y reacia al tacto brusco de la lógica, llega a su máximo esplendor cuando el elemento de lo sobrenatural irrumpe en lo cotidiano [...] Lo sobrenatural, aunque rechazado por la lógica de los personajes y del lector, es de alguna manera tolerado por el lenguaje fantástico, que prepara su llegada, aunque los personajes y el lector oscuramente le teman. En un contexto realista, lo sobrenatural aparece como forzado, como falso, y eso se debe a que aquel lenguaje, no le preparó el camino, y a pesar del contexto realista, necesario para la irrupción de lo fantástico, nada fue transgredido en realidad, pues la magia de las palabras, la sugestión, la música, estuvieron ausentes. Para escribir un buen cuento fantástico es necesario, pues, a parte del contexto realista, un trasfondo maravilloso constituido por el lenguaje, trasfondo necesario para la realización del milagro. Un escritor incapaz de manejar un lenguaje bello nunca podrá escribir un buen cuento fantástico, por más realismo que infunde a su texto (González, 1987).

Para la poética de Emiliano González, es de más importancia el lenguaje con el que se prepara al lector hacia un hecho insólito, que el hecho en sí mismo, ya que, a juicio del escritor mexicano, un cuento fantástico debe ser lo menos artificioso posible, es decir, que lo primordial sea la verosimilitud con que se desarrolla la trama, para que el cuento no se sienta falso o forzado.

7.2 La estructura del cuento

El narrador es un personaje que no revela su nombre, pero sí tiene identidad y actúa como catalizador de la narración principal, pues permite que el cuento tenga un eje rector. Este relato está compuesto por catorce apartados, que giran en torno de una narración principal: la del visitante desconocido en Penumbria que pretende descubrir el misterio de Rudisbroeck, misterio que es revelado por un viejo ebrio en una taberna, pero interrumpido por un circo de “Pornografía mágica”, en donde se desarrollan actos y escenas totalmente independientes, que incluso si son retiradas no repercutirían de manera significativa sobre la historia principal, ya

que del apartado 3 al 10 transcurre el espectáculo de aquel circo extravagante y es hasta el apartado 11 cuando narrador retoma la historia de Rudisbroeck y Glinda, para plantear el desenlace hasta el apartado 14.

Apartado 1: El narrador describe a detalle su travesía para llegar a Penumbria y menciona las características de la ciudad, como si se tratara de un personaje. En primer lugar, visita la tienda de Mefisto y después la taberna Mansión de Zu.

Apartado 2: En la taberna un viejo ebrio, a cambio de un reloj de mano, narra la historia de la torre de Rudisbroeck, narración que es interrumpida por la caída del viejo, que es derrumbado por la bebida embriagante que tomaban.

Apartado 3: El narrador no logra convencer al viejo de que le termine de contar la historia; el viejo le promete dos finales para el día siguiente; el narrador es arrastrado por la multitud al espectáculo de Papá Fritz que llega a Penumbria.

Apartado 4: Dentro del circo, se llevan a cabo los primeros números; una proyección de un cielo azul con gaviotas blancas que atacan al público y el acto *La Cristofagia o el Evangelio según San Judas*.

Apartado 5: El último acto provoca en el narrador tanto asco que se dirige al baño a vomitar, estando allí se percata de que las letrinas en realidad son letrinas-monstruo que se alimentan de fluidos humanos.

Apartado 6: Entra en escena un chimpancé afeitado y una siamesa que es decapitada en el acto *Dos pájaros de un tiro*, donde la acción se regresa en el tiempo hasta quedar igual.

Apartado 7: Aparece en el escenario una pintura donde sus personajes se mueven por sí solos, imagen que es estropeada por una mano gigantesca que echa ácido sobre el cuadro.

Apartado 8: El narrador interactúa con una mujer del público, llamada Sonia, que intenta seducirlo y le dice que participará como monja en el acto siguiente; lo cual resulta una mentira y levanta la sospecha de que Sonia sea el diablo. En seguida se lleva a cabo la escenificación de *La espera*, acto donde aparece otra monja.

Apartado 9: El narrador recibe un folleto donde aparece información sobre Braulio, un hombre perro que todo lo sabe.

Apartado 10: Braulio entra en escena y responde las preguntas del público, entonces el narrador aprovecha la oportunidad y pregunta por el final de la historia de Rudisbroeck; el hombre perro lo dirige hacia la calle de la torre de Rudisbroeck.

Apartado 11: El narrador describe el ascenso hacia la cima de la torre, cuando llega se encuentra con el laboratorio de Rudisbroeck.

Apartado 12: El narrador y Rudisbroeck se comunican por telepatía, éste le confiesa que él es los demás personajes y le da un brebaje al narrador para que se le revele el final.

Apartado 13: El narrador describe los efectos alucinógenos del brebaje.

Apartado 14: El narrador despierta en la mansión de Zu, donde el viejo ebrio termina de narrar la historia de Rudisbroeck y Glinda; al finalizar el viejo ebrio confiesa al narrador que todo aquello es una farsa y lo invita a que descubra por él mismo el verdadero final, visitando personalmente la torre de Rudisbroeck, a lo que el narrador se niega y se despide, saliendo de la taberna.

El ritmo del cuento aparenta ser caótico por el cambio de la persona gramatical en que está configurado el texto, pues la voz narrativa oscila entre la primera persona en plural y en singular o también por los saltos abruptos entre una situación y otra, como en el fragmento del apartado 10, en el que el narrador pasa del circo donde presenciaba el espectáculo a la torre de

Rudisbroeck; lo que también sucede en el apartado 14, después de que el narrador toma el brebaje de “esencia de tiburón” y regresa a *La mansión de Zu* con el viejo ebrio que le contaba la historia principal; por lo tanto, aunque la trama sigue una secuencia lógica, la maestría con que Emiliano González genera “una suerte de narratividad vertiginosa, que desafía la memoria, el tiempo y el proceso cognitivo” (Nieto, 2015, p. 249), crea una atmósfera onírica como lo indica el título del libro donde aparece este cuento: *Los sueños de bella durmiente*.

7.3 Glinda

Como ya lo había mencionado con anterioridad, González constantemente hace referencias u homenajes a otros escritores que han influido en su obra, como es el caso de su personaje femenino Glinda, que está íntimamente relacionada con el mundo feérico, pues cabe recordar que ella es “hija del entonces rey de Penumbria y un hada oscura” (p. 23), propuesta que es reforzada por otro personaje femenino que aparece en el octavo apartado del cuento, me refiero a Sonia, una hermosa mujer que aparece entre el público y aborda al narrador, diciéndole que ella actuará como monja en el siguiente acto del circo; personaje que seduce al narrador y se presenta como: “Soy la que algunos llaman Glinda. Cualquier parecido con la bruja buena del sur es pura coincidencia” (p. 33), alusión directa a un personaje de la novela *El maravilloso mago de Oz*, del escritor estadounidense Lyman Frank Baum, en el capítulo 18 “En viaje al sur”; que es presentado cuando Dorothy, el personaje principal, intenta cruzar el desierto para llegar a su destino, lo cual le es imposible, por lo que se propone solicitar ayuda a Glinda:

—La Bruja del Sur. Es la más poderosa de todas y gobierna a los Quadlings. Además, su castillo se halla al borde del desierto, de modo que tal vez ella sepa cómo cruzarlo.

—Glinda es una Bruja Buena, ¿verdad? —dijo la niña.

—Los Quadlings la quieren mucho, y ella es buena con todos —contestó el soldado—. Me han dicho que es una mujer hermosa que sabe mantenerse joven a pesar de los años que ha vivido (Baum, s.a., p. 229).

Además, existe otro motivo por el que el escritor ha bautizado bajo ese nombre a su moderna Galatea, y es que, si se remite al origen etimológico de Glinda, es fácil comprobar la concordancia que existe entre el significado y el personaje literario antes mencionado, pues Glinda proviene de “*Glenda*: Forma femenina de *Glen*, *Glenn*, topónimo irlandés usado como nombre de pila por los anglosajones y esporádicamente en Latinoamérica por la influencia norteamericana. Del gaélico *gleann* (en galés, *glyn*), “valle estrecho y boscoso” (Tibon, 2002, p. 116), ya que “La noche y el bosque [...] eran coordenadas espacio-temporales características del gótico y el romanticismo” (Olvera, 2017, p. 37), considerando que el autor se inspira profundamente en ambas corrientes literarias.

Emiliano González da un giro al personaje de la muñeca animada, que a diferencia de los otros cuatro escritores que ya presenté, pretende cambiar la función que debe cumplir Glinda II, que es en apariencia la misma que las otras cuatro muñecas: la sustitución de la mujer amada o imposible de alcanzar; sin embargo, la finalidad es totalmente distinta; ya que se planea que la muñeca ocupe el lugar de la mujer original en el internado donde vive Glinda, para que ambos enamorados puedan vivir su amor sin que nadie lo note. El inventor, Rudisbroeck es el responsable de que esta muñeca piense y actúe por sí misma, pues afanado en el propósito de construirla lo antes posible, no advierte las consecuencias negativas que podría tener instaurar inteligencia artificial a su más reciente invento, del cual desconfía porque no envejece, de manera que se enfoca únicamente en imitar las actitudes y ademanes de la original:

El movimiento de aquellos labios era turbador, pero Johan sabía que Glinda, su Glinda, palpitaba en cada palabra dicha por el androide, y que el androide aprendía en las mañanas y las noches, siempre que Glinda le suministraba lentamente, desde su alcoba o desde los patios del colegio, la información indispensable (p. 24).

por lo que el acto de imitar la personalidad de la Glinda original, desemboca en que los sentimientos artificiales de la ginoide sean tan parecidos a los de la mujer auténtica, que casi de manera inadvertida la muñeca se enamora de Rudisbroeck, lo cual es posible detectar desde

que la versión definitiva de Glinda II trata de robar la atención de su inventor preguntando “constantemente: «¿Me veo bien? ¿Me veo bien?»” (p. 25). Es a partir de dicha intervención que la ginoide da muestras de que su inteligencia va más allá del simple “cerebro de un robot” (p. 24), autonomía del pensamiento que será la condena del amor clandestino que intenta escapar del internado.

Además de lo antes mencionado, la muñeca ya se mostraba desde el inicio como un plan no tan eficaz, pues Rudisbroeck le indica a Glinda, cuando ella le hace la petición de que ya la salve del colegio: “¡Nos descubrirán...! La muñeca funciona indefinidamente, pero no envejece” (p. 25). Ya que, al estar construida con materiales artificiales, el poeta y alquimista aún no encontraba una forma de hacer que su invento lograra un efecto de madurez con el tiempo. Es preciso señalar que la muñeca de Emiliano González busca ser tan semejante a una mujer normal, que incluso Rudisbroeck pretende que pueda envejecer o que al menos su invento consiga aparentar dicha condición humana.

Debido a que la perspectiva de perfección en cada autor es distinta o, más bien dicho, se ajusta a las necesidades de su narración, la vejez, desde la óptica de las muñecas Plastisex© de Juan José Arreola, es comprendida como algo negativo que se pretende anular: “Nuestras damas son totalmente indeformables e inarrugables, conservan la suavidad de su tez y la turgencia de sus curvas (Arreola, 2010, p. 85); en cambio la perfección para Emiliano González consiste en que “tenía que hacerla crecer, naturalmente, como todas las muchachas, envejecer y morir como todas las mujeres” (pp. 23-24), pues Rudisbroeck pretende mantener la apariencia de Glinda II como una “chiquilla de apenas trece años” (p. 23) que se encuentra en la etapa donde los cambios fisiológicos son más notorios. Perspectiva que va de acuerdo con la finalidad de cada muñeca, pues la Plastisex© es explícitamente un juguete erótico, mientras Glinda II, pretende sustituir a la original para tomar su lugar en el internado.

7.4 Sinopsis

Penumbria es una ciudad hechizada por un “hada oscura”, que se venga por la muerte de su hija Glinda, quien vivía en un internado religioso del que intenta escapar con el poeta y alquimista Rudisbroeck; historia que es narrada por un viejo ebrio a un desconocido en una taberna de aquella ciudad, pero que es interrumpida por el espectáculo de “Papá Fritz y su gran guiñol [que] vuelven a Penumbria ofreciendo nuevos caprichos de la naturaleza en un espectáculo inolvidable de pornografía mágica” (González, 2005, p. 27), en el que acontecen una serie de actos circenses que resultan siniestros y totalmente en un plano fantástico desde unas letrinas que se alimentan de fluidos humanos, como lágrimas, sudor, semen o vómito, pasando por un chimpancé afeitado que decapita a unas siamesas; hasta un hombre lobo de inigualable sabiduría llamado Braulio, al que el narrador cuestiona por el final de la historia de Rudisbroeck y quien lo lleva a un jardín, donde hay un espejo que funciona como portal y que lo traslada a la calle de la torre de Rudisbroeck para que vea el final “con sus propios ojos”.

Cuando el narrador entra a la torre tiene un encuentro telepático con Rudisbroeck y descubre que en realidad el poeta y alquimista, también es Mefisto, Braulio e incluso el viejo ebrio de la taberna, al escuchar la confesión de Rudisbroeck: “El viejo soy yo... en cierto sentido. Todo creador es, también sus creaciones” (González, 2005, p. 27). Gracias a las palabras de Mefisto, es posible deducir que él es amo y soberano de Penumbria, en cuanto que manipula a los personajes y escenarios. De modo que le ofrece los dos finales que le había prometido; uno narrado y otro vivencial. En el primero Glinda II —que es una ginoide inventada por Rudisbroeck para que sustituya a su prometida en el internado, mientras ellos escapan para vivir su amor— asesina a la mujer de carne y hueso por celos con el fin de usurpar su lugar y ser amada por Rudisbroeck. El asesinato de Glinda da lugar a la venganza del hada oscura (madre de la joven), sobre la ciudad de Penumbria que vive esperando “eternamente una noche que no llega”. No obstante, Mefisto le comenta al narrador que todo aquello es una

mentira y que, si quiere saber el segundo y verdadero final, se dirija hacia a la torre de Rudisbroeck a descubrirlo por él mismo; invitación que es rechazada por el narrador, quien se despide del viejo ebrio y se retira de la taberna.

7.5 Temas motivo

A. Lo siniestro

a) YO-OTRO: Se comprende que en esta narración el personaje que es portador de un “maleficio y presagios funestos” (Abalia, 2013, p.84) es Glinda II, ya que de manera implícita González deja huellas para encaminar al lector hacia un desenlace fatal. La inteligencia artificial que en su momento Rudisbroeck brinda a su muñeca para que él pueda cumplir su deseo, al final será la misma que condene al inventor a perder a su prometida y sustituirla por la ginoide. Sin embargo, antes de que la muñeca asesine a su rival de amores, da muestras, en primer lugar, de lo inconveniente que resultaba su plan, cuando Glinda le pide a Rudisbroeck que la salve inmediatamente del internado, él responde: “¡Nos descubrirán...! La muñeca funciona indefinidamente, pero no envejece” (p. 25), especulación negativa que quizá no sea la causa de su desgracia, pero que “prepara su llegada como un mago ceremonial que ordena sus instrumentos rituales para propiciar la aparición de los espíritus ocultos” (González, 1987). De manera que además de este indicio, poco más adelante aparece otro con más intencionalidad por parte del autor, quien la describe así: “andaba como una verdadera princesa [...] y preguntaba constantemente: «¿Me veo bien? ¿Me veo bien?» Johan respondía: «Tan bien como Glinda»” (p.25), idea en la que insiste el narrador, en otro apartado, cuando reanuda la historia de los dos enamorados, después de la interrupción del circo de Papá Fritz: “cuando Rudisbroeck y la réplica de Glinda se encaminan al colegio. Ella pregunta: «¿Cómo me veo? » y él responde: «Tan bien como Glinda»” (p. 46).

Otra de las modalidades de lo siniestro dentro de esta categoría es la figura del *doppelgänger*, la cual queda clara desde el principio, cuando Rudisbroeck se propone “en la soledad propicia de su torre, fabricaría un androide rigurosamente idéntico a Glinda” (p. 23). Mefisto también juega un rol importante en la narración, en cuanto al personaje del doble, y aunque en su caso no se trate de réplicas exactas como Glinda II o la Hortensia, en el apartado 12, cuando el narrador entra al laboratorio de Rudisbroeck, éste le confiesa que los personajes que lo guiaron hasta ese lugar, en realidad eran sus dobles:

¿Cuántas veces me has escuchado ya? ¿Cuántas veces has oído mi voz? [...] La primera vez que oíste mi voz fue en la tienda de antigüedades. ¿Recuerdas? “No puede ser Mefisto...” “Y no sólo Mefisto. ¿Quién te narró la leyenda, la leyenda inconclusa?” “No. Aguarde. Un viejo...” “El viejo soy yo”. (p. 43)

Lo que comprueba que Rudisbroeck, es también los personajes que habitan es su ciudad, Penumbria. Otro caso del doble que no es una réplica exacta, pero que comparte su perfil con otro personaje es el de Glinda, y no me refiero a la Glinda II, ya antes mencionada, sino a Sonia, personaje enigmático que aparece en el apartado 8, quien hace contacto con el narrador y le dice: “Soy la que algunos llaman Glinda. Cualquiera parecido con la bruja buena del Sur es pura coincidencia” (p. 33). Personaje que le parece atractivo al narrador: “Me atrajo con violencia, envolviéndome en su piel de foca” (p. 33). Aunque por momentos el narrador duda de la seducción de aquella mujer y sospecha que ella sea una encarnación del diablo, como lo es Mefistófeles en el folklor alemán; lo que implícitamente significa que Sonia y Glinda, podrían ser también el mismo Rudisbroeck.

b) REAL-IMAGINARIO: La suspensión de las facultades para distinguir entre lo real y lo imaginario, podría generalizarse en el show de “pornografía erótica”, donde todos los actos y escenas aluden a lo imposible y sobrenatural, como un altavoz que sin ser tocado “flotó en el aire y dejó salir una voz dulcísima” (p. 28), o una escena en la que los espectadores del circo miran “los mismos actos [...] que habían presenciado minutos antes, pero realizados al revés, contra el reloj y las leyes físicas” (p. 32). Sin embargo, el efecto que causa la lectura del cuento

mantiene en un estado onírico donde los tiempos verbales, la secuencia narrativa y el cambio repentino de escenarios, crean esa atmósfera que dificulta distinguir entre la lógica y lo imposible. Otro elemento dentro de esta categoría son las imágenes que aluden a amputaciones del cuerpo humano, algo que sucede en el apartado 4, donde se realiza el acto de “Cristofagia o el Evangelio según San Judas”, en el que se realiza un acto de canibalismo y “uno de los buitres deja caer un muñón semidevorado en el público” (p. 29).

c) DEVENIR–DESTINO: Emiliano González hace de la secuencia narrativa un ir y venir delirante, lejos de un orden cronológico o establecido, lo que ofrece en sus textos es una serie de recortes y cambios abruptos, que finalmente se ensamblan para dar forma a la historia, como es el caso del cuento que aquí se analiza, donde el autor orchestra una multitud de personajes incidentales que, a excepción de Mefisto y Braulio, tienen poca importancia en la trama y su función más bien es la de crear una ambientación extraordinaria; por ejemplo, el viejo ebrio que comienza a contar la historia de Rudisbroeck al narrador, es utilizado por González para crear un efecto de repetición inevitable al regresar a la mansión de Zu, después de todo lo acontecido en el circo, para conocer el final de la historia; además es importante señalar que el mismo Rudisbroeck acepta haberse hecho pasar por dicho personaje para así lograr engatusar con su historia al narrador. Una situación similar acontece cuando el mismo viejo invita al narrador a que se dirija a la torre de Rudisbroeck (a pesar de que el narrador ya había visitado el lugar), para saber el segundo final, pero al rechazar dicha invitación se comprueba que toda aquella circunstancia “implica atracción y deseo de saber lo que ocurrirá y por otro lado temor a desconocerlo [ya que...] Lo siniestro [al igual que lo fantástico] se cobija a menudo en ese umbral de incertidumbre” (Abalia, 2013, p.85). Es decir, que en realidad el personaje-narrador es motivado por el misterio de descifrar por qué se construyó la torre de Rudisbroeck, aunque en cierto sentido el secreto de Penumbria lo cautiva: “Mira. Estás en Penumbria por amor al misterio. Saldrás de Penumbria por odio al misterio” (p. 44). También la rareza del lugar y el

miedo hacia lo desconocido lo detienen para que no continúe con su indagación: “Ir de nuevo a la torre de Rudisbroeck [...] no podía saber si lo que encontraría allí sería agradable, con tantos hechos confusos” (p. 50), paradoja que resulta siniestra, ya que “se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado por el otro” (Freud, 2008, p. 17). Por lo tanto, esta narración de Emiliano González, sin duda, es de carácter siniestro, ya que la vacilación que existe entre lo familiar y lo desconocido, se funden para generar en los personajes y en el lector dicha experiencia; el mejor ejemplo es Glinda II, pues lo que resulta familiar es que ella es una creación artificial de Rudisbroeck, más cercanos aún son los “recuerdos [...] [que] llegaron a ser los mismos: imágenes, pesadillas y fantasías” (p. 24), que el inventor programó en su ginoide, imitando el comportamiento de la mujer original (Glinda); sin embargo, su invención se torna desconocida cuando la muñeca actúa por voluntad propia y asesina a la original, para declarar su amor a Rudisbroeck.

B. Lo fantástico

Indiscutiblemente se trata de un cuento que pertenece a la estrategia textual del fantástico posmoderno, debido a dos razones principalmente: lo vertiginoso de su secuencia narrativa y por la “hiperconciencia” del lenguaje con la que el autor juega con las reglas de lo fantástico hasta crear un artificio “que da como resultado el principio de incertidumbre” (Nieto, 2015, p. 213).

Una de las características de la poética de Emiliano González es el denominado “lenguaje fractal”, que está compuesto por “ideas conexas, pero sintagmáticamente alejadas, esto es, flashes, destellos, recortes de narraciones, agrupación de intertextos, que se amalgaman para integrar un macrotexto que rompe con la concepción de la narración lineal clásica” (Nieto, 2015, pp. 248-249), en la misma narración que es enmarcada, de modo que una historia

conduce a otras, que incluso podrían ser leídas de forma independiente sin perder su coherencia, como ocurre con el folleto donde se presenta Braulio, el hombre lobo que todo lo sabe; el pasaje donde el narrador describe los efectos del brebaje mágico que le ofrece Mefisto al llegar a la torre de Rudisbroeck; o la escena del apartado 7, en la que una pintura es tan realista que “las figuras vivían”, sólo por dar algunos ejemplos, ya que la intención de Emiliano González se basa en realizar una serie de fragmentos sin aparente ligadura, pero que de manera magistral termina conectando:

lo que ahora me ocupa es el proyecto de volar el edificio entero y de suplantarlo por un alcázar en llamas, por una mezquita digna de mis ángeles y de mis demonios: un gran éxtasis formado de innumerables visiones, únicos materiales dignos de ese monumento sagrado.

El artificio estará presente, pero ya no entendido como fin, sino como medio. Mi fin es edificar un templo, una guarida para la Quimera (González, 1978, p. 123).

Con sus propias palabras, el escritor describe la concepción de su libro como un templo que aguarda sus más fervientes pasiones y donde cada piso de dicha construcción, ofrece diversos personajes o circunstancias sin aparente conexión, pero que finalmente se amalgaman para dar lugar a la mencionada guarida.

Existen dos factores que componen el carácter lúdico del texto: la supuesta intervención de diversas técnicas y disciplinas artísticas o académicas en sus narraciones y el uso del lenguaje como un simulacro, no emanado de la realidad sino de la imaginación: El primero hace hincapié en la influencia de otras disciplinas, como un entretenimiento del ejercicio literario “Así, la metafísica, [la historia, la tecnología, las ciencias ocultas] y la filosofía en general [...] serán meros pasatiempos lúdicos de la imaginación, despojados de toda seriedad trascendente y de todo prurito de verdad o de dogma” (Nieto, 2015, p. 257), pues es necesario tener presente que en el fantástico posmoderno la disolución de una verdad absoluta es de los pilares que sostiene dicha estrategia.

Del factor anterior se desprende el segundo, la idea del cuento fantástico como un simulacro que “recurre a crear una realidad emanada no de la realidad, si no del lenguaje; sus

personajes están tomados de la tradición literaria en forma de parodias o pastiches, recreados” (Nieto, 2015, p. 249), como sucede con el cuento en general que según el investigador Jorge Olvera es una parodia de “La bella durmiente”, pues “plantea lúdicamente una continuidad respecto del cuento clásico y responde a una tácita y maliciosa pregunta: si la princesa durmió cien años, ¿qué soñó todo ese tiempo?” (Olvera, 2017, p. 163).

En el caso del pastiche, es posible ubicarlo en la escena del apartado 7, en la que una mano gigante vierte ácido sobre una pintura realista para acabar con su encanto, escena de una enorme similitud con un pasaje de la novela *El castillo de Otranto* del escritor Horace Walpole, donde casi al inicio de la narración el rey Manfredo “Contempló a su hijo despedazado y casi sepultado bajo un enorme yelmo, cien veces mayor que cualquiera hecho para un ser humano” (Walpole, 2010, p.3), homenaje implícito que permite localizar la influencia gótica en el cuento de Emiliano González.

De igual manera, el autor hace un homenaje al médico y escritor argentino Ladislao Holmberg y su relato *Horacio Kalibang o los autómatas* (Olvera, 2017, p. 162), título que González retoma de manera expresa en su cuento: “Rudisbroeck o los autómatas”.

Por último, en esa misma línea sobre alusiones se encuentra el origen del nombre del personaje principal de esta narración:

No puede dudarse, desde casi su homonimia, de la relación del personaje literario con el místico medieval Jan Van Ruysbroeck (1293-1391), quien pasó la mayor parte de su vida ejerciendo la meditación, la contemplación y la vida espiritual, alejado de la gente, en los bosques de Groenendael. A ambos personajes, el ficcional y el histórico los iguala la condición de solitarios, si bien aquél, con sus actividades, sería una versión transgresora-carnavalesca de éste” (Olvera, 2017, p. 179).

Bajo esta misma forma de pastiche existen dos homenajes más que el autor hace implícitamente en su obra, uno de ellos se trata del pacto de sangre que hacen Rudisbroeck y Glinda: “Al despuntar el alba, fatigados los dos pactaron con sangre y urdieron un plan” (p. 23), idea que es retomada del *Fausto* de Goethe, cuando Mefistófeles se ofrece como sirviente

de Fausto, a cambio de que éste en “Una pequeña hoja cualquiera [que] es buena para el caso. Firmarás con una gotita de tu sangre” (Goethe, 1977, p. 28).

Lo mismo sucede con la maldición que cae sobre Penumbria, que gracias a la venganza del hada oscura se mantiene por siempre en el mismo horario: las cinco de la tarde, idea que es compartida con un fragmento de la novela *Alicia en el país de las maravillas*, en el capítulo VII. *Una merienda de locos*, donde el sombrerero explica a Alicia que en su país pueden manipular el tiempo a su voluntad, sin embargo, cuando ella le pregunta si él puede hacer eso, el sombrerero le contesta con tristeza que él no puede, porque discutió con el tiempo por un malentendido: “el tiempo cree que quise matarlo y no quiere hacer nada por mí. Ahora son siempre las seis de la tarde” (Carroll, 2003, p. 68). Circunstancia que es muy semejante a la planteada por Emiliano González, pues, aunque Rudisbroeck no discute directamente con el Hada Oscura, lo cierto es que el asesinato de su hija Glinda por el invento de Rudisbroeck, será el motivo por el cual el Hada Oscura lleva a cabo su venganza, haciendo que el tiempo no pase en Penumbria: siempre serán las cinco de la tarde.

En la misma línea del fantástico posmoderno como una “idea de simulacro”, existen dos elementos más que refuerzan esa postura. El primero de ellos se refiere a: “La estrategia textual del sueño fantástico posmoderno [que] es salir y entrar de esta realidad simulada [...] cuantas veces sea necesario hasta borrar cualquier seguridad sobre este mundo” (Nieto, 2015, pp. 273-274), técnica que se manifiesta a lo largo del texto, pero más intensamente en tres escenas:

a) En la tienda de antigüedades en Penumbria, cuando Mefisto le ofrece un “retrato que cobra vida, se sale del cuadro y merodea por la tienda cuando Mefisto se va” (p. 20).

b) En el primer acto del espectáculo de “Pornografía erótica”, el narrador sufre confusión al verse atrapado por el realismo de la escena que contempla: “Entonces, lo que yo

había tomado por escenario desapareció para verse suplantado por un cielo azul, azul como nunca se ve en Penumbria, un cielo azul en tres dimensiones lleno de nubes blancas y de gaviotas [...] Hacía calor, un calor sofocante. Y luego... brisas, vinieron a mí desde el... ¿escenario?” (p. 28), con dicho planteamiento dubitativo el autor deja en claro la indeterminación de la realidad que es creada o emulada en su narración.

c) Nuevamente aparece el tópico de una pintura animada, sólo que en este caso los personajes no salen del cuadro (como en el de la tienda de Mefisto), pues la acción se desarrolla dentro del mismo, como si se tratase de una pantalla, en el óleo del pintor: “las figuras vivían, se estremecían los pinos, una espléndida luz lo llenaba todo, a lo lejos un mar rumiaba eternidades [...] y un plácido efebo comía una naranja, echado entre las piernas de una emperatriz” (p. 32).

d) Además de la confusión causada por las escenas tan realistas, González refuerza esta sensación de entrar y salir de la realidad al mencionar que el autor del cuadro fue el neerlandés Lawrence Alma-Tadema, pintor hiperrealista que sí existió en realidad (en el siglo XIX), recurso que constantemente Emiliano González utiliza para trazar una delgada frontera entre sus ficciones narrativas y los personajes o datos históricos, que tiene como único objetivo despertar la incertidumbre del lector.

El último elemento sobre la idea de simulacro aparece casi al final del texto, en el momento que el narrador exige un viejo ebrio de la taberna, que le cuente hasta el más mínimo detalle sobre la historia de Rudisbroeck y Glinda, narración que en ocasiones es interrumpida por el interlocutor, que desea conocer los pormenores del relato, por ejemplo:

“Aguarde. Va muy rápido. No ha descrito la tarde, los muros del colegio, la tensión” [...] “¿Y el espíritu de Rudisbroeck?” [...] “¿Como forzando la cerradura? (p. 46) [...] “¿Y quiénes son los asesinos?” (p. 47) [...] “Que final tan espantoso. Me defrauda” (p. 48).

Esta estrategia es usada por el escritor para mostrar la artificialidad de su cuento, pues el narrador cuestiona y comenta la historia como algo conocido pero independiente a él.

Con relación a la idea de desplazar una realidad única y central, el desenlace de este cuento es un claro ejemplo de lo anterior, ya que es necesario recordar que Mefisto ofrece al narrador un segundo final alternativo, de manera que al concluir la historia la desmiente, invitando al narrador a que vaya a la torre de Rudisbroeck a descubrir el segundo desenlace por él mismo: “Una bella historia. Muy hermosa de veras. Gracias.” [...] “No hay porque darlas. Pero la historia es falsa. Todos la creen verdadera, pero es falsa. La verdadera historia es otra” (p. 49), con esas palabras en boca del viejo, González hace uno de los planteamientos más importantes del fantástico posmoderno: “que ilustra la tendencia humana a encontrar un falso centro en el laberinto existencial, al construir un orden artificial” (Nieto, 2015, p. 220).

C. Búsqueda de la perfección

En este relato la perfección recae en Glinda II, ya que lo que se pretende es que el autómatas sea idéntico a la mujer original, poniendo énfasis en cada uno de los detalles para no levantar sospechas sobre su fuga en el internado. Aunque cabe recordar que Rudisbroeck ya buscaba la perfección en “la composición de sonetos eróticos y sobre todo a sus autómatas, a sus terribles muñecos inanimados, a sus maniqués de pesadilla que, bajo las manos incansables de aquel artífice, parecían escuchar, mirar, oler con mayor intensidad que la de los hombres” (p. 22), seres que además empleaba para labores domésticas, como “barrer patios” o “desempolvar anaqueles”; sin embargo, Glinda II será su obra maestra, porque su perfección y efectividad no dependen sólo del aspecto, sino también de su inteligencia artificial (que Rudisbroeck le brinda como si se tratará de un soplo de vida) con respecto a la personalidad de la mujer auténtica que intenta imitar. Por ejemplo, con relación a la apariencia, Rudisbroeck

sabía que esa “violenta coloración en las mejillas que había insuflado a su muñeca ocultaría por tres años, cuando mucho” (p. 23) su plan, además:

El tejido de caucho imitaba fielmente la porosa textura de la carne de Glinda; los ojos azules, las manos con hoyuelos, la suave curva de la espalda, las nalgas prominentes y las piernas rollizas correspondían al modelo original. Su voz, al cabo del tiempo, fue adoptando las modulaciones apropiadas (p. 24).

El comportamiento de Glinda II busca simular y “hablar como Glinda, guardar los recuerdos, el historial y las manías de su amada [...] [por medio] de un complicado mecanismo de relojería que es el de un robot, llegaron a ser los mismos: imágenes, pesadillas y fantasías” (p. 25). Pero la muñeca comienza a dar signos de su perversidad, cuando toma conciencia de su existencia y da muestras de un ego desbordante: “el androide, andaba como una verdadera princesa y preguntaba constantemente: «¿Me veo bien? ¿Me veo bien?» Johan [Rudisbroeck] respondía: «Tan bien como Glinda y reanudaba su marcha» (p. 25). Por lo cual, es posible deducir que la Glinda II, en efecto se trata de una ginoide, porque está construida bajo las técnicas más revolucionarias, en cuanto a inteligencia artificial, al grado de tomar conciencia de sí misma y actuar por voluntad propia.

D. Celos y destrucción

En este cuento a diferencia de los otros cuatro y como consecuencia de ese recurso lúdico que caracteriza la obra de González, el rol que desempeña la muñeca animada en dicha tradición literaria se invierte, pues el autor —siendo consciente de ésta— hace que la función de Glinda II sea la misma en el sentido de la sustitución; pero opuesta en el entendido de que se pretende que el autómatas sustituya a la mujer real en el internado para que Rudisbroeck y Glinda escapen para vivir su romance; aunque este proyecto sólo queda en un plan, porque finalmente la muñeca toma el lugar de su prometida, de manera que los celos surgen por parte del autómatas o, mejor dicho, la ginoide, que por medio de su inteligencia artificial planea

asesinar a la amante original. Dicha intención del robot se puede prever en la escena donde ella intenta robar la atención de Rudisbroeck “andando como una verdadera princesa” y preguntando sobre su apariencia ‘¿Cómo me veo?’ (p. 46), después cuando ambos esperan a que llegue Glinda para que la muñeca tome su lugar en la escuela religiosa y al ver que ella no llega después de un buen rato “Glinda II lo abraza y pregunta: ‘¿Quieres que yo la busque?’ Rudisbroeck accede: no hay más remedio. Glinda II entra en el colegio?” (p. 46). Los celos se manifiestan dramáticamente en el momento que Rudisbroeck decide entrar al internado para refugiarse de la lluvia y al abrir la puerta “un bulto pesado le cae encima”, cuando lo identifica se da cuenta que su “amada Glinda tiene un cuchillo clavado en la espalda. Su amada Glinda ha sido acuchillada. Está muerta”; mientras Glinda II “aparece con las manos manchadas de sangre, se confiesa culpable, cierra los ojos y declara, llorando, su amor a Rudisbroeck” (p. 47). Como es evidente, la réplica inteligente premeditó el asesinato, pues con dicha acción se comprende que es ella quien siente celos de la mujer original; sin embargo, Rudisbroeck en lugar de vengarse y destruir a su creación, encuentra consuelo en los brazos de la ginoide y huye con Glinda II como su amante.

E. Necrofilia

La fascinación por lo inerte en esta narración no influye directamente en la conducta o el pensamiento de los personajes humanos, sino que más bien esa fijación es trasladada a la ciudad que finalmente ejerce como un personaje más, por lo que es necesario señalar que Penumbria está rodeada por un río hirviente y para llegar a ella, el narrador subió a una barca conducida por Caronte, como si Penumbria fuera el Hades (o inframundo). Por consiguiente, el narrador al describir Penumbria hace una analogía entre lo vivo y lo inerte que aparenta ser la ciudad: “Quisiera evocar la imagen de Penumbria tal y como se me apareció hace veinte años: radiante,

del color de la miel, porosa; húmeda y cálida a la vez como un cadáver en descomposición, pero fascinante y bella como una hoguera” (p. 18). De modo que el narrador al sentirse atraído por algo que aparenta estar muerto da muestra de su condición necrófila. También podría considerarse bajo esta misma condición a Rudisbroeck que decide quedarse con Glinda II que, aunque posea inteligencia artificial, no es un ser humano en realidad y carece de vida:

Mientras la lluvia acribilla el rostro de su antigua amada, que ahora yace en el fango; mientras un torrente de sangre brota de la espalda de Glinda I y se mezcla con el agua mugrienta en el quicio de la puerta, Rudisbroeck se aleja con un brazo alrededor de Glinda II y, dominándose, la consuela, le promete un amor incorruptible (p. 48).

Con dicha elección, Rudisbroeck deja claro —aunque accidentalmente— que su preferencia termina inclinándose ante lo inerte, pues como bien se lo sugiere el narrador, Rudisbroeck pudo haber destruido a la muñeca que asesinó a su prometida reduciéndola a “un montón de fierros y de poleas” (p. 47), por el contrario, decide hacer de ella su cómplice y pareja, sin importar las consecuencias negativas que esa elección desate, como que Penumbria quede condenada a que sean las 5 de la tarde por siempre.

F. Locura y decadencia

A diferencia del fantástico moderno, donde la otredad proviene del interior humano para dar lugar a lo siniestro, en este cuento no se utiliza tal estrategia, puesto que se trata de un artificio del lenguaje que “es descubierta como un mediador ineficaz y un constructor de ficciones, al punto que no hablamos sobre la realidad, sino de una ficción creada” (Nieto, 20015, p. 243), es por dicha razón que el personaje-narrador, lejos de enloquecer o extrañarse por aquellos acontecimientos irreales que atestigua, los mira con normalidad, sin reducir la carga siniestra, pues en sí el referente no es el mundo real con su verdad absoluta; por lo tanto, se puede llegar a la conclusión de que en este texto, gracias a que el referente no es absolutamente mimético y permite la irrupción de circunstancias extraordinarias; no puede

causar un gran impacto en el personaje principal, al grado de conducirlo a la locura, porque éste desde que ingresa a Penumbria es consciente de que la ciudad se rige por sus propias reglas; por ejemplo, en el instante que llega a la ciudad después de un recorrido de diez días para percatarse (con su grupo de embarcación) “que la realidad es un cuadro y nosotros formamos parte de él. Después, nos enteramos de que el cielo es de un tinte sepia [...] y de que acaban de dar, para siempre, las cinco de la tarde” (p. 17).

Por su parte, la decadencia es un *tema motivo* que no recae sólo en los culpables de la muerte de Glinda, pues la venganza de su madre, el Hada Oscura, se extiende sobre la ciudad en general eternizando aquel “crimen, elige la hora ambigua que lo procedió, una hora en sombras que en Penumbria anuncia la llegada de la noche: las cinco de la tarde... y dilata, valiéndose de sus poderes, esa hora para siempre” (p. 49); por lo tanto, se comprende que en aquella ciudad hechizada no pasa el tiempo, como es el caso del viejo ebrio que cuenta la historia al narrador y que comenta que perdió su miembro viril “en una invasión, hace 200 años” (p. 22).

Por último, la aparición de la decadencia de la que es parte el narrador se presenta cuando éste visita la tienda de antigüedades de Mefisto y encuentra una serie de objetos que no tienen otra finalidad que la de amedrentar al poseedor; por ejemplo: un collar de amatistas que anuncia como regalo para la esposa, que una vez puesto al cuello se aprieta solo hasta asesinar a su portador; un retrato que cobra vida; un muñeco de cuerda que “toma proporciones gigantescas” cuando el niño que es su dueño duerme; un carrusel de juguete donde el caballo relincha y se mueve o un huevo de jade que al ser agitado emite una risa diabólica. Sin duda, el simple hecho de que el narrador mire dichos objetos le hace sentir malestar: “salimos del sótano agobiados, nos despedimos de Mefisto y, en la calle, nos damos cuenta de que no hemos comprado nada. Recuerdo que yo me prometí no volver jamás [...] y que terminé con el vago propósito de mitigar los nervios, en la primera taberna que se me puso enfrente” (p. 20), o

cuando el personaje sufre “media hora vomitando”, por la consternación y asco provocados por el acto de canibalismo en *La cristofagia o el Evangelio según San Judas*, pues las letrinas monstruo, donde sucede esto, se alimentan de los fluidos humanos, generando una sensación de decadencia: «Pero al llorar sonreía. “No llora”, pensé “Le sucede algo, pero no llora. La gente no llora así”. Luego: Está enfermo. Estoy enfermo. Todos estamos enfermos» (p. 30). Después de esta escena donde los personajes que miran el espectáculo de “pornografía erótica” empeoran su integridad entregando su energía y vitalidad al monstruo, que es sin duda un símbolo evidente de decadencia.

De forma menos trascendental, los personajes y escenas que acontecen en el circo de Papá Fritz, también son decadentes, como por ejemplo: la parvada de gaviotas que ataca al público en el primer acto, el cuadro de pintura viviente, que es arruinado por una mano gigante que le vierte ácido para derretir sus imágenes, o la decapitación de la siamesa por parte de un chimpancé afeitado, sólo por mencionar algunos.

Por lo tanto, queda comprendido que en esta narración los personajes sufren constantemente los síntomas de la decadencia, principalmente el narrador-personaje, que no se atreve a descifrar cuál es el segundo final de la historia de Rudisbroeck, por temor a “tantos hechos confusos”, pues en realidad él desea conocer el desenlace alternativo, pero es detenido por el miedo a lo desconocido; seguido de Rudisbroeck quien según la narración, abandona a sus antiguos autómatas para dedicarse a su obra maestra Glinda II, obra que supuestamente estaba destinada al triunfo amoroso para huir con la hermosa chica del internado; sin embargo dicho invento será el que irónicamente condene a su creador, cuando por medio de su inteligencia artificial se rebele ante él e invierta los papeles, al consumarse el amor entre máquina e inventor; decadencia que es denunciada desde E.T.A. Hoffman, como una crítica a hacia el presuroso avance de la tecnología, que en aras de un futuro prometedor implica un riesgo: el poder de la tecnología que rebasa sus propios límites.

8.0 Conclusión

“En pocas décadas los adelantos tecnológicos lograron lo que durante siglos sólo podía vislumbrarse en el plano de la imaginación” (Rodríguez, 2011, p 20).

Quizá en 1940 cuando se publicó *Las Hortensias* de Felisberto Hernández, el tema de las muñecas erotizadas como objeto de deseo, sólo fue tomado como producto de la imaginación, sin embargo, a casi 60 años de la publicación de aquel libro, esta idea ha sido concretada por el empresario estadounidense Matt McMullen, quien se autoproclama artista y escultor, que por medio de su empresa “RealDoll, que funciona desde 1997” (Blanco, 2016) fabrica muñecas y muñecos de silicona a tamaño real, para satisfacer las necesidades de sus clientes, ya que como el mismo creador lo menciona, se trata de un taller artesanal, debido a que cada muñeca está hecha según las exigencias de su futuro poseedor. Sin duda, es aquí cuando entran en juego algunas líneas del escritor uruguayo Felisberto Hernández: “¿Qué tenía Hortensia para que él se hubiera enamorado de ella?... ¿Él sentiría por las muñecas una admiración puramente artística?” (Hernández, 2004, p. 141).

Ya en el siglo XXI el avance de la tecnología permitió el refinamiento de estos artefactos destinados para el público masculino, tanto que en la segunda década de este siglo existen empresas que se dedican exclusivamente a la creación de las muñecas eróticas, y cuando menciono *creación* es en el sentido estricto, pues no se producen en serie, sino que, de cierta manera, son artesanales, algunas de las empresas que se dedican a fabricar las muñecas fornicarias son: Synthetics, Abbys Creations o RealDoll —del inventor Matt MacMullen que ya he mencionado—, Mi Muñeca Sexual y Persona Synthetics. Incluso la empresa Synthetics también elabora estos juguetes eróticos para “otros colectivos con diferentes orientaciones sexuales, especialmente el de los transexuales y ofrece maniqués trans y hermafroditas” (Tajahuerce, 2016, p. 200). Sin embargo, es necesario recalcar que el origen de dichos

artefactos sexuales es diseñado y dirigido exclusivamente por hombres y para hombres, como una proyección fantasiosa de sus más íntimos deseos, quien se convierte en creador y amante de la mujer perfecta, aunque artificial, tal y como sucede en el cuento “Anuncio” de Juan José Arreola, o en su antecedente literario, la novela anónima firmada por Madame B y publicada en 1899 con el título de *Femme endormie (La mujer dormida)* que narra “las aventuras de una muñeca artificial, disponible para cualquier prestación sexual, incapaz de oponer la mínima resistencia a los deseos más extremos de sus amantes” (Gallo, 2007, p. 84).

El objetivo principal de esta investigación fue demostrar la clasificación, rastreo y evolución del arquetipo literario de la muñeca erotizada como un deseo siniestro que ha prevalecido a través del tiempo y que a pesar de las transformaciones en el contexto o en la intención estética de cada autor continúa como una tradición.

Con respecto al rastreo, y hablando en términos de tematología, el *tema valor*, que es la sustitución, funciona como eje central de las cinco narraciones que aquí se analizaron, debido a que éste surge a partir de la narración primigenia y no del mito, pues, cabe recordar que ni Pigmalión, ni Hefesto crearon a sus mujeres artificiales bajo la consigna de sustituir, sino que más bien fueron producto de una insatisfacción y una venganza, respectivamente; en cambio, la Olimpia de Hoffman es creada con el fin de simular a una mujer real y termina por sustituir a Clara, la novia del protagonista. Acto con el que se funda un *tema personaje* que diversos escritores han retomado para plasmarlo en su obra. De manera que la figura de la muñeca animada encuentra su origen en dos mitos: Galatea y Pandora, pero se establece en el cuento fantástico.

En cuanto a su clasificación, es necesario marcar la diferencia entre el mito y el cuento, ya que el primero nace como una respuesta inconsciente hacia ciertas incógnitas sobre el origen de la vida o los fenómenos naturales. En cambio, el cuento es una narración creada con la única

finalidad de deleitar al lector. Este género literario a su vez puede clasificarse dentro de una estrategia textual que se basa en reunir ciertas características que le brindan un perfil narrativo: lo fantástico que, a grandes rasgos, busca una estética que confronta lo trivial y lo extraño, estrategia con la que se desvanecen las fronteras entre lo real y lo imaginario. Por lo tanto, es pertinente confirmar que la figura de la muñeca animada se clasifica como un arquetipo literario perteneciente a la tradición del cuento fantástico.

Ahora que ya he rastreado y clasificado el objeto de estudio en esta investigación, es necesario señalar la evolución tanto del *tema personaje*, como de los *temas motivo* que pasan de una cultura a otra adquiriendo nuevas significaciones según su contexto. En el caso del *tema valor*, es importante señalar que este no evoluciona, debido a que la sustitución, aunque con sus matices, permanece en las cinco obras.

La figura de la muñeca animada (*tema personaje*) como sustituto de la amante de carne y hueso, es el punto de encuentro que reúne a los cinco escritores que se dan cita en esta investigación, aunque, pareciera una anacronía colocar en un estudio académico a autores que en apariencia no tienen conexión alguna, lo cierto es que a pesar de las barreras del idioma o la distancia geográfica existe una correspondencia entre el autor alemán del siglo XIX y sus herederos latinoamericanos y el estadounidense Charles Bukowski. Pues, a más de un siglo de la publicación de “El hombre de la arena”, estos escritores americanos continuaron con el mismo *tema personaje* presente en sus obras, aun cuando éste sufrió algunas adaptaciones con el paso del tiempo y la tecnología.

E.T.A. Hoffman sentía una gran admiración por el sentimiento siniestro que los autómatas le provocaban e hizo de Olimpia una denuncia de ese temor hacia el avance de la tecnología en la revolución industrial; con el escritor alemán se anima a la muñeca por medio de mecanismos que se inspiran en la maquinaria de un reloj. En “Las Hortensias” regresamos

al “juguete arquetípico” que toma vida gracias a la desbordante obsesión de su coleccionista, quien manda a hacer ciertas modificaciones a su muñeca favorita para convertirla en un instrumento fornicario.

Evidentemente y de una manera muy discreta Felisberto Hernández hace una denuncia hacia la cultura del consumismo en la modernidad, pero será Juan José Arreola quien lleve esta expresión a su máximo esplendor, ya que la Plastisex© es un símbolo de la mujer que es tratada como objeto y reducida a una simple mercancía. En este caso la evolución de la muñeca animada es más que evidente, porque el autor recrea la figura de una mujer perfecta con base en una ingeniosa e imaginaria tecnología sin precedentes, haciendo de la muñeca una versión super sofisticada, pero que no deja de ser un autómatas que actúa a merced de su dueño.

Por su parte, la Stella de Charles Bukowski, regresa a su versión más primitiva que no goza de ninguna prestación tecnológica, pero que cumple con las expectativas de su enamorado. Este maniquí es incluso más anticuado que las Hortensias y si no fuera por el enamoramiento de Robert, la muñeca jamás hubiese dejado la función para la que fue diseñada: exhibir la ropa y accesorios de moda en una tienda. Por último, la evolución más notoria de nuestro *tema personaje*, Glinda II que se trata de la única muñeca, en este grupo de narraciones que se analizaron, que posee inteligencia artificial y actúa por su propia cuenta, asesinando por su iniciativa a la mujer que debía suplir.

De la estatua inmóvil y silenciosa, al autómatas sumiso y obediente o al maniquí sensual, hasta la ginoide que asesina a la prometida de Rudisbroeck, existe una enorme conexión, y es que este arquetipo literario se adapta a las condiciones bajo las que se gesta, pero sigue formando parte de la misma tradición y continúa cumpliendo la misma función, que es la de satisfacer ese deseo siniestro de algunos hombres por crear y poseer a la mujer ideal.

Teniendo en cuenta lo anterior, queda claro que los seis *temas motivo* que coinciden en los cinco cuentos que se analizaron en esta investigación, también sufren ciertos cambios para adaptarse a la obra de cada autor. Como sucede con los celos y la destrucción que no son iguales en todos los cuentos, por ser celos de índole profesional, en el caso de Olimpia, los que provocaron la discusión que causó saber quién se quedaría con el dichoso invento. Lo mismo pasa con los celos que sienten las mujeres al ser cambiadas por muñecas, o cuando los personajes que poseen a las muñecas evitan el contacto de ellas con otros hombres; hasta llegar a los celos de la ginoide por su original humano.

La figura del doble es inherente a lo siniestro, por lo que se manifiesta en distintas formas dentro de los textos que esta tesis reúne, pues ya sea por la imaginación o los artificios del demiurgo, que resulta confuso distinguir entre lo desconocido y lo familiar y, es gracias a autores como los que se estudiaron en el presente análisis, que dicho sentimiento ominoso es asimilado como una experiencia estética que también es digna de ser plasmada en el arte y la literatura.

Por su parte, la necrofilia es una atracción que invade por igual a los personajes que son víctimas de ese deseo siniestro, aunque en mayor o menor proporción según el criterio de cada autor.

La búsqueda de la perfección es un rasgo hereditario desde Pigmalión, pues es la inconformidad de los hombres por los inconvenientes de sustentar una relación con las mujeres reales, lo que motiva a la creación o adquisición de las muñecas fornicarias.

La decadencia y la locura por consumir tan anhelado deseo, es el único camino por el cual conduce semejante fijación, por lo que no es casualidad que los personajes hombres que se vieron tentados por la figura de la muñeca animada terminen en el manicomio, al borde de la locura o sumergidos en una crisis que, tal vez, los conduzca al suicidio; lo que significa que

ese deseo siniestro, después del placer efímero que provoca, sólo puede tener consecuencias negativas para quien se atreva a perpetrarlo.

REFERENCIAS

FUENTES DIRECTAS

- ARREOLA, Juan José
2010 *Confabulario*, RBA Libros, México, D.F.
- BUKOWSKI, Charles
1990 *Se busca una mujer*, ANAGRAMA, España, Barcelona.
- GONZÁLEZ, Emiliano
2005 *Los sueños de la bella durmiente*, Aldus-CONACULTA, 2005.
- HERNÁNDEZ, Felisberto
2004 *Las Hortensias y otros cuentos*, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, UNAM, 2004.
- HOFFMAN, E.T.A.
2008 *El hombre de la arena*, Editorial José J. de Olañeta, España, Barcelona.

FUENTES INDIRECTAS

- ABALIA, Andrea
2013 *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea. Análisis y experimentación*. Editorial de la Universidad del País Vasco. España, País Vasco.
- ALBANI, Leandro
2014 “Charles Bukowski: el padre del realismo sucio”. Publicado en revista *Sudestada*, núm.135, año 14, diciembre de 2014.
- ANDERS V. *et al.*
2001-2021 *Diccionario de etimologías*, en línea (fecha de consulta: 15 de junio de 2021, disponible en: <http://etimologias.dechile.net/?maniqui.->).
- ARREOLA, Juan José
2002 *Arreola en voz alta*, presentación y compilación de Efrén Rodríguez, Ciudad de México, CONACULTA (Sello Bermejo).
- BAUM, Lyman Frank,
s.a. *El maravilloso mago de Oz*, edición digital de la Biblioteca Digital del Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa (ILCE), fecha de consulta: 18 de junio de 2021, disponible en: http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/CuentosMas/ElMaravillosoMagoOz_Baum.pdf
- BERISTAIN, Helena
1995 “Diccionario de *retórica* y *poética*”. Editorial Porrúa. México, DF, 1995.
- BLANCO, José Manuel

2016 “El rey de las muñecas sexuales hiperrealistas se pasa a los robots”. *El diario.es*.
https://www.eldiario.es/hojaderouter/tecnologia/Matt_McMullen-robots_sexuales-sexo-inteligencia_artificial-realidad_virtual_0_555745186.html

BROWN, Carolina

2004 *Barbie, subversión y conflicto*. Universidad de Chile. Anuario de pregrado.

BUENFIL Morales, Judith.

2011 «*Cantos de mal dolor*»: *El juego de ausencia y disolución en los relatos breves de Juan José Arreola*. Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz.

BUKOWSKI, Charles

2000 *El capitán salió a comer y los marineros tomaron el barco*. Editorial Anagrama, España, Barcelona.

CAMPOS, Miguel Ángel

2014 *La ironía, la mujer y su relación con la figura masculina: en ocho cuentos de Juan José Arreola* / tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

CAROLL Lewis

2003 *Alicia en el país de las maravillas*, Ediciones del Sur. Argentina, Buenos Aires.

CIRLOT, Juan Eduardo

1992 *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. España, Barcelona.

CLAVEL, Ana

2015 *Las violetas son flores del deseo*, Editorial Debolsillo, México.

D`ARGENIO, María Chara

2006 “El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXII, núms. 215-216, abril-septiembre, pp. 395-414.

DE LA ROSA, Manuel

2006 *Pigmalión y la nueva Galatea*. Publicado en *Porta da aira: Revista de historia del arte orensano*, núm. 11, pp. 619-649.

DRAE

2020 *Diccionario de la lengua española*, edición Tricentenario, actualización 2020, Real Academia Española, Madrid, 2021 (disponible en <https://dle.rae.es/>, fecha de consulta: 16 de junio de 2021).

FREUD, Sigmund.

2001 E.T.A. Hoffman, *El hombre de la arena, precedido de “Lo siniestro” de Sigmund Freud*, traducción de Carmen Bravo Villasante y L. López Ballesteros, editorial José de Olañeta, Barcelona, 2001, 93pp. (Torre de Viento, 25).

FROMM, Erich

1974 *El corazón del hombre. Su potencia para el bien y el mal*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

2013 *Ética y Psicoanálisis*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

GALLO, Ermanno

2007 *El misterio tras los inventos. Genio y locura de los grandes inventores*, Barcelona, España, Ediciones Robinbook.

GARCÍA, José Manuel

2011 *El libro de los sarcasmos (Estudio del humor lúdico en 64 escritores mexicanos)*. Proyecto Guardamemorias.

GANDOLFI, LAURA

2015 *Notas acerca de Las Hortensias: la vidriera de la memoria*, Universidad de Chicago, *Revista Landa*, vol. 3, núm. 2, pp. 189-210.

GARRIDO, Felipe

1997 "Prólogo", *Narrativa completa*, México, Alfaguara.

GOETHE, Johann Wolfgang

1977 *Fausto y Werther*, Editorial Porrúa, México, D.F.

GONZÁLEZ, Emiliano

1978 *Los sueños de la bella durmiente*, Joaquín Mortiz, México, D.F.

1987 *Almas visionarias*. Proveniente de la biblioteca virtual: DIGITALEE.

1989 *Casa de horror y de magia*, Editorial Joaquín Mortiz, México D.F.

2010 *El cuento contemporáneo*, nota introductoria por Vicente Francisco Torres, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, México (Material de lectura No. 84).

HERNÁNDEZ, Felisberto

2000 *Obras completas I*, Siglo XXI Editores, México, D.F.

2005a *Obras completas II*, Siglo XXI Editores, México, D.F.

2005b *Obras completas III*, Siglo XXI Editores, México, D.F.

HESÍODO

1979 *Los trabajos y los días*. Introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

HOFFMAN, E.T.A.

2010 “El cascanueces y el rey de los ratones”, PDF (disponible en <https://arescronida.files.wordpress.com/2010/12/cascanueces.pdf>, fecha de consulta: 16 de junio de 2021).

HOMERO

2007 *Ilíada*. Madrid, España, Editorial Cátedra.

JARAMILLO, Jessica

2013 “Sueños de robótica”, *Revista Ciencia de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, año 16, núm. 62, abril-junio.

JUNG, Carl

1970 *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Editorial Paidós, España, Barcelona.

LOTMAN, Iuri

2000 *La semiosfera III, Semiótica de las artes y la cultura*, Ediciones Cátedra, España, Madrid.

MONTIEL Álvarez, Teresa

2015 “La muñeca a lo largo del siglo XIX”, publicado en ArthyHum, *Revista de Artes y Humanidades*, vol. 19, pp. 166-177.

MONTIEL, Luis

2008 “Sobre máquinas e instrumentos (I): El cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A. Hoffman”, *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. LX, núm. 1, enero-junio, Universidad Complutense, Madrid, pp. 151-176.

MOÑUX CHÈRCOLES, Diego

2001 *Historia de la automática. Una introducción al estudio de los autómatas y el control desde la historia de la tecnología*, Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales, Valladolid.

MORA, Vicente

2017 “Vidas de mentira: funciones sustitutivas y simbólicas de las muñecas en algunos ejemplos de narrativa hispánica”, Publicado en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, pp. 267-280.

MORALES, Ana María

2004 “Lo fantástico en *Las Hortensias* de Felisberto Hernández”, *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 29, pp. 141-156.

MORATALLA Isasi, Silvia

2006 *¿Muñeca o muñeco? Historia y género*. Editorial Centro de Profesores Albacete; Albacete, España.

MORERA VILLUENDAS, Amaya

2015 “Jugando a la moderna”. *Revista: Cuadernos de historia moderna*, XIV, pp. 135-149.

NAVA, Marisol

- 2015 H.P. Lovecraft y Emiliano González. “Dos cuentos sobre Cthulhu”. *BRUMAL, Revista de investigación sobre lo fantástico, Universidad Autónoma de Tlaxcala*, vol. III, núm. 2 (otoño), pp. 11-34.
- NIETO, Omar
2015 *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México, UACM.
- OVIDIO, Nasón Publio
1999 *Las metamorfosis*, Barcelona, España, Editorial Juventud.
- PELLISA, Teresa
2015 *Patologías de la realidad virtual*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- PERIANO, Marta
2009 *El rival de Prometeo. Vidas de autómatas ilustres*, Madrid, Impedimenta.
- PIMENTEL, Luz Aurora
1993 “Tematología y transtextualidad”, *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, núm. 41(1), pp. 215-229.
- POLIBIO
2018 *Historia Universal de la República Romana*, tomo II, libro XIII, capítulo 9 (consultado el 11 de marzo de 2018, en www.Imperivm.org).
- ROCA, Monlau
2013 *Diccionario etimológico de lengua castellana*, Editorial Forgotten Books, Londres.
- RODRÍGUEZ, Efrén
2002 *Arreola en voz Alta*, CONACULTA, México, D.F.
- RODRÍGUEZ, Leda
2015 “Relaciones peligrosas: Humanos y máquinas en las ficciones narrativas”, *Revista Estudios, Universidad de Costa Rica*, 30, pp. 1-42.
- SHARP, Daryl
2006 *Lexicón Jungiano. Parte II Compendio de términos y conceptos de la psicología de Carl Gustav Jung*. (Recuperado de <http://www.adepac.org/Newspapers/B-inf-november-18-1.htm>, fecha de consulta: 16 de junio de 2021).
- SIMMONS, Dan
2016 *Olympo II. La caída*. Barcelona, España, Ediciones B.
- TADDEI, Mario y Zanon Eduardo
2006 *Atlas ilustrado de las máquinas de Leonardo. Secretos e invenciones en los códices Da Vinci*, Ediciones Susaeta, Madrid, España.
- TAJAHUERCE, Isabel y Mateos, Cristina

- 2016 “Simulaciones sexo genéricas, bebés *reborn* y muñecas eróticas hiperrealistas”, *Revista de ciencias humanas y sociales, Universidad de Zulia*, Maracaibo, Venezuela año 32, diciembre, núm. 81.
- TEJEDA Viaña, Francisco
2005 “Charles Bukowski, Pensador decadentista”, *La Colmena*, núm. 48, pp. 79-86, Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México.
- TIBÓN, Gutierre
2002 *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.
- TODOROV, Tzvetan
2016 *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, D.F.
- TORNERO, Angélica
2011 *El personaje literario. Historia y borradura*, México, Porrúa.
- VILLALOBOS, Juan Pablo
2012 “Los raros”, en *Revista Letras Libres*, núm. 131, agosto de 2012 (fecha de consulta: 16 de diciembre de 2020, disponible en <https://www.letraslibres.com/espana/revista/los-raros>).
- WALPOLE, Horace
2010 *El castillo de Otranto*, Biblioteca Virtual Universal, (disponible en: <http://biblioteca.org.ar/libros/154027.pdf>, fecha de consulta: 16 de junio de 2020).