

*Jaime Flórez Meza

Docente de la Carrera de Comunicación Social
 Universidad Nacional de Loja
 Correo electrónico: jaiflome@gmail.com

Fetiches y estereotipos

sobre la mujer en el cine y la literatura

Fetishes and stereotypes about woman in cinema and literature

RESUMEN

La representación de la mujer en prácticas sociales como el cine y la literatura ha estado comúnmente atravesada por una mirada masculina estereotipada, fetichista y androcéntrica. En su libro *Máquinas de amar*, en el capítulo denominado “Esposas discretamente muertas”, la escritora española Pilar Pedraza muestra una serie de mujeres-tipo construidas por las industrias culturales, siendo una de las más importantes la del cine clásico de Hollywood. Sin embargo, en otras filmografías, como en la del renombrado director Luis Buñuel, también se pueden rastrear los estereotipos de mujeres frágiles y encerradas, seductoras y fatales e insoportables. De otro lado están los hombres delirantes que conviven con efigies femeninas al punto de confundir lo artificial con lo real. Pero, lo que se extraña en el análisis de Pedraza son las matrices culturales que han consolidado estas representaciones de género. Finalmente, este artículo indaga el tratamiento del asunto en dos cuentos latinoamericanos.

Palabras claves: Cine, estereotipos, literatura, mujer, representación.

ABSTRACT

The representation of woman in the field of art, like cinema and literature, has been usually assumed through a masculine, stereotyped and male-centred point of view. In her book *Máquinas de amar*, in one chapter named “Esposas discretamente muertas”, Spanish writer Pilar Pedraza presents a series of women invented by cultural industries, Hollywood classic movies, among them. Nevertheless, in other cinematography like Luis Buñuel’s films, the celebrated Spanish filmmaker, it’s possible to verify stereotyped women, as well: fragile and shut in, seductress and vamp, and unbearable. On the other hand, there are insane men living with female effigies in a way that they confuse fantasy with reality. Anyway, an analysis about the cultural matrices that have kept these female representations, is missed in the chapter of Pedraza’s book. Eventually, this paper looks into the matter in two Latin American short stories.

Key words: Cinema, literature, representation, stereotypes, woman.

*JAIME FLÓREZ MEZA • Colombiano. Realizó estudios de artes escénicas en el Centro de Expresión Teatral de Bogotá y en el Centro de Investigación y Divulgación Teatral de Asunción, Paraguay, y de pedagogía en la Universidad Autónoma Latinoamericana (Medellín, Colombia). Es comunicador social (UNAD, Colombia) y Magíster en Estudios Culturales y Visuales (Universidad Andina Simón Bolívar, Quito). Ha sido periodista, actor de teatro, docente

universitario, realizador audiovisual e investigador cultural. Ha participado en festivales y muestras de teatro en varios países. Fue becario de un programa de intercambio escénico en Washington, D.C. Es docente de la carrera de Comunicación Social en la Universidad Nacional de Loja. La Casa de la Cultura Ecuatoriana ha publicado en 2015 su libro *La representación del sujeto andino ecuatoriano en el grupo de teatro La Espada de Madera*.

"TRIUMPHANTLY FUNNY AND WISE..."
—VINCENT CANBY



**Luis Buñuel's masterpiece,
That
Obscure
Object
Of Desire**
("Cet Obscur Objet du Désir")

**"A DELIGHT IN THE WATCHING...
a tantalizing tease... for adults
who've done a little living."**
JUDITH CRIST *New York Post*

"* 1/2 SAUCY, EXUBERANTLY FUNNY...
easily one of the most delightful movies of the year."**
KATHLEEN CARROLL, *New York Daily News*

**"BUNUEL AT PEAK FORM,
with the freshness of eternal youth
and the wisdom of experience."**
BILL WOLF *Cine Magazine*

**"MYSTERIOUS, ENIGMATIC...
EROTIC TEASING, LUXURIOUS
SEDUCING... you'll adore this movie."**
LIZ SMITH, *Compassion*

**"...PASSIONATE, AND URBANE, WITTY
AND EROTIC, adventurous and
committed to the mystery
of the human soul."**
MOLLY HASKELL *New York Magazine*

English Subtitles

FIRST ARTISTS presents
A SERGE SILBERMAN Production • Directed by **LUIS BUNUEL**
Screenplay by **LUIS BUNUEL** with **JEAN-CLAUDE CARRIERE** From the novel "La Femme et Le Pantin" by **PIERRE LOUYS** Published by **ALBIN MICHEL**
with **FERNANDO REY • CAROLE BOUQUET • ANGELA MOLINA • JULIEN BERTHEAU • ANDRE WEBER • MILENA VUKOTIC**
Art Director **PIERRE GUFFROY** • Director of Photography **EDMOND RICHARD** • Production Manager **ULLY PICKARD**
Produced by **SERGE SILBERMAN** © French-Spanish co-production
A First Artists Release

R RESTRICTED UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANYING PARENT OR ADULT GUARDIAN

Cartel en inglés de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)

*Era la gloria vestida de tul
Con la mirada lejana y azul
Que sonreía en un escaparate
Con la boquita menuda y granate*
Joan Manuel Serrat – *De cartón piedra*

Introducción

Un hombre alucinado se ha enamorado de un maniquí. Él lo prefiere a las mujeres reales: *No era como esas muñecas de abril/que me arañaron de frente y perfil/que se comieron mi naranja a gajos/que me arrancaron la ilusión de cuajo*. El personaje, además, confiesa: *Y yo a todas horas la iba a ver/porque yo amaba a esa mujer/de cartón piedra/que de San Esteban a navidades/entre saldos y novedades/hacia más tierna mi acera*. El enamoramiento continúa hasta el punto de confundir objeto con sujeto: *Ella esperaba en su vitrina/verme doblar aquella esquina/como una novia/como un pajarito pidiéndome:/libérame, libérame/huyamos a vivir la historia*. Y en ese momento toma la decisión: romper la vidriera, sacar el maniquí y llevárselo a su casa. En el paroxismo de la pasión: *Bajo la luna bailamos un vals/un dos tres... todo daba igual/Y yo le hablaba de nuestro futuro/y ella lloraba en silencio/os lo juro*. Hasta que llega la policía y se lleva al hombre: *...me encerraron entre estas cuatro paredes blancas/donde vienen a verme mis amigos de mes en mes/de dos en dos y de seis a siete*. (*De cartón piedra* [canción], autor e intérprete: Joan Manuel Serrat, álbum *Mi niñez*, arreglos y dirección musical: Ricard Miralles, Barcelona, Zafiro / Novola, 1970).

Esta historia, contada por el cantautor español Joan Manuel Serrat en su canción *De cartón piedra*, se asemeja a los casos que describe Pilar Pedraza en su texto “Esposas discretamente muertas” (Pedraza, 1998, p. 125-163) cuando se refiere a la búsqueda de un sustituto de mujer real por uno artificial. El recurso al fetiche, a la mujer-fetiche, parecía común en los últimos años del franquismo: Serrat escribe esta canción hacia 1970, pocos años antes de que Pedro Olea y Luis García Berlanga dirigieran sus películas de hombres que conviven apasionadamente con maniqués: *No es bueno que el hombre esté solo* y *Tamaño natural*, respectivamente, ambas de 1973. ¿Metáfora de la represión moral y sexual franquista? ¿O exégesis del varón machista, dominante, posesivo y fetichista que encuentra en lo artificial el sustituto de “su mujer” o de lo femenino y hasta del amor por una mujer? Estos personajes trastornados ya han fetichizado de algún modo a sus mujeres en vida y se niegan a vivir sin su imagen. O, en todo caso, sin la imagen material de una mujer. Lo que parece facilitarles, entre otras cosas, la tarea posesiva.



Cartel de *No es bueno que el hombre esté solo* (1973)

Fetichización erótica, mítica, religiosa y narcisista

En los años cincuenta el cineasta español Luis Buñuel ya había explorado el asunto en *Ensayo de un crimen*. El propio Buñuel, hombre de moral machista, tenía una suerte de fetichismo y un ánimo *voyeurista* por lo femenino. En su filmografía no es raro encontrar cuerpos y objetos femeninos fetichizados, mujeres libidinosas e infieles. Y hombres posesivos, celosos, maniáticos o víctimas de mujeres fatales. Eso parecía atormentarlo y obsesionarlo y tal vez

explicaría por qué en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), su última película, decide eliminar la que era una de sus fijaciones: la mujer. Esta es, al menos, mi hipótesis. El filme narra la historia de un hombre viudo que se casa con una mujer mucho más joven que se niega a tener sexo con él. Lo cierto es que desde el título ya hay una objetualización de la feminidad que tendrá un trágico desenlace: una bomba, aparentemente puesta por un grupo terrorista, acaba con la vida de la joven esposa, pero queda la duda de si no sería un atentado criminal pagado por el esposo (*Ese oscuro objeto del deseo* [película], producida por Les Films Galaxie, Greenwich Film Productions, In-Cine Compañía Industrial Cinematográfica, director: Luis Buñuel, Francia-España, 1977, son., col., 102 min.). Buñuel ya había intentado la eliminación veintidós años atrás en *Ensayo de un crimen*: Archibaldo de la Cruz es un asesino frustrado; nunca ha podido consumir el asesinato de ninguna mujer, aunque se siente culpable por la muerte trágica de otras. Experimenta una mezcla de amor-odio por las mujeres. La búsqueda del éxtasis consistiría en poder asesinar con sus propias manos a alguna de sus enamoradas. Hasta que conoce a una chica que le obsesiona de tal modo que manda a hacer una efigie de ella. Pero, al no lograr su propósito criminal, elimina el otro cuerpo, el artificial. Finalmente Archibaldo parece abandonar sus ímpetus criminales y opta por quedarse con la mujer real (*Ensayo de un crimen* [película], producida por Alianza Cinematográfica, director: Luis Buñuel, México, son., byn, 91 min.).

La fetichización y cosificación de la mujer aparece ya en ciertos mitos griegos y romanos, como lo recalca Pilar Pedroza en su texto. Estos relatos hacen referencia a parejas de esposos: Alcestis y Admeto, Laodamia y Protesilao, Galatea y Pigmalión. En la mitología griega Alcestis se envenena a cambio de la vida de Admeto, a quien le había llegado la hora de morir. Heracles se compadece de éste y en lucha contra Tánatos, encarnación de la muerte, resucita a Alcestis, que es recibida con enorme regocijo. Todo lo contrario sucede con la esposa de *La resucitada*, un cuento de Emilia Pardo Bazán,¹ como señala Pedraza. El mito griego de Protesilao y Laodamia cuenta que al morir el primero a manos de Héctor en la guerra de Troya, su esposa suplicó a los dioses que le enviaran su sombra por unas horas. Según esta versión, cuando el plazo se venció la mujer se quitó la vida. Otras versiones cuentan que la viuda fabricó un maniquí con el cual tenía sexo todas las noches. Compadecidos o escandalizados, los dioses dotaron al muñeco de la psique del difunto esposo. Por su parte, el mito romano de Pigmalión cuenta que éste era un escultor que había

¹ Emilia Pardo Bazán es considerada la más importante narradora española del siglo XIX y un referente en las letras hispanas de la reivindicación de la mujer como sujeto social.

elaborado una estatua de la cual terminó enamorándose. Fue tal su pasión por ella que le rogó a Venus que le concediera una mujer idéntica. Venus accedió y la estatua cobró vida. Pigmalión la llamó Galatea.



Cartel de *Ensayo de un crimen* (1955)

La incapacidad de vivir sin la esposa, o sin el esposo como en el mito de Laodamia, y buscar artificialmente su reemplazo, es de algún modo lo que Pedraza denomina “metáfora de la cosificación narcisista del otro” (Pedraza, 1998, p. 129). La ausencia, la pérdida se vuelve una presencia muda que se exterioriza en el fetiche del ser que ya no está; o mejor aún: una presencia-ausencia de ese ser. Y esto tiene que ver con la relación fetichista que se establece con la imagen de un cuerpo artificial, que abarca una extensa gama de imágenes, entre las cuales la femenina es la que más se ha representado y usado. Pedraza observa que los egipcios y los griegos, por ejemplo, ya tenían unos dispositivos de recordación y adoración de imágenes alegóricas. Es indudable que la Iglesia católica readaptó esos dispositivos en una amplísima

imaginería. Bastaría decir que solamente de la Virgen María se estima que existen 2.850 identidades y figuras. En todo caso, siendo ésta una práctica social habría que advertir cómo influye y determina la individual tanto en lo propiamente religioso como en otras formas de fetichismo. De ahí que me interese destacar que “de la presencia-ausencia sugerida por el muñeco sagrado o el bloque de piedra que representa al difunto, al trágico juguete amoroso del viudo que conserva en el lecho una efigie de su esposa amada, no hay más que un paso” (Pedraza, 1998, p. 143).

Por otra parte la animación de cuerpos inertes, aborda hasta la saciedad por Hollywood, es una de las temáticas de la literatura romántica, acaso la que más indaga en ella, al menos hasta el siglo XIX, con toda esa galería de muñecos, andróides y muertos que cobran vida. La mujer, nuevamente, es un lugar sobre el que se interviene. En algunos relatos de Poe está presente esa, valga la redundancia, presencia-ausencia de la amada muerta. Entonces, ¿es femenina también la muerte? ¿Por qué esa recurrencia en la literatura y el cine, por ejemplo, a representarla como mujer? Según esta representación la mujer, que da la vida, es también la que trae la muerte, entendida ésta, como suele asumirse en Occidente, como un hecho profundamente doloroso. Los griegos, sin embargo, tenían una representación masculina de la muerte en Tánatos, el que fue vencido por Heracles para resucitar a la esposa de Admeto, Alceste. Por cierto, Bergman le dio una figura masculina a la muerte en su filme *El séptimo sello*.

Pedraza toma varios ejemplos de la literatura europea para intentar develar los secretos de la artificialización del cuerpo femenino. *La mujer de porcelana*, *El incongruente*, *Wilt* y *La cabellera*, de autores tan disímiles como Tolstoi, Gómez de la Serna, Sharpe y Maupassant, le sirven a Pedraza para hacer una especie de categorización por tipos de mujer de acuerdo con los materiales: porcelana: frágil y débil; cera: sensual y seductora; hule o plástico: insoponible. *La mujer de porcelana* es un relato de Leon Tolstoi escrito hacia 1863, cuyos protagonistas son el propio autor y su esposa que termina convertida en una muñeca de porcelana. *El incongruente* es una novela del vanguardista escritor español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Uno de sus episodios se titula “Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera”. La novela *Wilt* (1976), del inglés Tom Sharpe (1928-2013), muestra a un hombre que quiere deshacerse de una esposa muy fastidiosa, arquetipo de la “mujer hinchable” que describe Pedraza. *La cabellera* es un relato de Guy de Maupassant en el cual un hombre rico muestra en público su fetiche (la rubia cabellera que decía haber encontrado en un viejo armario italiano) hasta que es encerrado en un manicomio.

No supe esconder mi felicidad. La amaba tanto que ya no quería estar sin ella. La llevaba conmigo, siempre, a todas partes. La paseaba por la ciudad como si fuera mi esposa, y la llevaba al teatro en palcos con rejas, como si fuera mi amante... Pero la vieron... adivinaron... me la quitaron... Y me han metido en la cárcel, como un malhechor. Me la quitaron... ¡Oh! ¡Miseria!... (De Maupassant, 2007, p. 180-181)

Por otro lado, en la historia de las artes plásticas occidentales la mujer probablemente sea el principal objeto de representación. Desde la Virgen María hasta la Marilyn Monroe de Warhol hay una insistencia (¿una obsesión?) por representar lo femenino, aunque no estoy seguro de que se esté representando lo femenino. Más bien se trata de la mirada masculina de lo femenino. No podían faltar, entonces, los ejemplos de pintores como el español José Gutiérrez Solana y el austriaco Oskar Kokoschka, que tenían una marcada atracción por las muñecas. A Gutiérrez Solana le interesaban los autómatas, los muñecos, las calaveras, las máscaras, los maniqués, las prostitutas feas, las coristas de pueblo, las peluqueras. Le interesaban los seres humanos “por lo que tienen de figuras, de muñecos, no por el tema que encarnan ni por la ideología que representan” (Pedraza, 1998, p. 132).

Resistencias

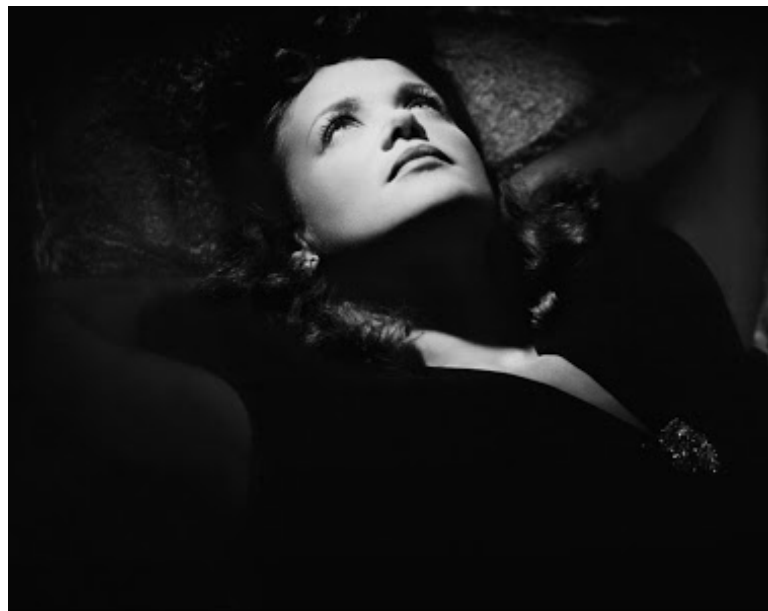
Para complementar las alusiones al cine de directores españoles que recrean la ausencia-presencia femenina, Pedraza dirige su mirada al cine estadounidense, concretamente a un período de Hollywood, el que va de los años treinta a los cuarenta, centrándose en tres películas: *El gato negro* (un cuento de Poe), de Edgar G. Ulmer, *Yo anduve con un zombi* y *La mujer pantera*, estas dos de Jacques Tourneur. La primera corresponde a lo que Pedraza denomina “la esposa en la urna” (Pedraza, 1998, p. 158), mientras que presenta a la segunda como “la zombi rubia” (Pedraza, 1998, p. 159). *La mujer pantera* aparece dentro de esta última etiqueta. Y es, en mi opinión, el caso más interesante de analizar desde la alteridad: Irena, la protagonista de esta historia, es extranjera y, además, proviene de un país de la Europa del Este, subregión que se puede considerar como parte de esa “otredad” europea, la periférica. La chica vive en el país “central” por excelencia, los Estados Unidos, y en una ciudad como Nueva York, que ha sido etiquetada como la capital del mundo. La extranjería, la inmigración es equiparada por Pedraza con otra, “una extranjería más: la feminidad” (Pedraza, 1998, p. 160). Y como si todo esto fuera poco Irena sufre otra marginalidad: “la mayor de las soledades que se podía concebir en su época: la de mujeres sin hombre y sin hijos, sin posibilidades de llevar una vida razonable” (Pedraza, 1998, p. 160).

Simone Simon en *La mujer pantera* (*Cat People*), de J. Tourneur

No obstante, líneas atrás ya Pedraza ha señalado que “Irena se convierte o cree convertirse en pantera porque no desea que los hombres le pongan la mano encima y porque le gusta estar sola y no soporta la presión de una sociedad que quiere padres y madres para todos los chicos y chicas” (Pedraza, 1998, p. 159). Se entendería, entonces, que la libre elección de Irena por la soltería y la soledad la condenan simultáneamente dentro de una sociedad sexista y androcéntrica. Es muy poco el espacio que le dedica Pedraza en su análisis siendo éste, a mi modo de ver, el caso más propicio dado que se trata de una mujer que se resiste a desempeñar los roles que tradicionalmente se le han impuesto a la mujer (esposa, madre, ama de casa). Si todos los ejemplos planteados son o pueden leerse como metáforas de la condición femenina, del papel tautológico de la mujer-esposa, nada dice Pedraza de la pantera como metáfora de ese estado en que se encuentra Irena. Lo que algunas feministas pueden ver como “bestialización”, creo yo que es una alegoría (tímida quizás, pero hay que tener en cuenta que es de 1942) tanto de la resistencia que emprenden millones de mujeres en el siglo XX como de la de otros grupos subalternizados: no solamente Tourneur identificó esa rebelión con la pantera negra, también lo hicieron con la suya las Panteras Negras estadounidenses, organización política que surgió en el decenio de los sesenta como movimiento de autodefensa y reivindicación de los afro-descendientes.

Desde luego que el cine (angloparlante, para seguir con

la visión cinematográfica desde el centro que plantea Pedraza) ha tocado la temática de esa rebelión femenina en obras muy posteriores a *La mujer pantera*, como *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1990) o *Humo sagrado* (Jane Campion, 2000), como también lo ha hecho el cine europeo. Sin embargo, la mirada fundamentalmente anglófila y europeizante de Pedraza deja por fuera otras miradas. En ese sentido, una región del mundo como Latinoamérica tiene mucho que decir al respecto, tanto en su literatura como en su plástica o en su cinematografía.

Simone Simon en *La mujer pantera* (1942)

Deformidad y manías

Entre los numerosos casos de tratamiento objetual de la mujer con fines estéticos en América Latina, tomando para el caso la literatura, aparecen muchos como reafirmación de las matrices culturales a las que acabo de aludir. Sólo quisiera referirme a dos relatos. Uno de ellos es *Ana, la pelota humana*, cuento del escritor ecuatoriano Raúl Pérez Torres. Ana es una mujer enana que entra a trabajar en un circo. Su deformidad, patética y potencial en aquel mundo, es también su condena y marginamiento hasta en la estructura del propio relato, en la cual el personaje tiene escaso protagonismo. Pese a la necesidad de resaltar la situación de tiranía y explotación que se vive en ese circo, el personaje de Ana sufre una doble marginación: la que se le impone en la vida y en el circo y la que el propio autor parece haberle creado: “Es de tal manera un objeto que se la deja al margen del relato, y sólo se convierte en un pretexto para contar la historia del sometimiento de

todos los trabajadores del circo al poder de Demetrio” (Astudillo Figueroa, 1999, p. 30).

En su conocido relato *Las Hortensias*, el escritor uruguayo Felisberto Hernández narra la relación que un aristócrata mantiene con una muñeca que es como el *alter ego* de su esposa, María. La objetualización y fetichización son evidentes:

Horacio está enamorado de María y de Hortensia, pero estas ya no son mujer y muñeca, sino dos muñecas, o, acaso, dos mujeres. Así se marca el momento en que lo artificial gana la batalla a lo natural y se inicia la verdadera usurpación de lo natural (Morales, 2004, p. 152).

Ciertamente, María también entra en ese ritual que a la vez difumina y confronta subjetividad y objetividad:

...al poco tiempo 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; y 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 (Hernández, 2005, p. 185).

Y lo que empieza como un juego, un hábito (coleccionar muñecas) o una manía (interactuar humanamente con ellas), acaba siendo un juego peligroso en el que la propia mujer, sintiéndose desplazada, usurpada por un objeto, “asesina” a Hortensia, la muñeca, desencadenando con ello la locura de su marido que parecía hasta ese momento mantener cierta consciencia del juego o distancia entre lo subjetivo y lo objetivo del asunto. ¿Es Horacio víctima del invento esquizoide al que arrastra a su esposa? ¿Cómo explicar esta metáfora en la que no sólo la mujer es víctima de un fetichismo sexista y burgués? Me parece interesante que en esta historia sea la esposa la que le ponga fin a la manía del esposo -y a la suya propia- por un objeto femenino o por ella misma como objeto, al sentirse claramente desplazada como mujer en ambas situaciones. Que es distinto a lo que sucede en, por ejemplo, la película *Tamaño natural*,² donde es la mano del varón la que acaba con la muñeca-fetiché porque siente que ha sido “traicionado” por ésta.



Bouquet y Rey en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)

Conclusiones

En cierto modo, me parece que la visión de Pilar Pedraza no escapa a una representación de lo femenino que es blanca, androcéntrica, heterosexual, burguesa y anglo-euro-centrista. Es evidente la cosificación y fetichización de la mujer que la autora describe pero no cuestiona, así como una tendencia a estandarizar, mitificar y universalizar el cuerpo femenino y pareciera que a la mujer misma, salvo en el caso de *La mujer pantera*, que funciona más bien en sentido inverso. Por otro lado, los recursos de caracterización de la esposa referenciados por la autora son metaforizados y explicados, pero, nuevamente, sin que haya una deconstrucción de su discurso. Tales recursos serían: petrificación (maniqués, efigies), animación (resurrección, vitificación) y metamorfosis (mujer zombi, mujer pantera). El estereotipo de la mujer como ser y sexo débil e inferior al hombre, que Pedraza no cuestiona ni analiza, lo que en realidad hace, en mi opinión, es ocultar y negar las fortalezas femeninas.

Si tomamos este conjunto de historias, cinematográficas y literarias, como parábolas de la cosificación-mercantilización absoluta del cuerpo, en la cual la mujer soporta la peor parte, habría que añadir también el aumento de la psicosis androcéntrica del mercado que bloquea la posibilidad de construir una ética masculina que tanto necesitamos. Frente a lo cual no queda sino seguir resistiendo individual o grupalmente esas políticas de todo orden que han disciplinado, intervenido y

² Fue una coproducción franco-española protagonizada por Michel Piccoli.

objetualizado lo corporal en favor de una masculinidad dominante y en desmedro de una feminidad que continúa siendo subalternizada (con todo lo que ello implica a

nivel jurídico, sexual, político, laboral y social) pese a los avances en las luchas de género.



Ernesto Alonso y Miroslava en *Ensayo de un crimen* (1955)

Referencias bibliográficas

Astudillo Figueroa, A. (1999). *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*. Serie Magíster. Vol. 8 (1ª. ed.). Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.

De Maupassant, G. (2007). "La cabellera" (1ª. ed.). En *La máscara y otros cuentos fantásticos* (p. 171-182). Madrid, España: Editorial Edaf.

Hernández, F. (2005). "Las hortensias" (7ª. ed.). En *Obras completas*, vol. 2 (p. 176-233). México, D.F., Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Morales, A. M. (2004, enero-junio). "Lo fantástico en 'Las Hortensias' de Felisberto Hernández". *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (No. 29), México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 141-156.

Pedraza, P. (1998). "Esposas discretamente muertas". En *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, España: Valdemar. páginas. 125-163