



Facultad de Filosofía y Letras

Filología Española

Doctorado: «LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA»

Tesis Doctoral:

**FORMACIÓN Y DESARROLLO
DEL CUENTO FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO
EN EL SIGLO XIX**

LOLA LÓPEZ MARTÍN

Director:

Dr. Eduardo Becerra

Madrid, 2009

A mi madre.

Índice

<i>Agradecimientos</i>	11
<i>Al otro lado. Del romanticismo al positivismo</i>	13
1. El cuento	23
1.1. Delimitaciones del concepto	25
1.2. Criterios de composición	32
1.3. Definición	45
1.4. Historia del género	48
1.4.1. Cuento popular y cuento literario	48
1.4.2. El impulso del romanticismo: el cuento en el siglo XIX, canal de lo fantástico	55
1.5. El cuento y otros géneros	62
1.5.1. Cuento y novela	62
1.5.2. Cuento y novela corta	70
1.5.3. Cuento y poesía	77
1.5.4. Relato hiperbreve	81
1.6. Formación de la poética del cuento: Poe, Quiroga y Cortázar	85
2. El género fantástico	107
2.1. Definición	109
2.1.1. Qué es la literatura fantástica. Delimitación de su concepto	109
2.1.2. Poéticas del fantástico	115
2.1.3. Criterios de definición	141
2.2. Recursos técnico-semánticos	144
2.2.1. El lenguaje y lo fantástico	145
2.2.2. Dimensión temática	154
2.2.3. Organización estructural del cuento fantástico	160
2.3. El fantástico y otros géneros colindantes	164
2.3.1. Lo fantástico y lo maravilloso	165
2.3.2. El realismo mágico o realismo maravilloso	171
2.3.3. Lo maravilloso cristiano	178
2.3.4. Lo neofantástico	180
2.3.5. Fantástico y ciencia ficción	182
2.3.6. Lo fantástico y el género detectivesco o policíaco	191
2.3.7. Conclusiones	196

3. De la razón a la imaginación: origen y desarrollo de la literatura fantástica en el siglo XIX	201
3.1. Cuando los fantasmas atraviesan los muros de la razón: marco histórico e ideológico	203
3.2. La estética del «terror gótico», el «pavor psicológico» del fantástico romántico, y el «miedo a lo posible» en el canon realista	207
3.3. Ciencia, paraciencia y ciencias ocultas: su reflejo en la literatura	218
4. La independencia y el proceso de modernización en Hispanoamérica	227
4.1. La independencia política e intelectual	229
4.2. La fe en el progreso	236
4.3. La modernidad en el contexto social e intelectual	238
4.4. Intelectuales de 1880	245
4.5. El positivismo en Argentina, una filosofía de vida	257
4.6. El método positivista literario	261
5. Génesis del relato fantástico en Hispanoamérica	269
5.1. Contexto histórico e ideológico del cuento y del género fantástico en Hispanoamérica	271
5.2. El periodismo y el cuento fantástico	291
5.3. Lo fantástico en los géneros de la leyenda y la tradición	314
5.4. Panorama historiográfico de producción y compilación: búsqueda de la autonomía del cuento	325
6. Poética del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX	363
6.1. Criterios y acotación del campo de estudio	365
6.1.1. La transgresión como criterio de delimitación del género fantástico	367
6.1.2. Acotación del corpus	369
6.2. Transgresión de las referencias culturales	382
Criaturas extrañas y diabólicas	384
Brujería y supersticiones	427
Augurios, predicción, presentimiento y maldición	449
El arcano y lo prohibido	461

6.3. La carne y la mente, transformaciones de la materia	489
Animación/humanización de lo inerte	489
Estados metamórficos	501
Desdoblamiento	517
Locura, neurosis y perturbaciones de la personalidad	527
Transferencias entre el sueño, la alucinación y la vigilia	548
Fenómenos parapsicológicos y poderes de la mente	560
6.4. Seres del trasmundo:	
fuera de la noción del tiempo y espacio vitales	573
Vampirismo y necrofilia	575
El regreso de los muertos: aparecidos y reencarnados	594
Seres sin tiempo	618
6.5. Valoración y sugerencias	633
7. Eduardo L. Holmberg	641
7.1. Por qué Holmberg	643
7.2. Vida de Eduardo Holmberg:	
hombre de ciencias, hombre de letras	644
7.3. El escritor y la tradición	651
7.4. Visión general de su obra de ficción	653
7.5. Narrativa con elementos científicos, teosóficos,	
fantásticos, sociales y metafísicos	660
7.5.1. La fantaciencia	660
7.5.2. Holmberg y la (para)ciencia ficción	666
I. Las novelas cortas	666
II. Los cuentos	680
7.6. La experiencia irracional:	
lo onírico y el fantástico visionario	716
7.7. Narrativa breve con elementos policiales y sobrenaturales	762
7.7.1. La sociedad porteña y la atracción por el mal	763
7.7.2. Las pesquisas de Holmberg:	
cientificismo y esoterismo	767
7.8. Valoración final	808
8. Bibliografía	821
8.1. El cuento y sus afines:	
relato, novela, <i>nouvelle</i> , cuento hiperbreve,	
leyenda y tradición	823
8.2. Lo fantástico, temas y géneros colindantes	832
Fantástico	832
Gótico y fantástico	851

Fantástico y maravilloso	852
Fantástico y realismo mágico	853
Neofantástico	854
Ciencia ficción	855
8.3. Narrativa policiaca	857
8.4. La prensa y el cuento	859
8.5. Movimientos literarios y filosóficos	861
Romanticismo	861
Costumbrismo	863
Naturalismo	864
Positivismo	865
Modernismo	865
8.6. Bibliografía general: crítica e historia literarias, siglo XIX, cultura y pensamiento	868
8.7. La generación del ochenta	874
8.8. Antologías	876
8.9. Autores hispanoamericanos y textos citados	888
8.10. Eduardo L. Holmberg	942
Ediciones recientes de la obra literaria de Holmberg	942
Cuentos y bibliografía citada	943
Estudios de la vida y obra de Eduardo L. Holmberg	947
Anexos	961
<i>Riassunto</i>	963
<i>Conclusioni</i>	968

Agradecimientos

Doy las gracias de corazón a mis padres y a mis hermanas por haberme apoyado incondicionalmente en mi trabajo y por haberme dado el más profundo amor durante todo el tiempo que he dedicado a esta tesis, por creer en mí y por estar a mi lado siempre.

Quiero dedicarle un agradecimiento especial a mi director, Eduardo Becerra, por su gran generosidad, por brindarme sus valiosos consejos que tanto me han ayudado a mi formación académica y a conseguir los resultados de esta investigación, por su estímulo, su confianza y su inestimable apoyo, desde el respeto y la admiración.

Gracias a Teodosio Fernández, a Carmen Valcárcel y a Selena Millares, porque de ellos he aprendido mucho, y al tiempo que sus conocimientos me han transmitido su cálido afecto.

Muchas gracias a David Roas, siempre disponible y cercano, quien para mí ha sido y es un modelo excepcional en la teoría de lo fantástico y en lo humano.

Doy las gracias a Giovanna Minardi por haberme permitido la incorporación como investigadora en el Departamento de Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Palermo, por estar a mi lado en esta maravillosa ciudad y por su amistad.

Gracias también a la profesora Emilia Perassi, por su vivo apoyo en el Proyecto de Doctorado Europeo.

Muchas gracias a Fernando Moreno, por su extraordinaria y apreciada confianza, por su lectura fundamental.

Agradezco además a la Fundación Caja Madrid, por su ayuda económica para la investigación de esta tesis, y a la Universidad Autónoma de Madrid, por ofrecerme la beca de estudiantes de Doctorado para la estancia de investigación en Italia.

Quisiera igualmente expresar mi gratitud a las personas y a las instituciones que me han ayudado a obtener textos que me eran difíciles de conseguir.

Agradezco con emoción el entusiasmo y el ánimo de los amigos cercanos, sin cuyo aliento no me habría sido posible haber llegado hasta aquí.

A todos, con cariño, desde mi sincera y profunda gratitud.

Al otro lado.

Del romanticismo al positivismo

La elección de este tema, *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, se debe a que en Hispanoamérica, a partir del siglo XIX, el cuento ha tenido un auge extraordinario. La mayor parte de las investigaciones realizadas hasta la fecha acerca del fantástico en el campo de la narrativa hispanoamericana se han centrado en tendencias y autores del siglo XX y XXI. Entre los escritores más destacados de este género están Felisberto Hernández, Horacio Quiroga, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Juan José Arreola, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Julio Garmendia, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes, Ana María Shua, Angélica Gorodischer, Amparo Dávila, Elena Garro o Francisco Tario. La importancia de la obra de estos autores modernos ha eclipsado, hasta casi borrarlos del espacio de la crítica, otros ejemplos muy valiosos de la narrativa hispanoamericana que hicieron de lo fantástico un aspecto central de sus preocupaciones.

Al mismo tiempo, hay que mencionar que el cuento es un género un poco abandonado por la crítica. Probablemente una de las causas de este alejamiento de los especialistas se deba a la carencia de una poética de asentada tradición, como en cambio sí que tiene la novela, por lo que los parámetros de estudio a que atenerse a veces pueden resultar fluctuantes. Otra causa de peso es que en la actualidad el mercado editorial, tanto en materia de publicación como de recepción, prefiere la novela. También hay que señalar la tendencia de los escritores por la elección de un texto de cierta longitud donde desarrollar el acto creativo, así como la de los lectores por una historia larga. Pero se dan sobre todo dos características que han hecho del relato un objeto más o menos escurridizo: su condición fragmentaria y su continuo dinamismo. La permanente transformación del cuento en sus formas, motivos, estilos y estructuras hace de él un género difícil de aprehen-

der; aunque, por ello mismo, su transformación es síntoma de su vitalidad, su interés por la experimentación y el replanteamiento de sus propios recursos. El cuento ha sido en ocasiones denostado («género menor», «antesala de la novela», «espacio de práctica hacia la narrativa larga») y, en general, como decimos, poco tratado por la crítica, la cual concentra prácticamente toda su atención en la novela. Éste es el vacío que se pretende llenar con la presente investigación.

A continuación exponemos una descripción del contenido de la tesis haciendo un recorrido por sus capítulos y apartados.

Antes de entrar en el estudio concreto del cuento fantástico hispanoamericano es importante saber a qué tipo de texto nos acercamos y con qué materiales contamos para desentrañar mejor su significado y para poder valorar su alcance literario; por eso vamos a empezar en los dos primeros capítulos por una reflexión de la teoría tanto del *cuento* como del elemento *fantástico* en la literatura.

En el capítulo primero hay una exposición de los rasgos textuales que caracterizan el cuento y los criterios formales que lo definen. Carlos Mastrángelo, Enrique Anderson Imbert, Mariano Baquero Goyanes y Ricardo Piglia, entre otros, han aportado algunas de las principales teorías sobre el relato breve. En este mismo capítulo se estudia la relación del *cuento literario* con el *cuento fantástico* decimonónico y la de este último con la estética romántica. Hemos establecido los límites del cuento con otros géneros: novela, poesía y novela corta. Para concluir el capítulo, se exponen las opiniones de tres autores relevantes –Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga y Julio Cortázar– cuyas ideas y producciones contribuyeron a enriquecer este género y a comprender mejor la faceta creativa desde el propio pensamiento del escritor. Edgar Allan Poe, referencia obligatoria en el estudio de lo fantástico, escribe las primeras reflexiones sobre el cuento a mediados del siglo XIX; a principios del XX y en Hispanoamérica, Horacio Quiroga defiende la profesionalidad del cuentista y configura un «Manual» y un «Decálogo del perfecto cuentista»; Julio Cortázar analiza, ya en fechas más recientes, algunos aspectos sobre el cuento aplicándolos a su propia experiencia. Estos tres jalones en la poética del cuento atisban acuerdos teóricos que se van a ir dando en la evolución del género.

El segundo capítulo se centra en los planteamientos diversos de los estudiosos que han marcado las principales líneas de investigación de la literatura fantástica de los últimos tiempos. Gracias a las teorías de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea, Víctor Bravo, Jean Bellemin-Noël, Louis Vax y David Roas, entre otros, se ha logrado sistematizar un perfil significativo para el género fantástico en el siglo XX. Cada uno de ellos ha hecho una aportación importante para delimitar el universo de la literatura fantástica y contextualizarlo de acuerdo a unos procedimientos y elementos claves: la transgresión de los códigos referenciales de la realidad y la necesidad de una «verosimilitud fantástica» (Rosalba Campra), la vivencia del choque con lo extraordinario desde la sensibilidad de lo preternatural (Louis Vax), hecho que obliga al lenguaje a nombrar lo innombrable (Jean Bellemin-Noël) o la idea de que el universo fantástico tiene su propia casuística, entendida como una «causalidad mágica» (Jorge Luis Borges). En este segundo capítulo, siguiendo entre otros los estudios de Roger Caillois y de Emilio Carilla, hablaremos del cuento fantástico como entidad narrativa cuya especificidad lleva consigo el manejo de unas técnicas léxico-semánticas propias. Dichas técnicas serán las que diferencien lo fantástico de otras categorías como lo maravilloso, lo sobrenatural religioso, lo neofantástico, la ciencia ficción y el realismo mágico, categorías que se explicarán sucintamente.

El análisis del cuento fantástico hispanoamericano del XIX no se puede desvincular de su homónimo europeo ni del marco cultural en el que nace y para el que se concibe. Es por ello que el tercer capítulo está dedicado al origen y la evolución de la literatura fantástica en relación al marco histórico e ideológico que la propició. Así, podemos afirmar que la literatura fantástica se desarrolla por varios motivos cruciales como:

- Discurso de reacción al racionalismo exacerbado del siglo XVIII.
- Espacio para la imaginación de lo sobrehumano frente a la industrialización y mecanización de la sociedad decimonónica.
- Proyección estética de los miedos y de las paradojas sobre los fenómenos de la naturaleza que ni la religión ni la ciencia pueden explicar.

- Es también la expresión de una fantasía que queda al margen –o es alternativa– de la literatura realista.
- Concepción del texto fantástico como canal de emociones de aquellas áreas que quedan restringidas del ámbito público convencional (perversión, erotismo, locura, superstición).

Por otro lado, la seducción por el género fantástico hizo que a lo largo de todo el XIX acudieran a él con relativa frecuencia escritores de muy diversas tendencias y estilos. Monstruos, fantasmas, desdoblamientos, apariciones diabólicas y extraños fenómenos asoman en la narrativa que va desde el gótico al romanticismo pasando por el realismo y el naturalismo, hasta evolucionar en último lugar con las estéticas de fin de siglo como el modernismo y el decadentismo. Sin duda alguna, no se puede decir que lo fantástico hubiera tenido nunca antes un lugar propio en la narrativa hasta la aparición de la novela y el cuento góticos. Serán los autores del gótico inglés los primeros en dar cabida a componentes de terror. Estos componentes, por primera vez, aparecen de forma autónoma en el texto y con un propósito no sólo estético sino, además, simbólico de las zonas de irracionalidad que se alejan del control del hombre. Poco después, la aportación de los románticos será fundamental: establecen los motivos que habrán de continuar en la tradición del género, ubican lo extraño en un escenario cotidiano, abren los ojos a experiencias como las pesadillas, la alucinación y el instinto maléfico y, sobre todo, se adentran en los sentimientos y en la vivencia psicológica de los personajes, que son manipulados por el fatalismo de leyes sobrenaturales. En definitiva, el romanticismo consolidará un espacio propio para la creación del cuento fantástico. El cariz de introspección que el romántico alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann aplica al discurso marcará nuevas perspectivas para la literatura fantástica. Junto a Hoffmann hablaremos de Edgar Allan Poe como los dos fundadores del cuento fantástico moderno. Seguidamente, la creatividad del realismo-naturalismo aportará la verosimilitud precisa para contrastar lo fantástico en un mundo objetivo, cercano al lector, y, por tanto, la experiencia será incluso más desconcertante en cuanto que cobra mayor solidez la evidencia de lo extraordinario.

El capítulo cuarto se ocupa del proceso de modernización en Hispanoamé-

rica durante el siglo XIX. El compromiso apremiante de secularización de la cultura, la confianza absoluta en el progreso (el crecimiento de las ciudades, la expansión del ferrocarril, el auge de las ciencias) y la apertura y difusión de ideas y de tendencias venidas del resto del mundo, crearán un clima de circunstancias propicio para que los escritores hispanoamericanos sientan especial predilección por contraponer lo fantástico, irracional y subversivo, a este escenario extrarreferencial. La expansión del método positivista literario en Hispanoamérica se aplicó también al cuento, testimoniando lo fantástico a través de las reglas del empirismo. Destacará la generación argentina de la década del ochenta en la creación de este tipo de cuento que mezcla la ciencia con lo sobrenatural. Se trata de una generación de escritores e intelectuales que contribuyeron en gran medida al progreso del país y a su renovación en el campo espiritual y cultural.

Los dos capítulos siguientes, el quinto («El cuento fantástico en Hispanoamérica durante el siglo XIX») y el sexto (estudio específico sobre la obra de Eduardo Ladislao Holmberg) suponen una aportación que hasta ahora la crítica ha tenido ocasionalmente en cuenta.

En el primer apartado del capítulo quinto hemos investigado el contexto histórico e ideológico en que se gestó el cuento fantástico para entrever, así, de qué modo se trasvasaron al discurso literario los conflictos y pormenores del contexto histórico preciso de estos países. Trataremos de dar respuesta a dos preguntas esenciales: la primera, ¿en qué momento se sitúa tanto el origen del cuento como el origen del género fantástico en la literatura hispanoamericana?, y, la segunda, ¿cómo se establece esa confluencia del género cuentístico con el fantástico? Las nuevas coordenadas de la modernidad antes expuestas, unido a un espíritu de cambio sociopolítico incesante derivado de las guerras coloniales de independencia son dos de las causas que incentivan la práctica del cuento, caracterizado por la fragmentación y la especificidad. La revolución industrial y los adelantos de la tecnológica no habían estado hasta la segunda mitad del XIX tan reñidos con el entusiasmo por las cuestiones anímicas de las que se ocupa la moderna filosofía. El relato breve –la problemática que en él se trama– es fiel reflejo del clima intelectual de fin de siglo. En el texto confluyen la razón y la fantasía del mismo modo

que en la realidad social se intercalan saberes de distinta índole, como la medicina, el evolucionismo, el materialismo, la mecánica, la psicopatología y el espiritismo, junto con doctrinas orientales como el ocultismo y la teosofía. Por otro lado, como se verá, lo fantástico vino a significar un rasgo de identidad, tanto nacional como americana, de la imaginación literaria nacida del sincretismo cultural y humano.

El segundo apartado de este capítulo explica las razones por las que la permanencia y el arraigo del cuento fantástico están estrechamente unidos en Hispanoamérica a la práctica del periodismo. Los relatos fantásticos son publicados en periódicos diversos como *La Nación*, de Buenos Aires, *La Ondina del Plata*, *Papel Periódico de La Habana*, *Correo de Caracas* o *El Nacional*, de México.

El tercer apartado del capítulo quinto es una investigación sobre las perspectivas temáticas, estilísticas y formales del cuento fantástico hispanoamericano, siendo analizadas también sus conexiones y sus divergencias. Para ello hemos establecido tres campos de estudio de acuerdo al criterio de *transgresión* como pauta imprescindible de lo fantástico. Estos tres campos en que se dispone el estudio de los relatos son: transgresión de las referencias culturales (criaturas diabólicas, brujería, predicciones...); transgresión de las identidades que afectan al terreno de la carne y de la mente (locura, telepatía, metamorfosis...); y transgresión de las leyes de tiempo y de espacio vitales (fantasmas, reencarnados, vampiros...).

Hay que señalar que el género fantástico en Hispanoamérica está ligado a dos tendencias: romanticismo y naturalismo. La vocación romántica se apreciará en la aparición de motivos sepulcrales y siniestros, la irrupción de lo satánico o la revelación de lo trascendente y la inspiración artística. Por su parte, el naturalismo literario es inseparable del pensamiento positivista finisecular que cuestiona la realidad en términos de razón y ciencia. Fruto de estas dos tendencias, el relato fantástico en general, y el hispanoamericano en particular, se caracteriza por presentar una serie de acontecimientos insólitos que transgreden el orden del mundo objetivo provocando una situación tensa con un desarrollo argumental que fluctúa en dar una solución subjetiva o racional a los sucesos sobrenaturales narrados. Analizaremos esa tensión entre lo coherente y lo ilógico, lo animado y lo inerte, lo cotidiano y lo sobrenatural, relación que define al género fantástico y que en la

producción cuentística hispanoamericana del XIX aflora en una pluralidad de temas y estilos. Cabe destacar la cuentística del relato fantástico argentino, porque en este país existe una tradición copiosa y estable del género que se fortaleció de 1880 a 1890 y que permanece hasta nuestros días.

El modernismo, como se sabe, conferirá al cuento una intensa renovación estética, estilística y conceptual. Pero hemos de advertir que no es intención de este trabajo adentrarse en el análisis del relato modernista por dos razones esenciales: una se da en materia de espacio, por la que llevaría a ampliar considerablemente el volumen de páginas, y otra se debe a que el cuento modernista ha sido estudiado en profundidad por la crítica y catalogado desde investigaciones y diversas antologías generales y particulares. Más en concreto nuestro interés se ha centrado en aquellos textos anteriores al modernismo, pues son el auténtico nacimiento del cuento fantástico en Hispanoamérica, que luego llegó a consagrarse en el siglo XX. Es justo ese valioso repertorio de cuentos y de autores de la narrativa fantástica hispanoamericana del XIX al que los estudiosos le han prestado un cuidado insuficiente. El planteamiento de este apartado de la tesis pretende, por tanto, recuperar y evaluar una serie de cuentos escritos durante el XIX que han marcado una pauta en la literatura fantástica hispanoamericana y que son un referente obligatorio en lo fantástico moderno. Se investigará aquí el valor estético y literario de una serie de obras que, de uno u otro modo, han marcado pasos en la tradición del cuento fantástico. Muchos de estos relatos fueron escritos por autores olvidados o desconocidos. Por motivos de perspectiva y comparación nos referiremos a autores como Leopoldo Lugones, Amado Nervo o Rubén Darío, pero estas menciones no se ajustan a un estudio del modernismo sino que responden al objetivo de representar un enfoque amplio y objetivo de la historia del género. Se incluyen por tanto cuentos de forma, motivos y estilo muy variados, publicados por autores de distinta cronología y nacionalidad como son Juana Manuela Gorriti, Justo Sierra, Juan Montalvo, José María Roa Bárcena, Eduardo Blanco, Diego Vicente Tejera, Julio Calcaño, Juan Vicente Camacho, Esteban Borrero Echeverría, Alejandro Cuevas, etcétera. Se trata, en definitiva, de escritores que han sido indebidamente desplazados a un segundo plano en la mayoría de los

manuales. Por su importante contribución al género ocupan un lugar destacado los relatos de la generación argentina de 1880, de autores como Eduardo Wilde, Lucio Victorio Mansilla, Martín García Mérou, Miguel Cané, Carlos Olivera, Carlos Monsalve y Carlos Octavio Bunge.

El último capítulo examina la obra de un autor que pertenece a la generación argentina del ochenta, Holmberg, un escritor relevante, versátil y casi desconocido. El debate decimonónico entre positivistas y trascendentalistas se hace patente en la obra de Eduardo Ladislao Holmberg, uno de los principales inauguradores del cuento fantástico en Argentina, introductor en su país del cuento policiaco e iniciador del relato de ciencia-ficción, con predominio de una postura racionalista. Historias como «La pipa de Hoffmann», «El ruiseñor y el artista», «Horacio Kalibang o los autómatas», todas de 1876, y novelas cortas como «La casa endiablada» y «Nelly», ambas de 1896, contribuyen considerablemente al desarrollo y enriquecimiento de la literatura fantástica hispanoamericana. Holmberg supo armonizar la influencia de Hoffmann y Poe con el pensamiento científico de Comte, Spencer y Darwin. El sincretismo de corrientes y estilos en la obra de Eduardo Holmberg hacen de él un autor único en el género, dejándose entrever su impronta en autores posteriores de la talla de Leopoldo Lugones o Jorge Luis Borges.

1. El cuento

1.1. Delimitaciones del concepto

Decir que no es fácil la tarea de definir el cuento se ha convertido casi en un lugar común. Tomamos las palabras de Carlos Pacheco, que, en su libro *Del cuento y sus alrededores*, editado junto con Luis Barrera Linares, dice así: «Situarse frente al problema de la definición de cuento es colocarse ante una paradoja, porque el cuento es presentado a la vez como el más definible y el menos definible de los géneros»¹. Para entender esta repetida obstinación de los críticos en la complejidad de definirlo, no hay que dejar de lado que ha sido relativamente poco estudiado hasta la fecha, quizá por el mismo hecho de que es un género –y en concreto el cuento literario– con dos siglos de vida nada más. A la afirmación de que el cuento es uno de los objetos de estudio más difíciles de precisar debería acompañársele la que creemos que es la razón fundamental, su capacidad genérica para experimentar. En su corta existencia el cuento literario no ha cesado de mostrar un vital dinamismo para ensayar con formas y contenidos.

A la par que podemos estar más o menos de acuerdo con la dificultad de hallar una definición cerrada que sea satisfactoria o convincente, es necesario no olvidar que la creación de un cuento posee sus propios recursos, con unas posibilidades combinatorias determinadas y no otras, con un discurso que ha de casar con la extensión y, sobre todo, con una ley máxima, la brevedad, que es la que marca los códigos de la narración en materia de elección del escenario, la voz narradora, el tratamiento del tiempo, los personajes, etcétera. Éste es el campo donde más correctamente podemos acotar su definición.

Empecemos por las definiciones de *cuento* que presenta el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE)*:

¹ Carlos Pacheco, «Criterios para una conceptualización del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas (Venezuela), 1993, pág. 13.

- Relato, generalmente indiscreto, de un suceso.
- Relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención.
- Narración breve de ficción.
- Cómputo.
- Embuste, engaño.
- Chisme o enredo que se cuenta a una persona para ponerla a mal con otra.
- Quimera, desazón.

Se trata, en efecto, de definiciones muy generales cuyo enunciado parece plantear más dilemas que certezas. Y no deja de ser curiosa la última acepción, ‘desazón’, tanto más cuanto que suele estar presente en el choque con la razón que acoge el cuento fantástico y que veremos en el segundo capítulo. Vamos ahora a reflexionar un poco sobre estas definiciones, así como a esbozar las diferencias entre otros conceptos que intervienen a la hora de delimitar el cuento.

La *relación* de un hecho es la ‘exposición’ del mismo; se trata de un vocablo que se acerca más a las acepciones de ‘comunicar’, ‘informar’, ‘testimoniar’, que a la de ‘narrar’², propia esta última del código literario de los textos en prosa. *Relación* es, por otra parte, un término que en cierta medida rememora aquel otro de *crónica*; es cierto que ya ambos han perdido matices del sentido originario que se le diera hace siglos, pero en el estudio de la literatura permanecen vigentes. Los otros dos conceptos, *relato* y *narración*, especifican poco, ya que el primero se utiliza también como sinónimo de cuento y el segundo se aplica igualmente a la novela.

² Resulta particular la noción que Castagnino expone de este término, puesto que le concede matices muy significativos: «En el concepto de “narrar”, etimológicamente, se incluyen las ideas de contar, referir, relatar y, lateralmente, las de pintar, describir, evocar e historiar», Raúl H. Castagnino, «Jurisdicciones del epos: contar, narrar, relatar», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, pág. 196.

Hay sin embargo críticos como el argentino Carlos Mastrángelo³ o el uruguayo Nicasio Perera San Martín⁴ que promulgan diferencias entre cuento y relato. El *DRAE* no establece diferencias sustanciales entre contar, relatar y narrar. A pesar de ello, parece que hubiera más trasfondo de veracidad, de realidad, al relatar algo y más de imaginación o fantasía al exponer un cuento. En este aspecto, recordamos las acepciones citadas de ‘embuste’, ‘engaño’, ‘chisme’ o ‘quimera’. A colación de esto, cabe decir que el *Diccionario de uso del español* de María Moliner asimila matices nuevos al cuento: la fantasía y la idea de encanto y astucia de ingenio (‘narración de hechos fantásticos con que se entretiene, por ejemplo, a los niños’, ‘narración breve con gracia o picardía’). Ciertamente, no es lo mismo el relato de un hecho que el cuento de hecho. Pero, en literatura, cuento y relato se han alternado para designar la narración breve. A lo largo de este trabajo, para no entrar en polémicas y con el fin de evitar la redundancia léxica, se usará uno y otro

³ Carlos Mastrángelo, de modo indirecto, vincula «relación» y «relato» en un común denominador, el contenido histórico-narrativo de ambos, que es compartido además por otro género que hemos mencionado, la crónica. Mastrángelo explica una serie de diferencias entre cuento y relato; aunque la cita es larga, no queremos dejar pasar la oportunidad de transcribirla por su relevancia para el tema de esta investigación: «En una conversación, como en una novela, cuando alguien refiere un hecho más o menos extenso o una serie de sucesos reales o que se suponen verídicos, generalmente no se dice que *cuenta* sino que *relata*. El *relato* tiene un significado mucho menos estricto, literario y artístico que el *cuento*. Y un sentido más real, más detallista, menos artificioso. Casi siempre un relato se *copia*, un cuento se *inventa*. Frecuentemente el relato es una crónica. El cuento casi nunca lo es. Un cuento es una obra de arte concebida, realizada y, muy especialmente, *terminada*. Aunque sea mucho menos verosímil que un relato. Éste, como ciertas novelas, puede prolongarse indefinidamente, e inclusive puede el lector imaginarse el fin que más le guste (cosa posible mientras los personajes o el protagonista continúen vivos o “presentes”). Pero eso es sumamente difícil, si no imposible, en un cuento. Porque en un relato, como en una novela, el final puede o no ser muy importante. En un cuento es fundamental: a veces lo es todo. Para ser un buen relator se requiere mucha retentiva. Un cuentista cabal tiene eso y algo más: mucha imaginación y capacidad creadora. Un buen relato, para serlo, es suficiente que sea ameno y que contenga todas las apariencias posibles de realidad. A semejanza de los acaeceres cotidianos, no interesa esencialmente cómo empieza y cómo termina. Un fragmento de una vida o de una novela puede ser un relato. Cualquier relato, por extenso que sea, es, comúnmente, *una parte*. Cualquier cuento, por breve que sea, es un *todo*». Carlos Mastrángelo, «El cuento, el relato y la novela corta», *El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su Historia, Teoría y Práctica*, Nova, Buenos Aires, 1975, pág. 102.

⁴ Nicasio Perera San Martín hace una distinción entre ambos términos, aplicando al cuento la particularidad de narrar un «suceso», en tanto el relato narraría un «proceso». Al marcar esta distinción, Perera llega a identificar novela corta con relato, género que surgió de un cambio en la tradicional postura omnisciente del narrador. Por otra parte, no parece claro que la identificación entre relato y novela corta clarifique la autonomía de ninguno de los dos géneros, antes bien añade más confusión a la hora de definirlos. Véase Nicasio Perera San Martín, «Elementos teóricos para la distinción entre cuento y relato», *Nueva estafeta*, núms. 21-22, Madrid, 1980, págs. 191-197.

vocablo (*cuento, relato*) para referirnos al mismo objeto de estudio.

La brevedad es una facultad del género, mas no toda narración breve es un cuento. La brevedad es compartida por otros géneros como la fábula, el apólogo, la leyenda o el proverbio, por ejemplo. La brevedad es también un recurso técnico de la lírica. Incluso, se ha dado la ocasión de aplicar el término *novela* (*El Conde Lucanor, Las mil y una noches*) a lo que en sí mismo era un engarce de cuentos, por lo que la brevedad de éstos se restringe al espacio que ocupan en una estructura más amplia cuyo resultado global concilia las categorías de novela, antología, *antinovela*. No entraremos en la empresa de aclarar los pormenores del *anticuento*, para el que también la brevedad es dogmática; bastará decir que es una construcción narrativa que rompe los códigos del modelo tradicional de contar para que forme un género aparte y requiera un calificativo y un análisis propios⁵.

En particular, es la noción de *ficción* ('narración breve de ficción') la que circunscribe los hechos relatados al ámbito de la literatura, cuyo propio sentido apela a una intención y un goce estéticos. Quede claro, a partir de aquí, que cuando hablamos de *ficción* nos estamos refiriendo al cuerpo mismo de la narración, al tejido de los acontecimientos que han de ser relatados por medio de unos recursos lingüísticos y literarios.

Lo que conocemos hoy por cuento no siempre se ha llamado así, sino que ha recibido el nombre de fábula, fablilla, historia, ejemplo o apólogo. La imprecisión del término afecta a obras como el *Decamerón* (siglo XIV) de Boccaccio, cuyos relatos se tradujeron al español como *novelas*, mientras que los de Cervantes se publicaron con el título de *Novelas ejemplares* (1613). En el siglo XIX el término cuento alcanza mayor aceptación, y la producción breve mayor reconocimiento, aunque el tipo de narración a la que se refiere continúa sin alcanzar una definición precisa.

⁵ «Un cuento que hace polvo el modelo del cuento clásico no es necesariamente un anticuento. Como su nombre lo indica, el anticuento no es un cuento. De igual modo que –para usar un distinción de Chomsky– los defectos de gramática, neologismos indescifrables, faltas de ortografía o de pronunciación, etcétera, pertenecen al corpus del lenguaje pero no constituyen la lengua, las negaciones y fraccionamientos del anticuento pueden pertenecer al corpus de la literatura pero no constituyen un cuento», Enrique Anderson Imbert, «Cuento y anticuento», *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1999, pág. 19.

Acudamos ahora a la etimología. La voz *contar* proviene del latín *computare*, ‘enumerar’, ‘calcular’, ‘hacer cálculos’, que más tarde pasó al español adquiriendo un nuevo sentido, el de ‘enumerar sucesos reales o fingidos’, ‘narrar’, ‘relatar’, ‘referir’. Entonces, la voz *cuento* (narrativo) participa de dos nociones, la de «relato» y la de «cálculo» matemático, de ahí que su ‘hacer recuento’ o ‘dar cuenta’ de unos hechos vaya ligado a la necesidad de precisión en la organización y presentación de los mismos. En la comunicación oral y tanto más en el ejercicio literario, el cual requiere de la reflexión, «contar» entraña adecuar el lenguaje (narrativo) a una colectividad de hechos proyectados conexamente para que el receptor se adueñe de ellos, para que los interiorice.

Fernando Gómez Redondo ofrece varias claves del significado de la palabra *contar*:

La particularidad esencial del lenguaje narrativo no es otra que la de *contar*, es decir, transmitir unos hechos (verídicos o inventados) con la finalidad de que sean creídos y, sobre todo, de que sean asumidos desde una conciencia receptora que pone en juego toda una serie de mecanismos de recepción de los elementos contenidos en esa obra. Y *contar* implica una serie de acciones que en el discurso poético no se producen; en primer lugar, *contar* supone plantear una *ficción*⁶, cuya totalidad pueda absorber por entero la imaginación del lector; en segundo lugar, *contar* necesita comunicar ese universo de hechos y de experiencias (la *ficción*)⁷ por medio de unos recursos que permitan su

⁶ Fernando Gómez Redondo advierte del peligro que se corre identificando *ficción* con *mentira*, *engaño*, y peor aun, identificando *ficción* con *fantasía*; son conceptos que, si bien se necesitan o se implican mutuamente en la construcción del discurso literario, son autónomos y pertenecen a diferentes campos de referencia y actuación. La crítica tiende a fundir –y confundir– ambos vocablos hasta tropezar en la idea de que *ficción* es, en sentido lato, *lo no-real*. «Las acepciones más comunes con que este término se define abundan en expresiones como ‘acción de fingir’, ‘cosa simulada’, ‘cosa inventada’ o ‘imaginada’ y, lo que es más grave, por este cauce se equipara la ficción con otros valores como ‘fantasía’ o ‘ilusión’, conceptos con los que, desde luego, nada tiene que ver (a pesar de la fortuna de rótulos como ‘ciencia ficción’, que ahondan aún más en la dimensión de lo maravilloso) [...] la ficción no tiene que ser concebida como lo no-real, sino como uno de los medios más valiosos (quizás el único) de poder conocer la realidad. No otra es la razón de que en todas las culturas, primitivas o evolucionadas, en todas las lenguas, antiguas o modernas, el ser humano haya construido narraciones con el fin de conocerse, de analizarse, de alcanzar, en suma, un modelo explicativo de su identidad y de las razones que conforman su existencia», Fernando Gómez Redondo, «Concepto de ficción», *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, EDAF, Madrid, 1994, pág. 127.

⁷ El cuento presupone una ficción mental que, según los casos, se materializa en ficción escrita y en ficción oral; el cuento es también el género más propicio para el despliegue de la fantasía. Así, Enrique Anderson Imbert, atendiendo a una cita de Alfonso Reyes («Ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción: esto es la literatura»), señala: «Ficción pura: esto es el cuento», Enrique

asimilación; y ya, en tercer lugar, *contar* requiere la conformación de una estructura, que organice los datos anteriores, y de un discurso narrativo, que convierta en actos lingüísticos la materia argumental. O sea, nada que no haya sido ya previsto, por ejemplo, por los antiguos moldes de la retórica: *contar* es inventar, disponer y adecuar el lenguaje a lo que se va a decir⁸.

En este examen que Gómez Redondo hace de la palabra *contar* ya encontramos algunas de las coordenadas que constituyen el género que denominamos cuento. La primera es la de «transmitir» una historia que sea «creíble», es decir, que se apoye en un grado mínimo de «verosimilitud» para que pueda ser asumida por un «receptor» a través de unos «mecanismos» que ajustarán los acontecimientos que se relatan a la brevedad que insta el género. En segundo lugar, el hecho de contar requiere adecuar las palabras y los recursos lingüísticos, por un lado, a lo que se quiere decir; por otro, a una estructura total. En ambos casos es fundamental la economía léxica, la precisión en la dicción y el plan organizador de los materiales disponibles para que el lector asimile una historia ficticia pero factible, que le habrá de «conmover» (como prescribía la antigua retórica), de provocar sentimientos de temor, compasión, cinismo, esperanza, satisfacción, u otros.

En definitiva, el cuento implica la elaboración estética de una «historia» coherente y sujeta a una «técnica» narrativa propia. Respecto a la historia, debe ser sencilla en cuanto al número de personajes y no contar con una trama demasiado complicada que fuerce la extensión temporal, el cambio espacial y la condensación de su estructura. Ha de ser una historia semánticamente cerrada en sí misma⁹ y única en su foco de actuación, aunque sean varios los hechos presentados¹⁰. En lo

Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pág. 12.

⁸ Fernando Gómez Redondo, «La construcción del lenguaje narrativo», *El lenguaje literario*, pág. 126.

⁹ Se trata de lo que Julio Cortázar denominó *esfericidad* del cuento, y que la cita de Guillermo Meneses ejemplifica lúcidamente: «Bien se podría afirmar que el cuento es una relación corta, cerrada sobre sí misma, en la cual se ofrece una circunstancia y su término, un problema y su solución»; Guillermo Meneses, «El cuento: un problema y su solución», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, pág. 418.

¹⁰ «El hecho seleccionado como foco del cuento debería ser presentado de tal manera que parezca verdaderamente uno solo y no un conjunto de ellos», Luis Barrera Linares, «Apuntes para una teoría del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, pág. 35.

que se refiere a la técnica, debe estar siempre en función de la brevedad, ello no quiere decir que sólo haya que hacer uso de mecanismos retórico-estilísticos que restan espacio discursivo (elipsis, asíndeton, empleo riguroso de sustantivos y adjetivos, evitar oraciones con una sintaxis compleja...), sino que el cuentista optará por aquellos procedimientos narrativos¹¹ (el punto de vista de la narración, la magnitud de los episodios, la omisión o no de escenas, la acción estática o dinámica...) que estén de su parte y ayuden a que la brevedad no sea una limitación de elaboración sino ante todo un significante más.

No podemos concluir este apartado sin hacer referencia al *efecto*, concepto que no incluye ninguno de los diccionarios y que es materia de polémica en muchos manuales especializados. Como decimos, uno de los puntos que a lo largo de la poética del cuento ha suscitado más acuerdos y divergencias es la tesis del efecto, entendido como la explosión de emotividad fugaz e impactante que produce la lectura final de un relato. La brevedad es un factor imprescindible para que se produzca el efecto, dado que si el cuento es muy extenso el efecto se diluye, como ocurre en la novela, en la que las pausas impuestas por el tiempo real de la lectura dilatan la atención, demorando el chispazo último de todo buen relato. El cuento debe estar regido por una linealidad semántica y estructural que determine que la primera palabra conduzca a la última sin que haya posibilidad de despistarse por el camino, sino que, gracias a la maquinaria retórica que asocia el fondo y la forma, nuestra atención esté en vilo desde el principio y estalle en el punto final. El desenlace siempre será lo suficientemente sugestivo como para acuciarnos a releer el cuento, ya no tanto para revivir el efecto como para escudriñar de qué modo el cuentista se adueñó del proceso receptor y nos condujo hacia donde él quería llevarnos. El carácter retrospectivo de todo buen cuento, esa necesidad irreprimible de volverlo a leer, está bastante mediada por la eficacia («efectividad») y garantía del efecto y la posibilidad cronométrica que ofrece su brevedad.

La idea de efecto suele ligarse a la de sorpresa, pero incluso la ausencia de sorpresa produce un efecto determinado en el proceso de desciframiento textual. El

¹¹ Véase Norman Friedman, «¿Qué hace breve un cuento breve?», en Pacheco y Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, págs. 85-106.

efecto se da en todos los relatos, es un rasgo genérico, podríamos decir. Debido a que la narración no permite explicaciones secundarias, al acabar todo cuento se produce una especie de anagnórisis, la revelación de una verdad, de algo que hasta entonces no habíamos tenido conocimiento. No obstante, en el cuento fantástico, como veremos más adelante, el efecto alcanza un valor autónomo, simbólico, más profundo que en cualquier cuento del código realista, porque en el relato fantástico se juega con la credulidad del lector, con los sentimientos de incertidumbre y de horror, para abrir una zanja en su concepción racional del mundo. En el cuento fantástico la sensibilidad receptora se encuentra sostenida en una comprensión continua que no se destensa sino al final, o bien es entonces cuando se tensa hasta su límite.

Teniendo presente todos estos rasgos comentados, a continuación se establecen los parámetros del cuento como género literario.

1.2. Criterios de composición

Siendo la *brevedad* lo que propiamente distingue al cuento, cabe señalar que ésta marca y está marcada a su vez por una serie de recursos. Hemos delimitado en tres los criterios o estrategias para definir la composición específica del cuento:

1. La esfericidad semántica y estructural.
2. La unicidad e intensidad del efecto.
3. La exigencia de un final perfecto: inesperado, adecuado y natural.

La conjugación de estos criterios hace del cuento una forma narrativa específica, pues creemos que no existe relato –buen relato– que dé licencia a los criterios opuestos. No se podría hablar de un buen relato si éste tuviera una extensión textual prolija, detallada, porque daría lugar a la lentitud en la lectura y a una asimilación fraccionada de la misma; tampoco podría amparar la torsión o el enreda-

do de su argumento con muchas unidades de tiempo y cambios de espacio; la ausencia de efecto o un efecto inconsistente resentiría la trama y provocaría cierto residuo de decepción en el lector; y, por último, un final previsible, inadecuado o insatisfactorio dañaría la composición misma de la narración. Analicemos en qué consisten esos criterios y cuáles son sus pormenores.

Brevedad

Obligatoria en todo cuento, la brevedad es la característica más visible del género y al mismo tiempo la más difícil de precisar. Durante tiempo se ha tratado de establecer un paradigma para la extensión de cada género narrativo. La novela debía tener un mínimo de 50.000 palabras; la novela corta de 30.000 a 50.000 palabras; y el cuento de 100 a 2.000 palabras en los muy cortos y de 2.000 a 30.000 en los «normales». Los géneros son entidades flexibles que, además, tienden a la hibridez; es por eso que es difícil compartir la opinión de criterios tan tajantes como éste, porque, dónde situaríamos el «microcuento», o dónde la narración que excede de las 30.000 palabras y sigue siendo un cuento. Otro método para regular la brevedad fue la de tener en cuenta su espacio cronológico real; por lo que algunos escritores y críticos establecieron que la lectura de un cuento debía durar de treinta minutos a dos horas. Éste vuelve a ser un criterio poco apto, pues qué ocurre con aquellos cuentos que, con pleno derecho de ser considerados como tales, no llegan a la media hora de lectura.

La extensión física que ocupe en el papel o el tiempo de lectura son características externas del cuento que condicionan su brevedad, pero hay que recordar siempre que ambas cosas han de determinarse por condiciones intratextuales que cumplen una función simbólica, y no por convenciones referenciales. La brevedad está en disposición de una serie de prerrogativas y recursos que la misma técnica pone en práctica atendiendo a tres razones: la unicidad en el tratamiento del asunto; el rigor y la economía del discurso; la esfericidad semántica y estructural.

- Unicidad en el asunto

Un cuento puede referir una concatenación de hechos siempre y cuando esos hechos estén dispuestos desde un enfoque unívoco. Es más, la historia debe concebirse como única en la mente del escritor aun antes de ser escrita. Un relato puede versar alrededor de un solo incidente que, aunque único, sea admirable en sus múltiples posibilidades de reflexión; o bien puede versar alrededor de una serie imprescindiblemente concisa de incidentes. Lo cierto es que la mayoría de las veces se cuenta un solo acontecimiento o un acontecimiento paradigmático donde los elementos narrativos que contiene se articulan en sentido a la unicidad¹². A la par, no podrá haber un repertorio de personajes muy amplio, al contrario, o podrán ser numerosos pero en tal caso se les tratará como una entidad única, como personaje colectivo.

La brevedad impone al autor la omisión de detalles marginales, innecesarios, del episodio o de la trama (pero cuidado: no se consigue un buen cuento escatimando información de manera arbitraria); por otra parte, se puede contar con la opción de desarrollar una situación mínima en una extensión considerable si el argumento así lo pide.

Lo más usual, y por requisito de su brevedad, es que el cuento narre una sola acción, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto¹³. En la historia podrán existir varios escenarios y varias franjas de tiempo, siempre y cuando todo obedezca a la unicidad en su tratamiento.

Este sentido de unicidad forma parte de la concepción del cuento como un «excursus», bien en la conversación, o bien en el ritmo cotidiano de la vida, que necesita obligatoriamente mantener la atención del lector durante todo el proceso de recepción. Puesto que el texto es breve y la lectura dura poco tiempo, la construcción de un relato implica la unicidad, en los parámetros que hemos expuesto,

¹² Véase Juan Bosch, *Teoría del cuento*, Universidad de Los Andes, Mérida, 1967, pág. 24.

¹³ «Obsérvese que a menudo el cuento cumple con las tres falsas unidades del teatro clásico: muestra una acción, en un lugar y en un tiempo determinados. Un cuento se ocupa de un solo personaje, de un evento único, de una única emoción, o de una serie de emociones evocadas por una situación única», Brander Matthews, «La filosofía del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, pág. 59.

para que el proceso de recepción no adolezca de interrupciones o sea desatendido. Esto incide en la impresión que la asimilación del texto produce en el lector.

Respecto al tratamiento del *asunto* y la unicidad hay que mencionar el estudio de Ricardo Piglia «Tesis sobre el cuento»¹⁴, incluido en *Formas breves*, donde introduce una importante novedad en la teoría general de este género. Las dos tesis que formula el escritor argentino son: «un cuento siempre cuenta dos historias», a saber, el cuento encierra una historia secreta y de ahí surge la segunda idea de que «la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes». Según Ricardo Piglia el cuento clásico, a la manera de Edgar Allan Poe, narra una historia anunciando que hay otra, y el cuento moderno narra dos historias como si fueran una sola. Los acontecimientos son los mismos para ambas historias pero están narrados con dos sistemas diferentes de causalidad, hecho que da lugar a que la historia dos funcione como una «narración cifrada». Piglia recoge y amplía la idea borgiana de que todo cuento contiene dos historias, una que se dice y otra que se oculta, una que se manifiesta y otra que se va revelando poco a poco por debajo de esa realidad visible. Es decir, soterrada a la historia visible hay otra historia no-visible. Esta tesis ya estaba implícita en la teoría de Hemingway sobre el iceberg: normalmente el cuento dice sólo una parte de toda la historia, pero debajo de esa parte visible hay otra parte mayor que así escondida concentra más fuerza dramática y narrativa que si se sacara a la superficie.

De esta teoría nos surgen dos interrogantes: ¿la fórmula de las dos historias separadas es aplicable a todo tipo de cuento decimonónico?, ¿cómo se traduce esta teoría en cuanto a los recursos narrativos?

- Economía, condensación y rigor

El discurso del cuento ha de buscar la palabra justa, la palabra necesaria para lo que se quiere expresar. El primer paso para adecuar contenido y forma es evitar adornos y redundancias de las que se pueda prescindir. No quiere esto decir

¹⁴ Ricardo Piglia, «Tesis sobre el cuento», *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000, págs. 102-111.

que el estilo haya de ser austero: el rigor en la expresión no significa minar el sentido estético en la dicción; se trata de podar en número y extensión, no de quebrar o deslucir. La concisión del discurso, además, implica la ausencia de detalles, pero han de ser detalles secundarios que no deben sentirse como una carencia o un hueco. Cuando se percibe la ausencia de ese detalle, sugerido de manera implícita, se podrá hablar entonces de una elisión significativa. No hay que olvidar que uno de los fundamentos del cuento es saber «sugerir», para lo que «mostrar» es más efectivo que decir o demostrar. En un cuento jamás debe faltar información imprescindible, como en un puzle jamás debe faltar una pieza¹⁵.

La premisas de condensación, economía y rigor afectan tanto a la expresión como al argumento. Por su parte, el argumento deberá ser atractivo, sin recrearse en la descripción de ambientes, a no ser que tenga un propósito semántico en sí, ni en la profundización psicológica de los personajes. Importa exclusivamente lo que está ocurriendo, y el lector ha de sentir el acicate por descubrir cómo acaba la historia. En definitiva, y como se suele decir, el argumento debe ir al grano, salvando digresiones o desviaciones de carácter secundario: el cuentista ha de tener en mente que la divagación juega más en su contra que a su favor. Todo importa en un cuento, por eso hay que medir cada palabra, cada coma, cada espacio en blanco.

Por último, en lo que respecta al principio de brevedad, conviene resaltar que el hecho de contar requiere una situación comunicativa específica cuyo principal fin es conquistar el proceso receptor, y esa conquista está medida –y asimismo mediatizada– por el tiempo momentáneo de su lectura. Una lectura tensa e intensa, debido a la compresión del espacio textual, se une a la fascinación del «arte de contar» para garantizar la proximidad emocional del lector y hacer del cuento uno de los géneros donde prima la cercanía receptora.

¹⁵ José Balza compuso más de cincuenta frases presentadas como breves notas acerca del cuento; en tres de ellas exponía ideas como éstas que vienen a colación: «el cuento –como una relación sexual– es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto», «el poder (o paradoja) de un relato: su brevedad», «el estilo y distribución de un cuento constituyen su absoluto», «el cuento no admite vacilación en ninguna de sus palabras. Cada una deja de existir por sí misma para conducir a la próxima. Y la última es, proporcionalmente, la primera», «lo más hondo del texto es aquello que el autor olvidó decir y que sin embargo está dicho», José Balza, «El cuento: lince y topo: teoría y práctica del cuento», en Pacheco y Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, págs. 475-482.

1. Esfericidad semántica y estructural

Estructuralmente el cuento es un todo, no debe percibirse como un episodio o una parte de un marco más amplio, sino que empieza y termina en sí mismo sin dejar resquicios por determinar. Se puede admitir la variante del «relato dentro del relato», mas también aquí se ha de respetar la esfericidad semántica y estructural. Un buen relato es un todo armónico y concluido, compacto, con un funcionamiento perfecto, para lo cual se suele decir que es como una minuciosa maquinaria de relojería. Su final es abierto en cuanto a que podemos bosquejar variadas interpretaciones; sin embargo, el sentido último del texto debe llevarnos (rememorarnos) a su principio sin demora, y esto es consecuencia de su esfericidad. Ésta se enuncia también de modo en que, al llegar a la última frase, momento de especial emoción y significado, se suele despertar el interés del lector por volver a recorrer el texto para descubrir los pormenores que le han llevado al sentido que sólo al terminar el cuento se delata (esos pormenores que están pero que en la primera lectura no percibimos o cuyo significado no apreciamos). El cuento debe ser un trabajo conceptualmente acabado en redondo, cual círculo¹⁶.

Para lograr la esfericidad que caracteriza a este género hay que tener presente otras cuestiones referentes a:

- El argumento y la trama.
 - El tiempo y el espacio.
-
- Argumento y trama

Respecto al argumento hay que decir que la historia debe ser única, original y cerrada, con un principio y un final envolventes. Tan importante como es el final

¹⁶ «Y es que la euritmia vital del cuento, su dinámica fisiológica, obliga a que su última palabra termine por unirse a la inaugural, completando y cerrando, emocional o conceptualmente, el círculo o ciclo inherente a esta forma literaria», Carlos Mastrángelo, «Hacia una teoría del cuento», *El cuento argentino*, pág. 117.

debe también serlo el principio. La primera frase ya ha de cautivar la atención, de modo que imaginemos una continuación original. Puede darse que el cuento comience *in media res* y que su principio originario se halle a la mitad. El final no puede ser previsible o la narración romperá su encantamiento antes de acabar. El final, ya sea sorpresivo, trágico, suspensivo, grotesco, etcétera, tiene que resultar absolutamente adecuado y natural.

En cualquier caso, la estructura argumental de este género suele respetar tres fases: la de una situación inicial donde no hay conflicto; una situación intermedia que contiene el conflicto y es antagónica a la situación inicial; y una situación final, que bien es la solución al conflicto (pero que supone una evolución en el/los personaje/s respecto a la situación inicial), o bien es la consecuencia extrema de ese conflicto (la evolución última satisfactoria o no del conflicto o su imposibilidad de solución).

Este esquema tripartito de la estructura organizativa de los acontecimientos se ejemplifica y se cumple de modo notorio en el relato fantástico. En él, la intrusión del elemento sobrenatural transgrede la regularidad de lo cotidiano, lo cual suele ser anterior al conflicto existencial del personaje, condenado desde entonces a desenmascarar un enigma que acabará por destruirlo o, incluso, por transmutar su identidad, incluyendo la facultad de que el enigma de lo sobrenatural se aclare, se problematice más o no se despeje nunca. Las tres fases por las que pasa el personaje serán: una inicial o anterior de cierta normalidad en el quehacer cotidiano; una intermedia, cuando irrumpe el hecho fantástico; y la situación última, caracterizada por el resultado de cómo el personaje ha interiorizado y resuelto, o no, el conflicto con el hecho fantástico¹⁷.

A veces, estas tres fases están comprimidas en una, o puede ser que se preste mayor relevancia a una de ellas. Por ejemplo, en el relato costumbrista o realista es la situación inicial la que suele ocupar más espacio en el conjunto del discurso porque interesa dar a conocer (con la relativa profundidad que permite este género) la vida periódica de los personajes, sus usos, el ambiente donde se mueven...; pe-

¹⁷ En el epígrafe 2.2.3. «Organización estructural del cuento fantástico», se estudiará más a fondo este tema.

ro, otro ejemplo, con frecuencia en el relato fantástico el autor se detiene o *dilata* la situación intermedia, en la que el protagonista sufre el impacto del elemento fantástico y se ve impelido a cometer una serie de acciones-problema y asimilarlos, consciente o inconscientemente.

En general, la trama del fantástico se caracteriza por la oposición de fuerzas diferentes, y en ella tiene capital importancia tanto la articulación del suspense (recurso de retardación de la acción por el que se despierta el interés y la ansiedad del lector) como la recreación de una atmósfera adecuada al tono y a la impresión de misterio propia del género. El argumento del cuento, y en especial el del fantástico, suele recrear un momento decisivo en la vida del personaje, de manera que esa experiencia intensa ejerce un cambio, consciente o inconsciente, en el estado de su autoconciencia. Se trata más bien de una revelación anímica, frente a la evolución psicológica que atañe a los personajes de la novela¹⁸. Del resultado de la situación de conflicto, o de la circunstancia extrema que afecta al personaje del cuento, surge una especie de revelación interior, un momento en que algo importante que estaba oculto aflora al exterior, y el personaje aprende o descubre algo sobre sí mismo. Ese momento alcanza una especial intensidad en el sentido del argumento y dentro del entramado completo y unívoco de la narración. James Joyce denominó *epifanía* a ese instante en que sucede un reconocimiento existencial, en que el personaje atisba una comprensión a nivel emocional y cognitivo de algo profundo. Algunos críticos han convertido la epifanía en un rasgo propio del relato, y más particular de los relatos clásicos¹⁹. No hay que confundir la epifanía con

¹⁸ Mark Schorer contraponen lo que llama «revelación moral» del personaje de la cuentística frente a la «evolución moral» del personaje de la novelística. Véase Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1985, págs. 18 y 19.

¹⁹ «El final [en el cuento clásico] consiste en la revelación explícita de una verdad narrativa, ya sea la identidad del criminal o cualquier otra verdad personal, alegórica o de otra naturaleza. El final, entonces, es epifánico, de tal manera que la historia está organizada con el fin de revelar una verdad en sus últimas líneas», Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2004, págs. 57-58. Véase también Lidia Aronne Amestoy, *América entre la encrucijada de mito y razón. Introducción al cuento epifánico latinoamericano*, Fernando García Cambeiro Editor, Buenos Aires, 1976. Para Lidia Aronne Amestoy el cuento latinoamericano es esencialmente epifánico porque en él se añan el mito, lo fantástico, el misterio y el componente sobrenatural de toda epifanía; así pues, el cuento epifánico frente al cuento tradicional tiene las características de: laberíntico, connotativo, simbólico, introvertido (crea un clima interior), centrí-

la evolución psicológica del personaje, posibilidad que por otro lado no queda excluida por la brevedad del cuento.

- Tiempo y espacio

Lo privativo de un cuento es la brevedad de su forma exterior. La brevedad también se aplica a la unidad cronológica y espacial en que se desarrolla el argumento. Un argumento conciso sujeto a numerosos cambios temporales y a la sucesión de escenarios diversos podría provocar un desequilibrio semántico, si no estructural, difícilmente llevado a buen puerto. La brevedad del asunto debe ser coherente con la sencillez –o, de nuevo, la unicidad– en la unidad de tiempo y en la unidad de espacio. El autor dispone de poco espacio material para escribir un relato que debe ser leído en poco tiempo. Pues bien, esta característica concuerda con la circunspección en la sencillez de las unidades de espacio y tiempo en las que se desarrolla una historia única y contada en pocas palabras.

Al fin y al cabo, estos puntos se reducen a uno solo: la unicidad del cuento en sus tres unidades (unicidad de asunto, de tiempo y de espacio), imprescindible, como decimos, para su esfericidad semántica y estructural.

2. Unicidad e intensidad del efecto

«Puñetazo», «*k.o.*», «relámpago», *flash*, son algunas de las palabras que se han utilizado para describir el impacto concluyente que provoca la lectura de un buen cuento. El efecto no tiene por qué estar al final, puede darse en la parte central del relato y mantenerse hasta el último minuto, o puede haber dos efectos en tanto en cuanto se mantenga su unicidad. Lo cierto es que si el cuento está correctamente construido, lo natural es que el receptor no permanezca inalterable, sino

peto, ambiguo, lírico, tenso (crea suspenso), muestra lo natural y lo extraño; además, el cuento epifánico frente al relato realista tiene las características de: estructura simbólica, visión mágico-intuitiva, afirmación de lo colectivo, predominio de referencia universal, tipos arcaicos de la cultura, realidad sobrenatural, arquetipos, religiosidad primaria (cfr. Lidia Aronne Amestoy, *América entre la encrucijada de mito y razón*, pág. 76).

que varíe su estado anímico y, en el mejor de los casos, varíe en algo su propia percepción de la realidad. Su asimilación de una pieza, en una sentada, la unicidad de su contenido y su expresión rigurosa por la que se sugiere más de lo que se dice prestan eficacia a esa detonación súbita de emoción comprimida que se da en un relato que está bien escrito.

La intensidad es uno de los efectos más difíciles de lograr de todo gran cuento. La intensidad corresponde al desarrollo de la idea principal mediante la eliminación de las situaciones intermedias o de transición, de manera que la trama concentre lo indispensable. La intensidad, rasgo característico de la forma, puede proceder de la expresión singular de la narración, de la magnificación en la intención de un hecho, del manejo cauteloso de la intriga o de una sorpresa o de un tono de misterio, la repetición o los paralelismos en la narración, la velocidad de los acontecimientos o la complejidad de alguno de ellos, del vigor del suspense, o bien de la combinación de todos ellos. El lector se ve sometido a una tensión simbólica que, por lo común, se desenfrena al final de la lectura. La tensión corresponde a la energía que se ejerce según y a través de la manera en que se produce el acercamiento del narrador a lo que va contando. Se logra con el ajuste de los elementos formales y expresivos a la índole del tema. La tensión actúa desde cuatro focos: la presentación del argumento, la forma y el estilo, la manera en que se estructura la trama y la atmósfera de la historia. La tensión es un modo de «atrapar» al lector y aislarlo hacia el interior de la historia. El proceso de recepción da lugar a una excitación del ánimo (conmoción, admiración, desconcierto...) y a una especie de revelación epifánica de una parte de la realidad intratextual que hasta entonces era oculta. Recuérdese a este respecto las tesis de Piglia sobre las «dos historias» y la «historia secreta». La historia secreta, «cifrada» o codificada en la narración del cuento clásico, se va contando de un modo elusivo:

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. «La visión instantánea que nos hace descubrir lo

desconocido, no en una lejana *terra incognita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato», decía Rimbaud. Esta iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento²⁰.

Esa apreciación del conocimiento de algo que hasta ese momento había estado velado podrá hacer que el lector experimente una transformación en la línea de su pensar y sentir. Carlos Pacheco lo expresa de esta manera:

Este «momento de la verdad», a menudo relacionado con una impresión de sorpresa, al que accede el lector en el momento climático del relato, después de haber sido adecuada y gradualmente preparado para ello por todo el resto del cuento, produce en él un instante de comprensión: un cierto cambio en su mundo interior y en su manera de mirar, después del cual, «nada volverá a ser igual». Esta especie de «milagro» no se produce por supuesto en todos los ejercicios de lectura, ni siquiera puede decirse que ocurra con frecuencia, pero tal vez no sea otra la meta, el blanco, de todo cuento y de todo cuentista²¹.

Conviene hacer una matización en referencia a la última parte de la cita de Pacheco. Como se dijo con anterioridad, el efecto es en esencia una explosión fugaz de ánimo (como la experimentada con la lectura de un poema) que ha estado comprimida, fabricada gradualmente, con minuciosidad, y cuya eficiencia responde a su lectura rápida y la precisión del discurso. Un relato que no esté bien construido (tono inadecuado, atmósfera evanescente...) causará decepción, porque en su corto espacio la percepción del lector no habrá sufrido cambio alguno durante el proceso de recepción. Por el contrario, un buen cuento provocará una turbación intensa cuando lleguemos a su final, o habrá sabido dosificar esa emoción en varios momentos de su lectura que buscará en todo instante la originalidad. Es por esto último por lo que unos cuentos producen un efecto disgregado en varios momentos cruciales de la historia o en frases o párrafos que chispean como pequeños agujones. Otros cuentos no acabarán con una sorpresa; pero el hecho de que la historia no vaya a parar a una situación trunca o muy diferente no debe ser síntoma de que ese desenlace no sea conveniente en tanto que siga un curso natural a la trama; o, tal vez, pueda sorprender esa misma naturalidad.

²⁰ Ricardo Piglia, «Tesis sobre el cuento», pág. 111.

²¹ Carlos Pacheco, «Criterios para una conceptualización del cuento», pág. 21.

A diferencia de la lectura relajada e intermitente de la novela, el cuento busca el raptó fugitivo del lector, busca arrebatárle la atención de sus sentidos por un instante, mutar su calma cotidiana mediante una historia original contada en poco tiempo y con un desenlace inesperado que azore el ánimo. En este proceso, parece lógico apuntar que el efecto es una característica fundamental de todo buen cuento.

3. Final inesperado, adecuado y natural

Un buen relato ha de idear un final perfecto; con «perfecto» queremos decir que el final de un cuento participa de la exigencia de ser simultáneamente «inesperado», «adecuado» y «natural»; sólo así será también satisfactorio.

Todo en el cuento es movimiento, vitalidad, emoción, acción, por eso se lo ha comparado con un organismo vivo y se ha aludido a su carácter biológico o fisiológico²². Las funciones de ese organismo se dirigen a una meta concreta de la que no se pueden descarrilar: es el final del cuento. El final de un cuento suele ser el momento culminante en que todo cobra sentido: por eso la última palabra nos debe llevar a la primera en un proceso circular de cognición (la misma llave que cierra el cuento abre la puerta de su inicio).

No se puede ingeniar el desenlace de un cuento de modo artificial, rebuscado, planteando dificultades de contenido y desatendiéndolas sin una expectativa narrativa; peor aun será un final ilógico, inconsecuente. El final ha de ser el adecuado. Será espontáneo, sin que la expresión o el asunto se retuerzan para ir a dar con él; no se debe forzar el final, sino que ha de ser natural, armónico, orgánico (conforme a las leyes internas de la coherencia semántica y estructural).

Obviamente el final debe ser la conclusión, esto es, no se puede arribar al

²² «el cuento empieza moviéndose. Nace caminando y no se detiene hasta el final. Es todo vitalidad, emoción y movimiento. Por eso no es adecuado hablar de la anatomía del cuento, y sí de su fisiología», Carlos Mastrángelo, *El cuento argentino*, pág. 115. El pensamiento de Carlos Mastrángelo tiene un antecedente en la idea de Horacio Quiroga sobre la *vitalidad* del cuento, que analizaremos en el apartado 1.6. «Formación de la poética del cuento moderno: Poe, Quiroga y Cortázar».

último punto de la narración y sentir que nos falta más por leer o desear que otro pudiera haber sido su término; esta idea, por otro lado, no es contraria a que el final sea abierto en su repercusión semántica o que no cierre los enigmas que en el cuento se plantearan. Hay que aclarar, además, que con «final» nos referimos al último punto de la narración, a la oración con que concluye el texto. Es decir, una historia tiene un orden original que consta de un principio, un medio y un final (desenlace), pero este orden original no siempre se corresponde con el orden formal de la trama; podemos, por ejemplo, leer un texto que comience con el desenlace y todo su desarrollo nos lleve a la exposición del principio de la situación. En cualquier caso, el final de la narración (aunque sea la situación de inicio de la historia) ha de seguir siendo inesperado en el modo en que es sugerido o presentado, y ha de adecuarse al tono, a las perspectivas y al desarrollo de los acontecimientos expuestos a lo largo del discurso. Con todo ello, el párrafo o la oración que cierra la narración debe producir un efecto de impacto en la recepción de la lectura. Así lo explica Ana María Shua desde el punto de vista del escritor: «El cuento exige perfección absoluta, su aliento es breve y regular, se precipita hacia un final que no siempre lo cierra. Aunque termine sin terminar, abierto, en anticlímax, pura tajada de vida, de todas formas concentra sus fuerzas para golpear en el párrafo final»²³.

Intuir el desenlace antes de que la narración breve concluya rompe cualquier alcance de entusiasmo en el proceso de recepción y precipita la decepción del lector, por eso el final ha de ser imprevisto, impensable –hasta que no se llega a él–, inesperado (en este sentido, «sorprendente») y, por ende, imaginativo. Si la conclusión de un cuento no convence²⁴, si no satisface y rompe el encantamiento que supone la lectura o las expectativas del receptor, el cuento no está logrado. La última consecuencia a la que se llegue en la historia narrada podrá o no ser única

²³ Ana María Shua, «Variaciones sobre el cuento», en Eduardo Bécerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006, pág. 46.

²⁴ «El relato y la novela, especialmente la novela larga, soportan un final mediocre y hasta malo. Puede decirse: *he leído una buena novela con un final “que no me convence”*. Este *no me convence* puede incluir un contenido ideológico, psicológico, moral, sentimental o emocional, que no satisface plenamente al lector. Pero la novela “en su conjunto” le agrada. Ese “conjunto” en el cuento valen muy poco o nada. Y cuando se dice de un cuento que su final “no convence”, es poco menos que afirmar que el cuento mismo “no convence”», Carlos Mastrángelo, *El cuento argentino*, pág. 107.

en la variedad de sus posibilidades argumentativas, pero su expresión y el significado que se le otorgue ha de ser el óptimo. El final de un relato ha de ser perfecto.

La idea de que «el final lo es todo en el cuento» parece demasiado categórica. Es imprescindible un final «perfecto», en los términos que aquí han sido apuntados, pero debe también haber un inicio tan seductor como para incitar al lector a devorar la lectura de lo que sigue. En correspondencia, la parte central ha de ser coherente en su composición y desarrollo, de forma que el interés se mantenga en un *crescendo*. Si en medio del camino algo no cuaja o es incongruente, el final podrá ser idóneo y todo lo sorpresivo que se pueda, pero, seguramente, se habrá perdido el hechizo a la mitad del cuento, se habrá minado.

1.3. Definición

Como se ha podido observar, el cuento se ha definido de muchas maneras, la gran mayoría metafóricas. Después de todo lo dicho, hemos seleccionado los principios y estrategias narrativas para ofrecer nuestra definición.

Entendemos que un cuento es a) una narración breve que se centra en una serie no muy amplia de acontecimientos, en un contexto o en una situación que construye/revela b) un conflicto, una crisis o en todo caso un momento trascendental de uno o varios personajes. Estos acontecimientos están sujetos a un orden pertinente, c) a una estructura única en su planteamiento e ininterrumpida en su génesis y d) rematados por un final inesperado, adecuado y natural. Los hechos, además, serán expuestos a su vez desde dos procedimientos normativos derivados de la economía, que son e) la precisión de la palabra y f) la depuración de lo innecesario entendido como no-significante. Cualquier opción que se aparte de estas coordenadas no debe en cualquier caso anular ninguno de los tres criterios de g) tensión, h) intensidad e i) unicidad semántico-estructural que caracterizan al cuento literario.

Es necesario enfatizar el valor de la brevedad no como cualidad de longitud sino como prerrogativa que marca la estructura técnica y semántica de este tipo de narración. La brevedad obliga a la economía y al rigor. Todo en el cuento está construido y conducido por la brevedad, a un tiempo que se hace significar por ella. Si algo falla en un cuento, responde a una mala disposición de los materiales que en su mano tiene el cuentista, pues concebimos que fondo y forma van unidos y son recíprocos o retroalimentativos. La elección del argumento y la habilidad técnica para que éste resulte coherente y lo más cautivador posible son fundamentales para cualquier texto narrativo, pero en el cuento ambas están supeditadas a una condición imperiosa, la brevedad. Es por eso que en el relato el asunto debe ser ingenioso, igual o más que la forma de presentarlo, porque las dos condiciones (elección del argumento y habilidad técnica) comprometen que el resultado sea óptimo o no y que se mantenga incesante la motivación receptiva.

Si hay algo que define al cuento es la brevedad –tensión, intensidad, unicidad– y la agudeza para sacar el mejor partido de ella. La brevedad formativa es al cuento lo que el verso al poema. Todo aquel elemento del contenido y de la forma que dilate infundadamente el espacio será perjudicial para la unicidad y el efecto. La selección de los materiales es de primera relevancia, nada en el cuento es arbitrario o caprichoso; seleccionar implica eliminar todo lo que es prescindible. Por ello, y proporcionalmente, omisión y sugerencia se convierten en técnicas de gran importancia para la construcción de un relato. En el cuento el tiempo real de la lectura es escueto y el cuentista no puede permitirse el lujo de que el receptor caiga en la menor distracción. El resultado general ha de ser cabal porque todo en el texto significa; los axiomas tiempo real y resultado global están determinados por la brevedad.

En el cuento tiene tanto valor lo que se dice como lo que no se dice, a veces incluso a la hora de hacer encajar lo que el texto transmite tiene una relevancia decisiva lo que precisamente se oculta. De aquí nace una idea afín al cuento: la diferencia entre «revelar» y «develar». Es por eso que el «misterio» y la expectación suele ser otra estrategia para componer cuentos. La omisión y la sugerencia, que consideramos técnicas constructivas de primer orden, operan desde las dos

caras del signo, tanto en el contenido como en la forma. La omisión ha de entenderse como «ausencia signifiante» y no como carencia de elementos de la historia o de la trama. Estos elementos se hallan en estado latente o en lo que podemos llamar un sustrato de visibilidad denotativa. En la forma habrá de tenerse en cuenta las elipsis, los silencios voluntarios, la epítome, los giros eufemísticos, las negaciones que funcionan como motivos recurrentes, las pausas e interrupción de los enunciados que propicie el texto. Las digresiones, las redundancias, las descripciones minuciosas, los detalles de los personajes, del paisaje o escenario... deben quedar afuera del texto, pero si están incorporados ha de ser por necesidad narrativa y porque en sí mismos sean mecanismos de significado. Para la sugerencia habrá de percibirse qué valor ocupa la connotación, la simbología del léxico respecto al tema, y recursos técnico-semánticos como la alusión, la ironía, la paradoja, la antítesis, el oxímoron, las perífrasis y la analogía, incluso otros como el epíteto, la aposición, la prosopopeya, la función de puntos suspensivos o de signos exclamativos/interrogativos. De entre todos ellos, para la omisión y la sugerencia, podemos decir que la elipsis y la alusión son los demarcadores principales.

El cuento, en definitiva, es la narración de ficción cuyos mecanismos retóricos (y nos referimos a la retórica en su sentido clásico) se circunscriben a la condición de brevedad del género, en disposición de narrar un momento transcendental o una situación de conflicto que se remate con un desenlace inesperado.

Cabe señalar que esta definición se vería bastante modificada a la hora de explicar el género en sus rasgos actuales. Haciendo un aparte a la definición, habría que puntualizar el hecho de que desde finales del siglo XX el cuento viene experimentando una transformación esencial en su forma y representación que acucia una formulación del género distinta a la expuesta aquí, aplicable al marco del siglo XIX, que es el objeto de este trabajo. Esta transformación se explica por dos razones básicas, el intento de renovación del género y el cambio de los modelos cultu-

rales en lo que sería, según palabras de Eduardo Becerra, «la crisis del paradigma de la modernidad», condiciones que han llevado a los autores a desarrollar en el presente técnicas narrativas muy diferentes e incluso antagónicas a las que hemos estudiado²⁵.

1.4. Historia del género

1.4.1. Cuento popular y cuento literario

Se pueden señalar dos clases de cuentos: el popular o folclórico, de origen tan antiguo como el lenguaje humano y el cuento literario o moderno. La diferencia entre ambos es básica: el relato popular tiene su fuente en la boca del pueblo; su nacimiento es oral, y también su transmisión.

En la formación primigenia del cuento, del cuento popular, ha influido una explicación psicológica para su origen y conservación a lo largo de las épocas. Esto es así porque el cuento supone la decidida voluntad del hombre de alejarse provisionalmente de la realidad cotidiana²⁶, de trascenderla con un «viaje imaginario»²⁷ del que retorna para mirar con ojos nuevos. Esta necesidad psicológica de un emisor de interrumpir un momento concreto para llamar la atención sobre una historia particular a la expectativa de un receptor se ha expresado histórica-

²⁵ «El final no conclusivo frente a la esfericidad; la ramificación argumental de cuentos que se prolongan sin dirección precisa frente a la brevedad y la historia única; la escritura en red, multilineal y de apariencia caótica, frente a la estructura cerrada; y la metaficción y la reflexión crítica sobre el propio género frente a la exigencia de narrar el acontecimiento puro constituyen algunos de los rasgos de un nuevo paradigma [...]», Eduardo Becerra, «La flecha en el carcaj. Prólogo», *El arquero inmóvil*, pág. 15.

²⁶ «Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico –muy ambiciosa es la palabra– pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes», Jorge Luis Borges, «El cuento y yo», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, pág. 440. «El cuento, en sus orígenes históricos, fue una diversión dentro de una conversación; y la diversión consistía en sorprender al oyente con un repentino *excursus* en el curso normal de la vida», Enrique Anderson Imbert, «Orígenes históricos», *Teoría y técnica del cuento*, pág. 23.

²⁷ La metáfora es de Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pág. 21.

mente ya desde una situación narrativa oral, ya desde una situación narrativa escrita. En una y otra el cuento ha jugado el papel simultáneo de conector y proyector de la imaginación.

El cuento literario es el cuento entendido en su sentido moderno, tal como ha sido concebido a partir del siglo XIX con el romanticismo, que fue el movimiento cultural y filosófico que consagró este género en la práctica y lo dotó de interés y de estimación. En oposición al cuento popular, el nacimiento del cuento literario es escritural y está vinculado a la existencia de la imprenta. La necesidad psicológica que se da en la creación del relato folclórico conserva un paralelismo respecto al relato literario, cuya lectura implica una voluntad decidida, inaplazable, por parte del receptor, de abstraerse momentáneamente de su realidad inmediata y adentrarse en otra con curiosidad y avidez de conocimiento. Durante ese tiempo de abstracción que dura la lectura el receptor experimenta lo que se contempla como una especie de abducción, como un «rapto anímico». También el escritor comparte con el narrador de los relatos populares la voluntad de que su historia llegue a un receptor y logre captar su atención y mantenerla hasta el final. Tanto en el cuento folclórico como en el literario, el emisor no pierde de vista la presencia, real o implícita, de un receptor que interiorice sus palabras.

El autor del cuento literario es único y, aunque el cuento sea anónimo, la mano que lo ideó y su invención son individuales. Puede darse que un relato haya sido escrito entre dos o tres escritores (Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares escribieron cuentos conjuntamente, e incluso también con Silvina Ocampo); sin embargo, esto es algo excepcional, y no resta que el cuento literario siga confirmando la identidad de su autoría frente al anonimato y la creación común del cuento popular.

Lo habitual es que la referencia cultural del relato popular esté ligada a una nación o a un pueblo concreto; su creador es colectivo y anónimo, como decimos. El cuento popular se proyecta, principalmente, con un objetivo lúdico, para entretener a un receptor múltiple, mas también para salvar del olvido determinadas anécdotas, costumbres o historias del pueblo o para literaturizar valores universales (la audacia, la bondad, el odio, la templanza) y estereotipos de conducta con un

sentido didáctico. Empero, el relato literario se proyecta como un objeto de arte cuya intención, por consiguiente, es tanto o más estética que lúdica o ejemplar. La técnica estilística y compositiva del cuento folclórico está vinculada a su difusión en la oralidad, a la familiaridad conversacional de su vida; la técnica del cuento moderno se vincula a unos códigos literarios y a unos márgenes precisos de producción y difusión distintos a los del cuento popular.

La génesis del cuento popular se remonta a la antigüedad, originándose como consecuencia del hábito y la necesidad de contar historias, y de que éstas permanezcan en la memoria de generación en generación. El cuento es una de las formas más antiguas de literatura popular. Su origen ha sido lúdico, ejemplar y mítico. El término se empleaba a menudo, y aún hoy se sigue haciendo, para designar diversos tipos de narraciones breves como el relato fantástico, el cuento infantil o el folclórico o tradicional.

No se sabe con exactitud cuándo comenzó a emplearse la denominación de «cuento» para señalar un determinado tipo de narrativa, ya que en los siglos XIV y XV se hablaba indistintamente de *apólogo*, *ejemplo* y *cuento* para indicar un mismo objeto literario. Boccaccio, por ejemplo, utilizó las palabras *fábula*, *parábola*, *historia* y *relato*.

Los cuentos populares se dividen en diversos géneros narrativos que comparten algunas semejanzas: leyenda, fábula, anécdota, relato breve alegórico, cuentos de hadas, la sencilla historieta de origen folclórico, el *exemplum*, cuentos heroicos, cuentos míticos, etcétera. La oralidad del cuento popular fue lo que hizo retardar su configuración literaria. Algunos de esos cuentos antiquísimos no fueron recogidos hasta finales del siglo XVIII o principios del XIX. Se ha dado el hecho de que uno o varios cuentos populares pasen a formar parte de una tradición literaria, que sean recogidos en una antología, que sean ficcionalizados (versionados) por un autor, que se recojan de forma novelada o entren a formar parte de un marco narrativo más amplio. Colecciones que hoy conservan difusión universal son aquellas de Perrault y de D'Aunoy en Francia, o la de los hermanos Grimm (que entre 1812 y 1815 recogieron 156 fábulas y cuentos populares) y la de Musaeus en Alemania, o la de Andersen en Dinamarca. Debido a que estas colecciones se con-

centraron casi exclusivamente en la fábula, fue este tipo de narraciones breves las que dieron lugar al denominado «cuento infantil». El ejemplo contrario lo encontramos en Bécquer, que confeccionó cuentos literarios bajo la apariencia comunicativa del cuento popular (técnica que Rubén Benítez denominara «tradicionalismo»²⁸); luego, las leyendas y las narraciones fantásticas de Bécquer²⁹ alcanzaron tal popularidad que trascendieron el ámbito artístico y en ocasiones han pasado a formar parte de los relatos que se narran en las frías noches de invierno, muchas veces desconociendo entre los concurrentes su verdadero origen literario.

El estudio mismo de los cuentos folclóricos comenzó en el siglo XIX, a raíz del esfuerzo de los románticos por recuperar la tradición nacional y la importancia del espíritu popular en la cultura. El costumbrismo y el romanticismo histórico despertaron el interés por las tradiciones del pueblo y la ojeada a las raíces épicas y nostálgicas del pasado nacional. A finales del siglo otros géneros de la narrativa oral breve captan el interés de los estudiosos.

En España no se daría una recopilación similar a la de Perrault o los Grimm en sentido estricto, aunque sí se defendió esta necesidad en prólogos o en artículos periodísticos. Las recopilaciones de cuentos populares se versionaban por los autores con un trasfondo de finalidad política o crítica social, o bien ataviándolos de observaciones personales. Este interés por constatar la tradición folclórica se daría a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Juan de Ariza (*Semanario Pintoresco Español*, 1848), Fernán Caballero, seudónimo de Cecilia Böhl de Faber (*Cuentos y poesías populares andaluzas*, 1859), Narciso Campillo (*Una docena de cuentos*, 1878) y Juan Valera (*Cuentos y chascarrillos andaluces*, 1895) llevaron a cabo esta tarea más tarde continuada por otros como P. Coloma, Antonio Machado –padre de los poetas Manuel y Antonio–, Torner, A. M. Espinosa o Rodríguez Marín. Del ámbito hispanoamericano cabe mencionar una compilación de cuentos de adivinanzas, publicada en Argentina por Robert Lehmann Nitsche con el título de *Adivinanzas rioplatenses* (1911).

Ya en el siglo XX, el cuento popular ha sido objeto de estudio desde diver-

²⁸ Rubén Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Gredos, Madrid, 1972.

²⁹ Véase Rusell P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Taurus, Madrid, 1989.

sas disciplinas, como el método histórico-geográfico aplicado por los finlandeses Kaarle Krohn y Antti Aarne o el más conocido y sistemático desde el estructuralismo ruso aplicado a los cuentos de hadas, y que más adelante veremos, por Vladimir Propp.

El cuento literario, tal como lo entendemos hoy, es un género más reciente. Lo que hoy conocemos por cuento se ha concebido en épocas anteriores con otro nombre. En la literatura medieval ni siquiera se cita la palabra *cuento*, las opciones terminológicas que aparecen son otras, y todas respaldaban la intención didáctica del género: proverbio, chiste, ejemplo, fábula, fabla o fablilla, historia, caso, apólogo, hazaña o castigo. Habría que esperar a que el Renacimiento diera aceptación a la voz *cuento*, aunque con bastantes reservas y no pocas imprecisiones. La palabra *cuento* se sigue aplicando a la narración oral; a la narración escrita se le asigna la palabra *novela*. El vocablo latino *nova*, ‘breve noticia, pequeña historia’, evolucionó en italiano al diminutivo *novella*, que pasó al español para designar aquella narración de fantasía que conserva la «gracia» de la narración popular. Así, a la traducción de los cuentos del *Decamerón* de Boccaccio se le adjudicó la designación de «novela». La rúbrica de novela sería aplicada a aquellas narraciones de extensión más o menos breve que contenían un mensaje moral o didáctico, y la de cuento se aplicaría a las narraciones breves más cercanas a la imaginación espontánea y más ingenua.

En el siglo XIX alcanza prestigio la palabra *cuento* frente a otras denominaciones comunes, empleada para todo tipo de narraciones breves o que en general «cuentan algo», aunque algunos escritores muestran todavía confusión entre «cuento», «relato», «relación» y «novela corta». La indeterminación del nombre para esta pieza breve, de condición fragmentaria, es un rasgo común de este periodo, junto con la búsqueda de una precisión de sus márgenes y sus técnicas³⁰. En

³⁰ «el texto que hoy llamamos cuento nació también como fragmento separado de obras de mayor volumen que con el tiempo adquirió total economía. La poética antigua consideraba como géneros menores a las pequeñas unidades independientes que podían ser desgajadas de la unidad superior de la obra sin perder su identidad. [...] Entonces adquieren el rango de relatos autónomos pero tienen necesidad de encontrar un nuevo orden literario. Al parecer aislados, desenfundados, desprotegidos del gran caparazón de la historia, se encuentran en un vacío teórico, sin un paradigma demarcador y sin referencias claras sobre sus elementos y funciones. No es extraño entonces

ese periodo el cuento gana la independencia genérica que le hacía falta, en especial a la hora de ser publicado aisladamente en revistas y periódicos. Algunos autores recogieron después en un volumen esos cuentos publicados antes en la prensa. El periodismo condicionó en ocasiones el contenido del relato, bien a través del editor que requería que se sacaran a la luz cuentos de circunstancias (defunciones, casamientos, sobre todo festividades), o bien a través del cuentista que se escudaba en el soporte periodístico para imprimirle a la pieza un sesgo de protesta o de crítica social y política.

Lo más importante de este periodo es ese carácter de autonomía que adquiere el «cuento literario», cuya técnica se va perfeccionando y su práctica se va incrementando durante todo el siglo, respaldada, entre otras causas, por el reciente estatus que las letras habían alcanzado en la dinámica social, el enorme crecimiento del número de lectores y lectoras y la multiplicación de revistas y de publicaciones periódicas. A todo ello había contribuido la popularización de la literatura y la determinación del oficio del escritor. No se puede concebir el cuento del siglo XX sin hacer referencia a esa evolución substancial que se experimentó a lo largo del siglo anterior.

La importancia de la transmisión oral que tuvo el cuento en su nacimiento y su desarrollo se patentiza muchas veces en el cuento literario del siglo XIX. Como veremos en el quinto capítulo de este trabajo, muchos narradores refieren en el texto del relato (como es el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Eduardo L. Holmberg) el origen de los acontecimientos como algo que les contaron, o que oyeron, o que ellos vieron o vivieron, y se dirigen a un receptor, un «tú-lector» implícito, al que quieren hacer parte presencial de la historia narrada. La mención del vocativo supone un resquicio de influencia de la oralidad del cuento popular en

que estas narraciones cortas pasen inicialmente por un periodo de tanteos y vacilaciones y, arrastradas por la inercia de los siglos anteriores, no pasen de ser al principio más que un conjunto de anécdotas, escenas, ejemplos, etcétera, para los que sus autores ni siquiera encontraban el término adecuado», Juana Martínez Gómez, «El cuento hispanoamericano en el siglo XX: Indefiniciones», en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 28, 1, 1999 (ejemplar dedicado a: «Homenaje a Luis Sáinz de Medrano»), págs. 268-269, también está disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fli/02104547/articulos/ALHI9999120267A.PDF> [todas las referencias de Internet han sido revisadas y actualizadas en abril de 2009; aquellas cuya vigencia ha prescrito incluyen la fecha de consulta]. En su artículo Juana Martínez vincula a la crónica el origen –fragmentario– del cuento literario en el siglo XIX.

el que la historia se dirige hacia un «tú-oyente». El otro rasgo respecto a la procedencia de los hechos o la vivencia perceptiva de éstos cobra un especial interés en lo que toca al cuento fantástico, por cuanto la insistencia del carácter audible, visual o vivencial de la historia se resuelve en tensión con el carácter extraordinario de los hechos. En este sentido se logra potenciar la verosimilitud de aquello que es sobrenatural mediante la insistencia en que esos hechos son «reales» y a través de la mención textual de fórmulas reiteradas como «me dijeron», «así escuché», «vi con mis propios ojos», «tal y como sucedió», fórmulas que son también rescoldo de la transferencia popular a la escrita. Otras veces, como en la serie *Coincidencias* de Juana Manuela Gorriti, se introduce un marco narrativo más amplio que encierra varios cuentos y que suele incluir un diálogo entre personajes que discuten acerca de esas historias, simulando la espontaneidad y la improvisación de la comunicación oral. Otra conexión del relato literario, y en concreto en el fantástico, con el popular es la intervención personalizada del narrador para subrayar elementos de misterio o hacer recaer la atención en detalles enigmáticos y mantener en suspense al receptor. Podríamos concebir la dosificación del misterio como un rasgo común a la composición de todo relato literario; no obstante, en el cuento fantástico esta dosificación –«disposición»– del misterio funciona como una estrategia técnica de primer orden. Junto a ella, será relevante la técnica del «silencio»: «la administración inquietante de los silencios, la insinuación de posibilidades que se desechaban porque podían distraer de lo esencial –pero no se descuidaba su mención–, el alarde de gestos premonitorios, el discurso sembrado de olvidos consentidos que se reparaban en el momento oportuno», éstas son algunas de las «artes de la oralidad» que bien se podrían aplicar al cuento literario y en concreto al cuento fantástico³¹. En este sentido, volvemos a encontrar otra conexión con la oralidad del relato popular. En la composición de ambos discursos, cuento popular oral y cuento fantástico, el empleo técnico del misterio y de los silencios actúa como reclamo de atención, como fórmula del buen contar y como punto de inflexión entre lo real y lo ficticio, entre la cotidianidad conocida y la intuición de la

³¹ Citadas por Pablo Andrés Escapa, «Poética», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil*, pág. 114.

magia. Al fin y al cabo, tanto el cuento popular como el cuento fantástico coinciden o comparten, en nuestra opinión, un propósito que está en la raíz misma de su origen y que es, por un lado, la intención del narrador de deleitar haciendo visible algo extraordinario o insólito dentro lo cotidiano (que, si no se contara, probablemente no sería recordado o pasaría desapercibido) y, por otro lado, el ansia por la fascinación de la realidad transfigurada en la palabra y en la emoción y por la que el receptor (oyente, lector) se acerca a la narración (oral, escrita) o acepta el pacto de verosimilitud con la ficción recreada.

Por último queda decir que el cuento literario, y también el fantástico, incorporó ocasionalmente y de manera más intelectualizada motivos folclóricos relacionados con el didactismo, lo legendario, lo costumbrista y la tradición, lo maravilloso, lo vernáculo, lo mítico y hasta el regreso de los muertos y las creencias en duendes, en brujos o en la animación vital de los objetos. Incorporó, también, algunas de las secuencias que los estudiosos describen respecto al cuento de hadas popular (transgresión de una prohibición, la venganza del héroe, la situación de anagnórisis o reconocimiento...).

1.4.2. El impulso del romanticismo: el cuento en el siglo XIX, canal de lo fantástico

El cuento es el género más antiguo (cuento oral, cuento popular) de la historia de la literatura universal y, a la vez, el más joven (cuento literario). El cuento entendido en sentido moderno no se da hasta el XIX, centuria en que el cuento literario se emancipa del cuento popular. Es importante señalar que el relato literario nace coetáneamente a la literatura fantástica, o, mejor dicho, el cuento fantástico fue el más recurrido en el nacimiento del cuento literario. La prosa de ficción fantástica no tuvo un lugar privilegiado en el canon literario hasta el siglo XIX, que además fue el siglo que ennobleció al cuento y le concedió un estatus y una tradición en la historia de la literatura universal. El fantástico fue mucho más que el

género fundamental que se vertió sobre el cuento escrito: fue el género fundacional del cuento literario, y este hecho marcará unas pautas específicas en el desarrollo de ambas variedades, la cuentística y la fantástica. Este paso imprescindible fue llevado a cabo por el romanticismo desde sus inicios.

Fueron los románticos quienes primero se encargaron de recoger las baladas, las leyendas y las historias de tiempos remotos. Pareja a esta compilación, lectura o estudio de las mismas, iba la elaboración de narraciones breves que calificaron de «cuentos» o «relatos». En dichos relatos ocupaban un lugar de notable relevancia los hechos, los motivos y asuntos afines al mundo de la imaginación. Es también otro dato a considerar, como hemos apuntado, que fue el movimiento y la filosofía romántica los que concedieran el crédito merecido al género cuentístico, hasta ese momento muy poco apreciado por la creatividad de los autores y desprestigiado en general entre la crítica y el lector. Más tarde, a partir del ecuador del XIX, el realismo y el costumbrismo retoman el cauce de la narración breve para presentar cuadros de costumbres donde la sociedad y la vida cotidiana se convierten en el personaje principal. El realismo, seguido por el criollismo, propició la apertura hacia un público muy amplio y heterogéneo. Romanticismo y realismo forjan lo que antes le faltaba al cuento respecto a otros géneros: una tradición literaria.

A principios del XIX el romanticismo alemán emprende la práctica creativa de la narrativa breve y abre nuevos caminos para el cuento, sobre todo para el cuento fantástico, al que los románticos se sienten vinculados por sensibilidad e inspiración. Las leyendas, los cuentos y las novelas con elementos maravillosos, góticos y fantásticos se encuentran en las obras de Ludwig Tieck (*La historia del señor William Lowell*), Clemens Brentano (*Cuentos del Rin*), de Heinrich von Kleist (*La Marquesa de O y otros cuentos*), Adelbert von Chamisso (*Pedro Schlemihl o El hombre sin sombra*), aunque fueron los relatos y las novelas cortas de Hoffmann («El hombre de arena», «El elixir del diablo») los que abrieron el camino a escritores coetáneos y posteriores que trataron de ejercitarse en el cuento y, más considerablemente, en el cuento fantástico.

Para estudiar la seducción que ejerce el universo de lo fantástico entre los

románticos hay que acudir a dos antecedentes, uno histórico y otro estético. El antecedente histórico se remonta al impulso de la ciencia en el siglo anterior, impulso que toma como objetivo eliminar las explicaciones sobrenaturales de la realidad. La mentalidad didáctica e ilustrada del siglo XVIII propone la razón como paradigma para aplicar al estudio y la percepción del mundo natural. Comienza así a instaurarse en la cultura occidental una separación fundamental entre ciencia y religión. Sin embargo, al tiempo que cunde la actitud de descifrar la realidad en términos de causa y efecto, de condenar todo asomo de superstición y eliminar categóricamente la presencia de lo sobrenatural de la literatura por su asociación a lo no demostrable ni educativo, la ciencia va dejando un hueco nebuloso al apartar de su ámbito aquello que es «inexplicable». Aunque lo no lógico, lo no comprensible y lo extraordinario había sido marginado en la literatura escrita, las historias de duendes, fantasmas, prodigios y encantamientos habían encontrado una vía de salida en formas más o menos también marginales o contiguas como los pliegos de cordel que se vendían en la calle, en la representación popular de las comedias de magia y en el cuento oral de hadas y de maravillas. Pero el racionalismo no pudo acabar con un sentimiento tan ancestral como el miedo físico y psicológico a la muerte y el terror por lo desconocido. Ésta es la emoción y el espacio que la novela gótica inglesa incorpora a la narrativa de finales del XVIII; y es aquí donde encontramos el antecedente estético. Todo cuanto la razón había rechazado podía servir de estímulo para una nueva sensibilidad que no cerrara los ojos a aquellos aspectos que también forman parte de la realidad: pasiones reprimidas, locura, melancolía, perversión... y emplazar estos aspectos oscuros en los lugares y con la ambientación acordes (senderos escarpados, calabozos, tempestades...).

El romanticismo retoma del gótico el sentimiento de lo lúgubre y lo macabro pero logra darle una dimensión más profunda aplicada a la esencia de la naturaleza humana. Descubre que lo pavoroso no sólo se encuentra en el exterior reconocible, sino que lo desconocido y amenazante puede emanar del interior mismo de los hombres en forma de conductas no controladas, impulsos desmedidos, poderes irracionales y fuerzas ocultas. Lo sobrenatural se convierte en una fuente de incitación creativa, en una manera para descubrir y experimentar sensa-

ciones que traspasan límites o se encuentran en una línea fronteriza entre el bien y el mal, la vida y la muerte, el sueño y la vigilia.

El espíritu romántico sentía atracción por asuntos relacionados con lo mórbido y lo tétrico, lo nocturno, los escenarios medievales, las visiones de ultratumba, los cementerios o las escenas de magia y de hechicería. El romanticismo fue el primer movimiento interesado en general por aquellos otros temas relacionados con las partes más oscuras del alma, como el mundo onírico, las alucinaciones, la telepatía, los delirios y los misterios del destino del hombre, así como su concepción fatalista y trágica. El fantástico romántico abre la inspiración a todos los diversos aspectos que la Ilustración había condenado, como el misterio, el erotismo, la crueldad (crímenes, suicidios, acciones monstruosas, sadismo), lo macabro (esqueletos, cadáveres sangrantes, necrofilia), lo sublime, la revelación del inconsciente, las inquietudes de la predicción y los rituales mágicos. Se abrieron las puertas también a aquellos sentimientos que antes no habían sido apreciados por la literatura sin una contextualización moral, como la pasión, la intuición, la lujuria, la maldad y el terror.

Lo que más nos interesa señalar al respecto es que el romanticismo adoptó estos temas al cuento breve. El escritor romántico concibió el cuento como el género que mejor se adaptaba a sus necesidades expresivas. Por otro lado, el cuento resultaba ser un género que no sólo se vislumbraba como el más idóneo para la elaboración estética de los motivos fantásticos, la iconografía gótica y la angustia neurótica del ser humano, sino que fue la afinidad creativa hacia esa temática misma de lo tenebroso y espectacular la causa que impulsó y prolongó la práctica de este género y lo que definitivamente le configuró una entidad independiente hasta nuestros días. El relato fue la forma narrativa más propicia a la temática del fantástico, sobre todo porque el «cuento fantástico» es la variante fundacional por excelencia del «cuento literario».

En su libro *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Mariano Baquero Goyanes afirma que el relato fantástico fue la modalidad preferida por los escritores de cuentos del siglo XIX. Baquero Goyanes resalta cómo la temática gótica y sobrenatural se adapta mejor al relato que a la novela, en la que por supuesto caben los

motivos fantásticos, pero con la reserva de ser asimilados desde una menor *descarga emocional* que la que se consigue en el cuento:

El cuento se convierte en fácil receptáculo de tan topiquizada temática, menos manejable entonces en las amplias estructuras de la novela. Ésta se orienta hacia lo histórico, a partir de la literatura del escritor escocés Walter Scott y de sus imitadores y continuadores. En sus páginas cabe, por supuesto, lo fantástico, pero probablemente pierde allí la concentrada intensidad de que se carga en las del cuento. La estructura de éste –febril, nerviosa, justamente por su precipitada brevedad– resulta la más adecuada para una temática cuya mayor efectividad, cuya más potente eficacia se obtiene a través de esa breve descarga emocional que el cuento supone, en contraste con los lentos y progresivos efectos que una novela puede provocar³².

Como decimos, es el impulso del romanticismo alemán el que convierte el cuento literario en el canal idóneo de lo fantástico. Este paso definitivo no habría sido posible sin la figura del escritor, pintor y músico alemán ya mencionado, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, quien cambió su tercer nombre de pila (Wilhelm) en homenaje a Mozart. Hoffmann inicia una nueva perspectiva en la cuentística que se acabará llamando «fantástico visionario», donde el conflicto entre la realidad y lo sobrenatural se vivencia desde la intimidad de los protagonistas. A diferencia del gótico, el misterio en los cuentos de Hoffmann se asienta en la claridad del día, en el devenir cotidiano y reconocible; sin embargo, los procesos de percepción se describen desde las reflexiones y las emociones de los personajes. El recurso básico es la alusión, lo sugerido entre líneas, la evocación del terror desde el propio interior del hombre. Debido a esta carga de subjetividad, lo fantástico hoffmanniano a menudo es incentivo de la ambigüedad, de la incertidumbre entre lo real y lo irreal, lo vivido y la ilusión. Lo que sin duda pone de relieve el estilo del escritor alemán es el desasosiego que siembra lo desconocido en el seno mismo del entorno cercano del lector y la manera subrepticia en que aflora a la superficie. No olvidemos que se trata ya de un lector escéptico, inmerso en un proceso de secularización y psicológicamente avisado en cuanto a que, en su concepción

³² Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia, Murcia, 1993, pág. 116.

lógica de la realidad, lo sobrenatural (y no lo sobrenatural religioso, ni lo maravilloso del universo de las hadas y trasgos) sólo puede ser vivido desde la amenaza y la perturbación. El cuento fantástico se convirtió en un género dirigido a posar la mirada sobre aquello que está alejado de nuestra vigilancia racional, un género que habla de la interioridad del individuo y de la sensibilidad colectiva. Es aquí que comienza verdaderamente a engendrarse el concepto complejo y heterogéneo del hombre moderno que ha perdurado hasta hoy, un concepto o una imagen de la cual es heredera la simbología de nuestra literatura y nuestra cultura actuales.

Los escritores alemanes descubren el lado aciago y más extraño de la existencia. Sus cuentos se ocupan de captar las relaciones entre lo visible y lo intuido, entre las zonas de luz y los intersticios de sombra. Las impresiones, los pensamientos y las inclinaciones del inconsciente, los estímulos, los presentimientos y las fascinaciones en duermevela cobran solidez en la trama literaria. El narrador se adentra en el alma del protagonista y descubre aquello que incluso él mismo desconoce. Así, el romanticismo logra introducir en los cuentos aquellos elementos que antes no eran contenido de la literatura, como las pesadillas, los traumas, el desdoblamiento, los fenómenos extraños y otros componentes que enriquecen la narrativa fantástica.

El romanticismo alemán haría su aportación a la temática del fantástico francés mediante la incorporación de matices visionarios en autores como Charles Nodier («Los demonios de la noche», «Inés de las Sierras»), Prosper Mérimée («La Venus de Ille»), Théophile Gautier («La muerte enamorada», «El club de Hachischins»), Honoré de Balzac («Elixir de larga vida») y Gérard de Nerval («Aurelia»). Además de los autores alemanes mencionados más arriba y los franceses, hay que resaltar los nombres de Nikolái Vasílievich Gogol (*Cuentos de Petersburgo*) en Rusia, y de Gustavo Adolfo Bécquer (*Leyendas*) en España. Todos y cada uno de ellos hicieron del elemento maravilloso un soporte fundamental del cuento literario. Es de resaltar que estos escritores se preocuparon por crear una atmósfera propicia, contextualizar lo inexplicable aplicando la verosimilitud del devenir cotidiano y verbalizar las emociones; y se interesaron en especial por las motivaciones de los personajes y su vivencia del acontecimiento fantástico más

que por los propios sucesos, como solía hacer el cuento tradicional, más enfocado en general a «contar algo» particular.

Los autores franceses atienden detalladamente a la economía narrativa del género, de manera que la fantasmaticidad se adecua a la estructuración elaborada de los acontecimientos, con la exclusión de todo material secundario, el control estricto del punto de vista (el narrador no suele participar en los hechos) y la concisión. Durante la primera mitad del siglo XIX los cuentos rusos también se ocupan de hechos sobrenaturales y abundan en ellos, como en otras literaturas europeas, los relatos de apariciones y seres de otros mundos. Así, la lectura de los cuentos de Gogol habría de influir incluso en Dostoievski.

Aparte de Hoffmann, el otro gran creador del cuento fantástico será Edgar Allan Poe. Si el primero se centra en lo visionario, la innovación de Poe fue textualizar los sentimientos provocados por lo extraordinario y cristalizar en la profundización de la sensación de terror desde la verosimilitud y desde la lógica rigurosa. Su estilo ha sido denominado por Italo Calvino y por la crítica como «fantástico psicológico»³³. Mediante el manejo racional del suspense Poe logra provocar un efecto único de angustia y conmoción psicológica. El estilo de Poe tuvo eco en la narrativa de otros autores como Nathaniel Hawthorne (*Twice-Told Tales* o *Historias contadas dos veces*), Herman Melville («El escribiente»), las hermanas Charlotte y Emily Brontë (*Jane Eyre* y *Cumbres borrascosas*), Joseph Sheridan Le Fanu (*El vigilante y otras historias macabras*, colección de cuentos), Ambrose Bierce («La muerte de Halpin Frayser», «La cosa maldita»), Rudyard Kipling («Ellos», la antología *El handicap de la vida*), Lovecraft (*Historias macabras, Los Mitos de Cthulhu*) o Henry James (*Otra vuelta de tuerca*). En 1858 Edgar Allan Poe (*Historias extraordinarias*) es traducido al francés por Charles Baudelaire; en el país vecino, serían Maupassant («El Horla», «¿Qué era eso?») y Auguste Villiers de l'Isle Adam (*Cuentos Crueles, Historias insólitas*) los que

³³ Italo Calvino, en su amplia y famosa antología, hace la distinción entre los autores o cuentos de lo «fantástico visionario», que siguen la estética de Hoffmann, y aquellos otros del «fantástico psicológico», que se circunscriben a la de Poe. Italo Calvino, «Introducción», *Cuentos fantásticos del XIX*, Siruela, Madrid, 2005, págs. 8-20. [«Introduzione», *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Mondadori, Milano, 1983, págs. 5-14.]

siguieran los pasos más cercanos del fantástico psicológico.

Edgar Allan Poe fue un maestro del cuento de terror en muchos sentidos. Definió el género desde la teoría crítica y desde la práctica artística, aplicando la primera en algunos de sus propios cuentos. En sus relatos recrea el escenario, los personajes y los diálogos de manera que la trama y el final del cuento resultan de una culminación técnica hasta entonces inusitada. Otro de los alcances de Poe fue el de que la narración propiciara el camino hacia un cierto tipo de sugestión por la que el estado de ánimo del lector se veía envuelto en la maquinación del crimen perfecto o en el influjo inexorable de fuerzas ocultas.

1.5. El cuento y otros géneros

1.5.1. Cuento y novela

Muchos persisten en definir el cuento, según el patrón de dimensión y en referencia a la novela –el «gran género»–, como el estilo de relato en prosa más corto que ésta. Este tipo de aserción hace poco caso de las grandes diferencias que existen entre ambos géneros, empezando por la propia brevedad del cuento, que demarca unos procedimientos narrativos bien diferentes entre uno y otro (técnica, estructura, tradición...).

Entre críticos y escritores, sobre todo estos últimos, ha sobrado imaginación para hacer caudalosa la lista de comparaciones metafóricas para la novela y el cuento, valgan algunas como: la novela es como una «película» y el cuento como una «fotografía»; la novela es un «cuadro» y el cuento un «dibujo en miniatura»; la novela es una «tormenta» y el cuento un «relámpago»; la novela, un «árbol» con muchas ramas; el cuento, la «semilla»; la novela es un «paseo», el cuento una «carrera contrarreloj».

Pero lo peor de las comparaciones es (re)caer en juicios de valor erróneos. Uno es aquel en que se asevera que el cuentista es más profesional que el novelista

porque ha de concentrar todo su talento en escasas páginas; otro, que los buenos cuentistas han sido antes grandes novelistas. Esto no es así, un cuentista puede escribir muy buenos cuentos sin que ello tenga que significar necesariamente una especie de preparación para escribir novelas de mayor o menor calidad (pensemos en Poe, Maupassant, Quiroga, Rubén Darío, Borges, Bioy Casares); en general, es más acertado establecer que los grandes escritores escriben bien tanto en su faceta de novelistas como de cuentistas, si se dan ambas tendencias (García Márquez, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante). Normalmente el escritor que perfecciona sus técnicas narrativas es convincente en uno y otro género; aunque también era común que el escritor decimonónico profesara al par la práctica novelística y la cuentística (Baldomero Lillo, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán, Galdós, Clarín, Víctor Hugo, Balzac). Al contrario de lo que sucede hoy en día, en el siglo XIX la mayor parte de los escritores comenzaban su profesión con el cuento, que luego compaginaban con la creación de novelas o con otra profesión menos literaria. Esto era así por dos razones: porque las revistas y los periódicos se emplazaron como un medio eficaz para publicar gran cantidad y heterogeneidad de relatos; y por la razón misma de que el escribir, cualquiera que fuese el género escogido, no proporcionaba solvencia económica, ni una palmaria respetabilidad social fuera de los círculos intelectuales. En la actualidad, las exigencias del mercado editorial (producción, distribución, medios de comunicación, *marketing*...) están dirigidas a beneficiar la práctica y distribución de la novela muy por encima del resto de los géneros, entre los que está el cuento.

Otro de esos juicios de valor peyorativos que nos interesa rebatir sostiene que el cuento es el *hermano menor*³⁴ de la novela o, simplemente, un «géne-

³⁴ Alberto Moravia ensayó la definición del cuento por contraste con la novela, y aunque en el cotejo halla que el principal divergente es el planteamiento o estructura de la narración, a pesar de la autonomía que le asigna al cuento, no duda en llamarlo *hermano menor*. Con este inicio menos claro que contradictorio comienza su ensayo: «Es quizás imposible dar una definición del cuento como género literario distinto y autónomo, y con reglas y leyes propias, pues el cuento presenta gran variedad de características, aún más que la novela: vamos desde el *récit* de tipo francés o cuento largo con personajes y situaciones que ya son casi de novela, hasta el poema en prosa, el boceto, el documento lírico. Sin embargo, el cuento existe como algo que no es novela; en otros términos, se puede ensayar una definición aproximada del cuento, no aisladamente, sino en relación con su hermana mayor», Alberto Moravia, «El cuento y la novela», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, pág. 343.

ro secundario» o «género menor». Esta proposición resulta de esa comparación obsesiva y deformante entre el relato y la novela que lo reduce todo a una medida de espacio o a cuestiones de forma y no a diferencias de especie o incluso de «prestigio» o «calidad». No hay géneros mayores ni menores; cuál sería el criterio para medir algo como la literatura que por su esencia es inmensurable. Un género no es mayor ni menor –mejor ni peor– en concordancia al número de páginas o palabras que contenga; cantidad no es sinónimo de calidad. Resulta arriesgado explicar los géneros con calificativos de valor subjetivo –valioso, ampuloso, plástico, irregular, realista, idealista– o parcialmente objetivo –mayor, menor, alto, intermedio, secundario, voluminoso–; los géneros se explican por su autonomía en las técnicas compositivas, y sólo los usos de éstas marcan las diferencias reales.

Para empezar, la maestría de escribir cuentos consiste en decir mucho con muy poco, en concentrar una gran idea en pocas páginas. Si el novelista suma, el cuentista sintetiza, sugiere, insinúa. Si la novela mira hacia lo amplio, el cuento usa la lupa o el microscopio para observar de cerca. No es que un cuento sea breve porque su acción acaba pronto o es corta en términos de espacio real, sino que el buen cuentista, como el poeta, sabe contar algo extenso de manera concisa. La novela en cambio permite digresiones, puede cortar o enlazar episodios y profundizar en las descripciones por una sencilla razón: tiene espacio para experimentar y permitirse más libertad. En el cuento, la norma de brevedad lo restringe todo a su índole significativa, o sea, todo lo que hay en el cuento tiene presencia porque es esencia.

Una diferencia importante es que en la novela el diálogo es más fluido que en el cuento; el novelista puede recurrir a un número considerable de interlocutores y ampliar las intervenciones de éstos. El cuento suele valerse del monólogo interior. Puede darse que todo el cuento o la mayoría del texto sea dialogado (como «Huronos y comadreja»³⁵, de Eduardo Holmberg, o «¡Diles que no me maten!», de Juan Rulfo) pero cuántas novelas hay que sean por completo dialogadas.

³⁵ Holmberg, «Huronos y comadreja», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 16 de enero de 1904. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, Gioconda Marín (ed.), Editorial Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2002, págs. 165-167.

El diálogo en un relato, por lo general, no suele tener mucha extensión, mas es hondamente significativo, y el cuentista dará a conocer a través de él parte de la psicología de los personajes que conversan, de un modo más directo que si lo hiciera con la descripción.

Quizá el contraste irreductible entre el cuento y la novela sea que el cuento narra una situación en tanto la novela se centra en los personajes. A diferencia de la novela, que pone en escena una serie de personajes, el cuento, normalmente, se centra en el protagonista, que muchos críticos prefieren llamar héroe. Pese a que los acontecimientos afectasen a varios personajes (girasen en torno a lo que acaece a uno de ellos) o bien los desempeñara un colectivo, todo un pueblo, varios amigos, una familia... ese colectivo se convierte en protagonista, en héroe. En el cuento no aparecen muchos personajes secundarios o no con el valor que cobran dentro de una novela; en el cuento deben salir a escena nada más que los personajes que sean esenciales. Podrá haber varios personajes, pero, en la mayoría de las ocasiones, uno de ellos destacará sobre los demás. Aunque la evolución psicológica del personaje en los cuentos esté restringida a la brevedad de la narración, no se puede obviar que el cuento presta una relevancia especial al personaje³⁶, quien suele concentrar o portar el foco semántico de la historia. Otra particularidad es que los personajes de una novela pueden existir fuera de ella y ver cómo se desenvuelven en otras situaciones, puesto que tenemos información suficiente para darles margen en distintos contextos. Por carecer de complejidad y tener que constreñir el ahondamiento en el perfil psicológico, los personajes del cuento están sometidos a una acción única, a una trama unitaria, a un conflicto intenso que se plantea como un problema y su solución o su extenuación. El personaje del cuento no tiene espacio para definirse ampliamente o, mejor dicho, se define respecto al espacio (cuentístico) en que gravita su vida. El personaje cobra su sentido dentro del relato y no existe fuera de él.

Otra diferencia que se suele citar es la cuestión de la epifanía. Mientras que

³⁶ Para profundizar en el tema y contrastar distintas teorías véase Giovanna Minardi, «El cuento y el personaje», *Historia del cuento hispanoamericano*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Investigaciones Humanísticas e Instituto Italiano di Cultura di Lima, Lima, 2003, págs. 81-87.

el cuento pone de relieve un momento específico de importancia definitiva en la vida del personaje y por el cual se produce una revelación, la novela optaría por descubrir numerosos y variados momentos decisivos de la cotidianidad del protagonista y desde una visión amplia de sus circunstancias. Muchos críticos insisten en que la existencia de esa revelación especial que construye un efecto determinado a nivel intratextual y también en la recepción del texto es exclusiva del cuento. Sin embargo, a juicio nuestro, el momento epifánico que suele caracterizar la intensidad de la narración cuentística puede darse también en la poesía, en el drama o en novela. Además, en algunos relatos la acción transcurre de modo tan pausado que el momento epifánico se diría que queda diluido; en varios relatos, en cambio, el protagonista no llega a ser consciente o a percibir la importancia de ese momento; en otros, la epifanía también se diluye porque predomina el énfasis sobre la atmósfera o la descripción antes que sobre los acontecimientos. Similar a la idea de epifanía es la de que un rasgo propio del relato es la tensión, frente a la diferencia de que la novela crea varias tensiones programadas a lo largo de su extensión.

En el cuento el asunto debe ser unívoco y todo lo que le concierne aparecerá por condición imprescindible. Para la novela, más que unívoco, el asunto tiende a multiplicarse, a engarzarse con otros temas, a pluralizar los motivos y los puntos de vista. El novelista puede conectar asuntos variopintos desviados de la historia que se quiera narrar. En el cuento cabe prácticamente una sola opción porque el curso de la historia es unidireccional, sin distracciones ni apeaderos; un relato no se puede permitir la generosidad ni el lujo de incluir anécdotas que dilaten la tensión dramática. En el cuento, tan vital como el asunto es el punto de vista desde el que se aborde, así como la manera en que se exprese. La novela concederá más flexibilidad al estilo si contiene unas partes más locuaces y otras menos; en cambio, si en el relato la narración adolece de un estilo poco cuidado, el texto falla, y podrá abandonarse su lectura antes de concluirla o la concluiremos pensando que la palabra del cuentista no era convincente. El novelista escoge uno o varios asuntos y adapta un estilo que podrá modificar en ocasiones. En el cuento el estilo y los mecanismos narrativos moldean la trama, es entonces cuando ésta pasa a un primer plano.

Tan importante como el asunto son las palabras con las que comienza y termina un cuento, puesto que son la clave para atrapar la receptividad del lector, lo primero en lo que éste empeña su atención. A causa de su esfericidad semántica y estructural, se exhorta más la importancia del inicio y del final en un cuento que en una novela. En la novela el «medio» es el meollo, en un cuento el «medio» también importa, pero el principio y el fin tienen una relevancia especial, simétrica, porque son el principal «gancho» para atraer el interés del lector y deben encajar en la estructura como dos piezas de bisagra, como un *clic*³⁷.

El cuento es una delicada arquitectura en la que cualquier desacierto se detectará en seguida; es más, un fallo puede derrumbar el edificio textual; en compensación, también los aciertos son perceptibles inmediatamente. El cuento se lee con lupa, la vulnerabilidad al error es extrema, mas si ésta es superada el cuento se convierte en un objeto sólido y único por la eficacia y el trabajo de su composición. En la novelística no ocurre lo mismo; una novela puede tener desaciertos y no dejar de ser una buena novela. El relato es una pieza de colección, esmerada al extremo porque un traspie puede costar caro.

Un cuento no es una novela en potencia, ni una sinopsis o reducción de la misma. Ni el cuento es un fragmento de la novela, ni la novela es una suma de cuentos, aunque esto no excluye que pueda haber colecciones de cuentos que abordan un mismo tema (cuentos de la noche, cuentos del mar) o que se enmarcan en un contexto determinado (cuentos de la revolución mexicana). Si bien tanto el cuento como la novela son entidades completas en sí mismas, la novela puede ramificar su trama o la complejidad de sus personajes o de sus escenas, pero el cuento es una entidad cerrada equiparable a un círculo.

La permeabilidad de una novela, la porosidad de sus elementos, hace que el recuerdo de su lectura sea susceptible de dispersarse en la memoria. La retentiva del cuento se sustenta en su calidad de objeto compacto, cerrado en redondo (si

³⁷ «Las frases del *principio* preparan las del *fin*; y desarrollo el *medio* con la estrategia necesaria para que el lector mantenga su atención. El desenlace tiene que ser estéticamente satisfactorio: una observación profunda, una sugerencia misteriosa, un dilema, sobre todo una sorpresa. Nunca empiezo a escribir un cuento si no estoy seguro de que el *principio* y el *fin* han de encajar perfectamente, con un ¡clic! El *medio*, en cambio, es lo de menos», Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pág. 28.

leímos un cuento hace tiempo y ahora volvemos a leer su primer párrafo y el último, es probable que nos acordemos del argumento; con bastante más dificultad puede darse esto en la novela). El contenido de una novela es más espinoso de recordar porque se alarga, se fracciona y se ornamenta. El argumento de un cuento tiende a puntualizarse, por lo que muchas ocasiones se puede sintetizar en una sola frase, de ahí que el título mismo adquiera una relevancia bastante indicativa y mnemotécnica. Esa frase puede ser, a su vez, el motor productivo desde el que se desarrolla el cuento, dicho de otro modo, el cuento puede «crecer» a partir de una frase simbólica o de varias si se construye un hilo conductor que despliegue el argumento. Escojamos como ejemplo el cuento de Eduardo Holmberg «El ruiseñor y el artista»³⁸. El consagrado símbolo modernista del «ruiseñor» alude al numen del artista, en este caso un pintor. Sintéticamente, ese título ya nos avanza el argumento del cuento, que tratará sobre el delirio de Carlos (el artista) en su afán de plasmar la inspiración plástica (el ruiseñor). El relato empieza así: «Carlos era un excelente pintor. ¿Quién se atrevería a dudarlo? Nadie como él sabía dar a la carne esa suavidad aterciopelada que invita a acariciar el lienzo». El comienzo es revelador en cada una de sus proposiciones: presenta al artista con la cualidad principal que lo define, la excelencia, «la genialidad sin duda» de un pintor capaz de «dar vida» a la carne con tanto realismo que acucia «palpar» el lienzo por apreciar que en él «palpita» la figura representada. El interrogante («¿Quién se atrevería a dudarlo?») alienta al lector a seguir leyendo para opinar por sí mismo sobre la indudable genialidad de Carlos. En un inicio como éste el tono decididamente afirmativo acerca de algo que suele ser subjetivo (el arte y el ingenio) acrecienta el halo de extrañeza y la curiosidad por conocer a ese hombre incomparable («Nadie como él»). El resto del relato, en efecto, describirá la lucha interna de Carlos durante el momento de la creación de la obra; en tanto, la inspiración artística se materializará en la figura de un ruiseñor que exhala su último canto cuando Carlos acaba el cuadro. La coda del cuento tiene un doble sentido: Carlos ha objetivado

³⁸ Holmberg, «El ruiseñor y el artista», *La Ondina del Plata. Revista semanal de literatura y modas*, Buenos Aires, 1876. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Hachette, Buenos Aires, 1957, págs. 101-114.

su inspiración en un cuadro donde la naturaleza parece tener vida, pero es que, correlativamente, esa inspiración se ha «corporeizado» en un ruiseñor que muere para conceder su existencia al cuadro mismo. El argumento del relato, pues, se simboliza ya en su título y a la vez el título encierra la composición temática simbólica que va desde la primera frase («Carlos era un excelente pintor») a la última («El ruiseñor se había helado ya») en una estructura circular y sintética que sería imposible de trasladar a una novela.

Si la novela se estructura en exposición, nudo argumental y desenlace, con una extensión aproximadamente igual en sus partes, en el relato esas tres partes están tan comprimidas que semejan una sola e indisoluble. El tratamiento de las unidades de tiempo y espacio es limitado; pero en dicho límite está la fuerza del buen cuento, y es una condición que revela la dificultad de su elaboración. La acción, la trama, no tienen licencia para el concierto, la suspensión, el sosiego; el cuento es apremio, conflicto, crisis, tensión interna. En una novela hay episodios esenciales que vertebran el resto de los acontecimientos y episodios auxiliares o secundarios (recuérdese el caso de los «capítulos prescindibles» y los «capítulos imprescindibles» en *Rayuela*, de Cortázar). Sin embargo, todo en el cuento es neurálgico porque el entramado de su ficción debe atrapar al lector de principio a fin y el rigor de su espacio no deja cabida para rodeos o para acciones «prescindibles».

En suma, la diferencia más acusada entre el cuento y la novela es justo la brevedad. Pero no debemos definir el cuento por una comparación de límites físicos, la definición sería escueta y vaga; habría que comentar lo que esa brevedad conlleva y que, en la práctica, es la que establece la diferencia en las estrategias lingüísticas y literarias empleadas por un género y otro. En efecto, hablar de la brevedad de un cuento implica reflexionar sobre su esfericidad semántica y estructural, sobre la idea del efecto, de la tensión, de la originalidad de su contenido, la singularidad numérica y simbólica de los detalles, la relevancia de los rasgos y acciones de los personajes y la esencialidad significativa de todos los elementos compositivos (estilo, tema, voz narrativa...). No obstante, no olvidemos que el rumbo diacrónico de la literatura ha llevado a los autores a transgredir los géneros,

por lo que los especialistas prefieren a veces concebirlos como *modos* de escritura³⁹, o como *esquemas mentales*⁴⁰, criterios convencionales de catalogación que sirven para guiar al crítico, al escritor y al lector. Puesto que la Historia es cambiante, la historia literaria y la historia de un género es también cambiante; es más, los cuentos –como las novelas– más aplaudidos son aquellos que han supuesto una evolución para la historia del género, bien por trasgresión (ruptura, ironía, complicación o simplificación de sus recursos), bien por «contaminación» de otro género o de otros productos del mismo género («intertextualidad»).

1.5.2. Cuento y novela corta

El término «novela» empezó a utilizarse de manera decisiva a partir del siglo XIV con la aparición del *Decamerón* de Boccaccio, como ya comentamos con anterioridad. Originalmente hacía referencia a un tipo de narración más o menos breve que encerraba un mensaje didáctico o ejemplar. De hecho, la principal fuente de estas piezas eran los *exempla* medievales cultivados en España, Portugal, Italia y Francia⁴¹; en ocasiones, no obstante, se mezclaban con otros géneros como

³⁹ Remo Ceserani desarrolló esta teoría del género como un «modo» en *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999 [*Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 1996], y también en «Le radici storiche di un modo narrativo», en Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi *et altri*, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, págs. 7-36. También comparten esta teoría: Neuro Bonifazi, «Per una teoria del fantastico», *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, Longo Editore, Ravenna, 1982, págs. 9-76; Claudia Corti, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, ETS Editrice (Ricerche/39), Pisa, 1989 (cfr. pág. 12; «4. Il fantastico come strategia linguistica», págs. 25-32; y «5. Il fantastico come enunciazione», págs. 33-39); Stefano Lazzarin, «Modo o genere?», *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari, 2000, págs. 22-23; Ferdinando Amigoni, *Fantasmismi nel novecento*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 2004 [«Il modo fantastico è dunque essenzialmente instabile: rifiuta di radicarsi in un codice condiviso e in qualche misura delimitabile», pág. 24].

⁴⁰ «Los géneros son esquemas mentales, conceptos de validez histórica que, bien usados, educan el sentido del orden y de la tradición y por tanto pueden guiar al crítico y aun al escritor», Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pág. 14. «Los géneros son virtualidades significativas disponibles para el escritor», Pampa Olga Arán, «En torno al problema del género fantástico», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, dossier monográfico en *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto de 2002, pág. 17.

⁴¹ Para ampliar la información sobre la novela corta y sus orígenes acúdase a Walter Pabst, *La*

la fábula, la comedia con moraleja o el cuento mismo. El marco didáctico debía estar claro, aunque el tono pudiera variar (irónico, erótico...). A sus novelas cortas llamó Cervantes *Novelas ejemplares* (1613) por referencia al signo pedagógico que conservaba la narración hecha al estilo popular y, sobre todo, porque la diferencia entre cuento y novela no era concebida en términos de extensión o de técnica sino de actitud: artificiosa para la novela y espontánea para el cuento.

Recordemos el origen léxico. El italiano ya tenía el término *romanzo* para la novela y el de *racconto* para el cuento. Del latín *nova*, ‘noticia breve’, evolucionó al italiano la palabra *nuova* y de ésta surgió el diminutivo *novella* para designar la forma narrativa que presentaba una «historia breve». La *novella* se centraba en un único acontecimiento de carácter extraordinario que afectaba a uno o más personajes y concluía de manera sorprendente a partir de un giro significativo en la historia. En español ya contábamos con la palabra «novela» para designar una ‘narración extensa de ficción’ y con el galicismo «romance» (en francés *roman*, ‘novela extensa’) aplicado a las viejas baladas, a los poemas épicos y a sus imitaciones posteriores⁴². Así que por influencia del italiano se acuñó en español el marbete *novela corta* para designar aquella «narración de ficción más corta que la novela y que guarda la espontaneidad y el tono didáctico del relato».

Más tarde el término italiano que hacía referencia a una narración que incluía una *nueva* historia, contada de modo natural, directo y anecdótico, vino a confluir con el concepto de la *nouvelle* francesa como «actualidad» narrada. La novela corta se asentó con el tiempo como aquella pieza que narraba una historia nueva ambientada en un espacio temporal más o menos reciente y cuya tesis argumental reportaba alguna utilidad al lector.

Las colecciones de *nouvelles* (*Panshatantra*, *Kalila e Dimna*, *Hidopadesha*, *Los cuentos del papagayo*) precedieron al nacimiento de la novela en el sentido moderno. Más tarde, algunas novelas permitían la inserción de una o varias novelas cortas, como *El Quijote*. También se da el caso de la creación de un con-

novela corta en la teoría y en la creación literaria, Gredos, Madrid, 1972.

⁴² Véase Gerald Gillespie, «¿*Novella*, *nouvelle*, novela [corta], *short novel*?: una revisión de términos», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, págs. 129-146.

junto de varias novelas cortas presentadas como un todo, como una narración amplia y cerrada, o bien o una serie de *nouvelles* se hallan ligadas entre sí como por otras que sirven de marco, como *Las mil y una noches*. En estas *nouvelles* la historia es dinámica y los argumentos varían desde el amor, las aventuras, los viajes, etcétera.

El relato heredero de la *novella* italiana se desarrolló ya en el siglo XIX en Alemania con autores como Hoffmann, Kleist y Theodor Store, que le dieron un enfoque distinto en el que se alejaban de viejas fórmulas como el principio didáctico y la conexión con la actualidad.

Es a inicios del novecientos cuando la novela corta fecha su florecimiento y, al igual que le sucediera al cuento, este género –sobre todo en Rusia y en Francia– se cargó de los contenidos y talentos que preconizaba el movimiento romántico. La novela corta se describe entonces como un producto de la imaginación y designa los temas relacionados con el terror y el misterio como aquellos mejor avenidos a su forma. Esta tendencia en la temática (misterio y terror) se ha convertido en una característica bastante señalada hasta el presente, junto con la elección de un final significativamente trágico, patético o fantástico.

No obstante, y tendremos ocasión de verlo en otros apartados, la novela corta no acabó de encontrar una poética o un registro de técnicas específicas durante el periodo decimonónico; es más, incluso se dio con frecuencia el hecho de denominar como novela corta a textos que en realidad eran cuentos, o a la inversa, los autores titulaban como cuentos a textos que tenían una extensión y una complejidad mayor. Ocasionalmente, aparecía en el XIX también otro nombre que luego ha desaparecido; son los ejemplos de dos novelas cortas, *Gurí* (1901), del uruguayo Javier de Viana, y *El diablo desinteresado*⁴³ (1916), del mexicano Amado Nervo, calificadas cada una por ambos como *novelín*⁴⁴.

Si resultaba difícil definir el cuento y rastrear las coordenadas de su poética, más arduo es concretar la especificidad de la novela corta o novela breve por-

⁴³ Amado Nervo, *El diablo desinteresado*, Tipografía Antonio Palomino, Madrid, 1916.

⁴⁴ Cfr. Hugo Barbagelata, *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Ediciones Talleres Gráficos de Enrique Míguez y Cía., Montevideo, 1947, pág. 135 en el caso de Javier de Viana y pág. 237 en el de Amado Nervo.

que es un género muy poco estudiado y en el que casi todas sus definiciones tienden a hacer coincidir como rasgo esencial el «acortamiento» de una novela. Pero una novela corta es más que el recorte de partes o detalles de una novela. Tampoco es un cuento dilatado. Sostener que la novela corta estaría a caballo entre la novela y el cuento sería volver a caer en la osadía de comparar los géneros por la dimensión que ocupan en el papel y sería volver a errar en juicios de valor. Una novela corta no es ni un «cuento estirado» ni una «novela acortada», no está la razón de su industria en ningún proceso de amplificación o de compresión. Ni la novela, ni la novela corta, ni el cuento perfilan sus estrategias en torno a la operación de acortar o alargar unos mismos temas. Es necesario repetir que son un muestrario de técnicas las que estipulan la adecuación entre el fondo y la forma y es entonces cuando la dimensión establece los contrastes de naturaleza entre estos tres géneros.

En lo que concierne a esa adecuación entre el fondo y la forma, es claro que el cuento está más cercano de la novela corta que de la novela. Quizá por esta razón, en el siglo XIX, Emilia Pardo Bazán –cultivadora de las tres modalidades narrativas– consideró más acertado llamar *cuento largo* a la *nouvelle*, ya que la novela corta sostiene más similitudes con el cuento que con el sustantivo que le dio nombre. La brevedad en la novela corta, como hemos visto en el caso del cuento, constituye una referencia obligatoria (coordinadora) para el manejo de las técnicas narrativas: los personajes que aparecen son los esenciales, el tratamiento del asunto es unívoco, la trama favorece la acción, el final suele ser sorprendente. El cuento largo o novela corta sería el texto cuyo desarrollo narrativo ha exigido mayor número de páginas que las normales de un cuento clásico (siempre y cuando, insistimos, esa exigencia responda a necesidades narrativas, no a «amplificaciones» léxico-semánticas arbitrarias ni gratuitas).

Si bien la novela corta a lo largo de su trayectoria ha hecho perdurar bastantes atributos de la génesis romántica, durante el siglo XX ha curtido nuevas fórmulas e ingeniadas tramas más complejas con una temática nueva aclimatada desde diferentes puntos de vista. Finalmente, el mundo que recrea la novela corta se ha familiarizado con el mundo que recrea la novela. Pero la familiaridad temática con la novela no atenúa las aproximaciones técnicas que comparte con el cuen-

to. Son premisas de carácter compositivo y estructural las que marcan la extensión de la novela corta más allá de prerrogativas externas (Poe señaló que la lectura de una novela corta o *short story* abarcaba entre media hora y dos horas; y Baquero Goyanes dice que se habla de novela corta cuanto sobrepasa las sesenta páginas). Las descripciones de ambiente o paisajísticas, las digresiones, las secuencias secundarias, el poder profundizar en la caracterización de los personajes y el número de éstos están mucho más reducidos que en la novela. El escenario puede funcionar como un personaje más, pero entonces se definirá por la sencillez y la eficacia. El diálogo que aparezca será el indispensable y la precisión será un requisito más. La novela corta exige que no haya demasiadas rupturas en el ritmo y en los cambios de espacio y de tiempo. La *nouvelle* presenta una historia desarrollada circularmente y no una cadena de hechos, como ocurre en la novela, donde la acción se desenvuelve de manera no lineal. La *nouvelle* presenta también un conflicto o una situación límite que marca determinados puntos de quiebre o de inflexión que cambian el curso de la historia. La motivación incesante, la tensión gradual y el desenlace rápido y crucial son rasgos compartidos por cuento y *nouvelle*. La novela puede elaborar argumentos que contengan un número amplio de acciones y acontecimientos, e incluso la imbricación de historias de naturaleza diversa, con una pasarela de personajes que la novela corta no se puede permitir y, además, está la libertad que la novela posee para profundizar en los caracteres, las ideas, los diálogos, y extenderse hasta cierto punto en la descripción de objetos, de ambientes, de tipos o paisajes. Más que la suma de páginas, la distancia entre novela y novela corta radica en que para esta última el argumento es lo cardinal y no debe contener elementos gratuitos o «de relleno» que debiliten el interés del lector, por lo que descarta el rasgo de «pluralidad» desde el punto de vista de los componentes de la estructura textual y orgánica. En definitiva, y en contraste con la novela, la extensión está determinada por pautas internas referentes a la trama (algo más compleja que la del cuento, o que requiere de más amplificación) y a las necesidades que de ella se deriven para establecer el número de páginas.

La diferencia con el cuento radica en que la novela corta alberga una trama algo más compleja que éste, como decimos, o bien necesita ahondar en elementos

que requieren un tratamiento más amplio y no pueden ceñirse a los márgenes cuentísticos. La longitud de la novela corta, «acotada» mejor que «acortada» o «breve», beneficia la tensión dramática; en consecuencia, la novela corta suele sostener de principio a fin una vibración emocional sustentada en la motivación progresiva de la acción, e incluso en ocasiones, igual que el cuento, si esa vibración se diversifica o se relaja, la novela corta puede naufragar.

Por tanto, el cuento y la novela corta comparten la urgencia en el interés del asunto, el dinamismo y el rigor en su exposición y la linealidad temática. Tanto para uno como para otro puede resultar nefasta una desviación o bifurcación en los incidentes, y ambos, razón de la brevedad, no pueden concederse un final mediocre ni que sea intuido a la mitad de su lectura. Sin embargo, las unidades de acción, espacio y tiempo comportan la posibilidad y garantía de conseguir desarrollarse de modo más versátil en la novela corta que en el cuento. Respecto al cuento, la novela corta introduce más antecedentes y consecuencias. Queda resaltar que el cuento y la novela corta exigen una elaboración precisa y atenta a cada detalle, a cada palabra. Balzac, Merimée o Pushkin se suelen mencionar como grandes autores de novela corta del siglo XIX. Nosotros veremos algunos ejemplos en la narrativa americana, como «Gubi Amaya», de Juana Manuela Gorriti, y «Nelly», de Eduardo Holmberg.

Una de las teorías más recientes sobre el cuento y la novela corta es la que formula Ricardo Piglia⁴⁵. Como vimos en «Tesis sobre el cuento», Piglia considera que el cuento clásico relata una historia, mas, implícitamente⁴⁶, esconde otra, una «historia secreta», y el cuento moderno narra dos historias como si fueran una sola. De otra mano, para Piglia la novela corta juega con el «marco» clásico del cuento oral: alguien llega a un lugar donde hay otra persona u otras personas y cuenta una historia. En la *nouvelle* ese marco forma parte interna de la historia misma. La novela corta, según Piglia, se articula en torno a «un vacío de significa-

⁴⁵ Ricardo Piglia, «Tesis sobre el cuento» (ya citado) y «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil*, págs. 187-205.

⁴⁶ Es relevante destacar este concepto puesto que para Ricardo Piglia «la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito», *Crítica y ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, pág. 62.

ción», es decir, contaría una historia que esconde un enigma (algo que hay que descifrar, un texto, una situación...) o un secreto (algo que está escondido, o que alguien tiene y no dice). En cuanto a este último dice el autor argentino:

el secreto funciona como un mecanismo de construcción de la trama porque permite unir sobre un punto ciego una red de pequeñas historias que se articulan, de una manera inexplicable, pero se articulan. De ahí esa sensación de ambigüedad, de indecisión, de las múltiples significaciones que tiene una historia, porque inmediatamente nosotros empezamos a incorporar razones para hacer circular esa historia con un orden, que, en realidad, el relato mismo ni nos desvela ni nos descubre. Éste sería el primer punto a partir del cual yo empezaría a entender el funcionamiento de la *nouvelle* como forma: recurre al secreto para poder concentrar historias múltiples, es un cuento contado muchas veces. La *nouvelle*, entonces, como hipercuento, especie de versión condensada de cuentos múltiples que van anudando en una historia que, sin embargo, no se disgrega porque se anuda en un punto oscuro⁴⁷.

La *nouvelle*, por otro lado, nunca descifra del todo los enigmas que plantea. Esta circunstancia incide en la posición enunciativa por la cual el narrador va avanzando en la historia con el objeto de desentrañar el significado de los acontecimientos. La palabra clave de la teoría de Piglia es «descifrar» y es a partir de este concepto que el narrador y la exposición de la historia van a ir presentándose bajo el objetivo de entender qué pasa, de investigar y averiguar algo que no se aclara o que está oculto. El narrador de la *nouvelle* habla de una historia que no es la suya, por lo cual se caracteriza por la incertidumbre, por la vacilación, por contar algo que no acaba de comprender. Ésta sería una diferencia con la novela del siglo XIX, donde el narrador adoptaba una posición omnisciente.

La teoría de Piglia no termina de establecer una separación precisa entre la novela corta del XIX y la del XX, aparte de la apuntada respecto a la característica del narrador, por lo que quedarían aún por especificar las técnicas narrativas, que es lo que al fin y al cabo determina los márgenes de un género. Encontramos además un peligroso punto de conexión que puede derivar en confusión entre esta teoría y los mecanismos de los textos policiales, de los que también Piglia cita

⁴⁷ Ricardo Piglia, «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*», págs. 200-201.

ejemplos. Resta decir que algunos de los ejemplos de novela corta que ofrece el autor argentino son *El corazón de las tinieblas*, de Conrad; *El sur*, de Borges; *El perseguidor*, de Cortázar; *Pedro Páramo*, de Rulfo; *Los adioses*, de Onetti; u *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James.

1.5.3. Cuento y poesía

Histórica y formalmente se ha equiparado el cuento a la novela: en la imaginación del hombre surgió primero la forma narrativa del cuento, que después evolucionó «ampliando» su dimensión física hasta conseguir el producto llamado novela. Tal vez pueda pensarse que hay más concomitancias formales entre el cuento, la novela corta y la novela debido a su enunciado en prosa, pero lo cierto es que entre la prosa y el verso existen «espacios intermedios» de experimentación que suponen una proximidad entre estas dos formas de expresión estética.

La literatura es un arte no sólo por el potencial de creación de mundos imaginados, sino además, y sobre todo, por el trabajo compositivo e intelectual en que se teje el soporte lingüístico; al fin y al cabo, el éxito de la obra depende menos de lo que se dice que de cómo se dice. En ese aspecto, el cuento, como la poesía, es un género que requiere perfección léxica y estructural. La perfección está también condicionada por la concisión: puesto que se requieren pocas palabras hay que pensar bien cada palabra. La construcción verbal de la prosa del cuento es tan esmerada como la versificación de un poema. Poeta y cuentista no deben dejar pasar una fractura en la sintaxis, ni una oración falta de sentido, ni una palabra de más, ni una palabra de menos porque, respectivamente, un traspíe en un verso o en un párrafo es una mácula en el poema y en el cuento. En el origen de un relato y de un poema está el «impulso poético» que vivió el artista; también la lectura de ambos hiere la sensibilidad receptiva de un golpe. Esto quiere decir que el «lirismo» es una cualidad que comparten el cuento y la poesía. Comparten también otros rasgos como la esfericidad semántica y estructural, la exactitud verbal y la economía léxi-

ca, y ni poesía ni cuento permiten elementos gratuitos o decorativos porque todo en ellos es «significante» en cuanto a que «todo significa». El cuento y el poema se caracterizan por decir más de lo que se dice, por sugerir y por ocultar algo que después saldrá a flote por analogía, connotación o simbólicamente; es por este hecho que a veces el lector vuelve a leer de modo más rico y consciente un poema y un cuento para configurar la estructura de todos y cada uno de sus diversos significados. Estas similitudes que hemos expuesto se derivan de la brevedad (economía, rigor verbal); por conjetura, la brevedad impone la adecuación de fondo y forma en el cuento y en la poesía, y es la brevedad la que puede permitir la aproximación entre el verso y la prosa.

En el XIX la novela ganó terreno a la poesía, pero se dio también la fusión del género narrativo y el poético en lo que llegó a denominarse, si bien de una manera algo imprecisa, el «cuento en verso». El cuento en verso fue cultivado por algunos autores europeos, entre los que se puede citar a Byron, Grossi y Casti, y americanos, como el poeta salvadoreño José Batres Montúfar («El reloj», «Tres cuentos alegres y picantes escritos en verso»). El cuento fantástico-maravilloso en verso fue también cultivado, por ejemplo, en Venezuela, por José Heriberto García de Quevedo («La caverna del diablo. Leyenda fantástica del siglo XVII»⁴⁸, de 1893) y Jesús María Sistiaga («El cuento de un gato y un ratón»⁴⁹, de 1875, «Un zamuro catedrático»⁵⁰, de 1875).

En Hispanoamérica, aunque en manera diferente al cuento en verso, se puede decir que el primer intento de intermediación entre prosa y poesía lo ganó el modernismo a través del artificio de poetizar la prosa y prosificar el verso. Para llevar a cabo esa tentativa los modernistas pensaron que el género idóneo era el

⁴⁸ José Heriberto García de Quevedo, «La caverna del diablo. Leyenda fantástica del siglo XVII», *Obras poéticas y literarias*, Baudry Librería Europea, Dramard-Baudry y C^a, Sucesores, París, 1893. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos (Cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2000, págs. 261-291.

⁴⁹ Jesús María Sistiaga, «El cuento de un gato y un ratón», en José María de Rojas (ed.), *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos*, Rojas Hermanos, Editores-Jouby et Roger, Éditeurs, Caracas-París, 1875. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 293-297.

⁵⁰ Jesús María Sistiaga, «Un zamuro catedrático», en José María de Rojas (ed.), *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos*, Rojas Hermanos, Editores-Jouby et Roger, Éditeurs, Caracas-París, 1875. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 299-300.

cuento. Los modernistas llegaron a crear, más que cuentos versificados, cuentos que lograban un lirismo pródigo y un considerable tono poético, como los de Rubén Darío. El acercamiento del cuento a la poesía dio lugar a otro género adyacente al cuento versificado, el de los poemas en prosa como los de Juan Ramón Jiménez, y resultaron tan cercanos ambos géneros entre sí que ocasionalmente lo que antes se hacía llamar cuento se avenía mejor a la nueva categoría de prosa poética o de poema en prosa.

Tanto el cuento como la poesía comparten la retribución de la economía léxica, el uso de las imágenes y el ritmo como un factor organizativo⁵¹. Quizá por ello el contacto entre prosa y poesía, como es sabido, se operó desde el estilo, desde el lenguaje, a través de varios procedimientos: fórmulas que buscasen la plasticidad y la belleza, la consciente renovación léxica, el compás del ritmo en las secuencias sintácticas y, fundamentalmente, el uso de los efectos retóricos propicios a la sonoridad y a la musicalidad del lenguaje. El resultado más admirado fue la impronta de lirismo, de plasticidad y de esteticismo expresivo que los modernistas concedieron a la prosa. El cuento fue el género que mejor acomodó la experiencia y el que extrajo un rendimiento próspero en el aprovechamiento de los nuevos cambios en los moldes lingüísticos y literarios. El metro seguía siendo la barrera más ardua de franquear, pero, como suele ocurrir, la mutabilidad de los códigos genéricos propicia la transgresión de los mismos hacia nuevas oportunidades para la literatura.

Tiempo antes que los modernistas, otros escritores habían sentido esa vecindad entre la prosa cuentística y el verso. A principios de siglo ya habían comenzado los comentarios sobre las analogías entre cuento y poesía, comentarios que se continuaron a lo largo y hasta finales del XIX y principios del XX. Emilia Pardo Bazán, en el prólogo a sus *Cuentos de amor*, veía hermanados la poesía y el cuento en el momento previo a su elaboración; para ella los temas de una y de otro se avienen como un *chispazo* a la hora de concebirllos. Ese *chispazo*, para el que en el siglo XX se hallaron otros sinónimos (*flash*, «relámpago», una imagen que apa-

⁵¹ Cfr. Viktor Sklovskij, *Una teoría della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, De Donato Editore, Leonardo da Vinci, Bari, 1966, pág. 15.

rece con vigor), viene a garantizar la unicidad de concepción o visualización prelaborativa en la mente del autor, concepto que, por otro lado, se coordina significativamente con la recepción del poema y del cuento en un lapso único, instantáneo, conciso e intenso. Éstas son las palabras de Emilia Pardo Bazán: «Paseando o leyendo; en el teatro o en el ferrocarril; al chisporroteo de la llama en invierno y al blanco rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores, como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica»⁵². De acuerdo con ese momento de inspiración antes de la creación, Alberto Moravia (*Racconti italiani*) afirmaba en 1958 que «los personajes de los cuentos son el producto de intuiciones líricas»⁵³, mientras que los personajes de la novela son el producto «de símbolos». Similarmente, sostiene Enrique Anderson Imbert que el cuento está motivado por una *intuición poética*⁵⁴: «el cuento da forma rigurosa a efusiones líricas, igual que un soneto»⁵⁵. La referencia no ya a la poesía en general sino justo al soneto, forma métrica de estructura precisa, incita a identificar el cuento y el poema con la búsqueda de una organización rigurosa, exacta, donde concertar una idea especial expresada de forma original; el común denominador es el de adaptar los materiales a un espacio limitado, pocas palabras para el cuento, catorce versos para el soneto. La referencia al soneto que hace Anderson Imbert tiene ya un antecedente. En 1944 afirmaba Azorín que «el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso»⁵⁶. Con esta frase Azorín daba a entender que el sonetista sabe o intuye qué temas y emociones pueden trabajarse (caber) en un soneto, tal como el cuentista criba los asuntos adecuados a la hechura del cuento.

Si el cuento y el poema potencian el lirismo y son óptimos para la expresión de ciertos sentimientos que toparán en otro género, la diferencia radical es, lógicamente, la narratividad del cuento, que argumentará una trama con unos

⁵² Cfr. Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, pág. 137.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ Véase Enrique Anderson Imbert, «La creación de un cuento», *Teoría y técnica del cuento*, págs. 27-29.

⁵⁵ Enrique Anderson Imbert, «Formas largas: la novela», *Teoría y técnica del cuento*, pág. 38.

⁵⁶ Cfr. Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, pág. 137.

exponentes (personajes, circunstancias, lugares, objetos) que jamás podrían determinarse en un poema. Sin embargo, el poemario de la literatura contemporánea sí que podría dar lugar a la exposición de situaciones, estados de crisis y sentimientos que no caben en un solo poema mas sí en un conjunto; incluso así, sigue existiendo la limitación de la riqueza significativa dada por el manejo del punto de vista, la objetividad en la representación de realidades y el actuar y reflexionar de los personajes, actitudes que sólo la prosa es capaz de desarrollar.

Para terminar este cotejo, lo más importante que hay que destacar es el hecho de que el cuento comparte con la poesía afinidades de método: la exigencia de efectividad apremiante en cada palabra, la economía léxica, la concisión, la intensidad, el efluvio de emoción, la metáfora y la alegoría como tropos más adecuados, la esfericidad semántica, la perfección técnica, la capacidad estética, el lirismo, el alcance de connotación... Estas semejanzas son las que han impulsado a pensar que quizás existe mayor cercanía entre el cuento y la poesía que entre el cuento y la novela. A pesar de lo cual, algunos estudiosos como Mariano Baquero Goyanes son de la opinión, a nuestro juicio equivocada, de que el cuento es un *género intermedio* cuya definición depende más de sus analogías con la novela y con la poesía –raíz de su viso *semipoético* y *seminovelesco*⁵⁷– que de su autonomía misma como especie única dentro de la literatura.

1.5.4. Relato hiperbreve

Tanto el estudio sistemático como la práctica de la minificción –al menos con conciencia de género– son relativamente recientes, es por eso que el debate

⁵⁷ «El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento», Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, pág. 139.

sobre su nomenclatura y su definición⁵⁸ parece que no está aún del todo cerrado. Aunque se pueden citar algunos, muy pocos, ejemplos de finales del siglo XIX, en realidad la minificción en Hispanoamérica comienza a cultivarse en las primeras décadas del siglo XX y con mayor difusión durante el paso de la modernidad a la posmodernidad. Podemos citar varios títulos de repercusión: *Cuentos en miniatura* (1927), de Vicente Huidobro; *Bestiario* (1958) y *Confabulario* (1962), de Juan José Arreola; *El Hacedor* (1960), de Borges; *Historias de cronopios y de famas* (1962) y *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), de Julio Cortázar; *Movimiento perpetuo* (1972), de Augusto Monterroso.

El listado de nombres para este género breve es bastante numeroso: «microcuento», «hipercuento», «relato hiperbreve», «minificción», «microrrelato», «microficción», «minicuento», incluso «minificción», «narración brevísima», «cuento en miniatura», «cuento breve», «cuento brevísimo» y «narrativa extremadamente breve». Cabe preguntarse qué extensión tiene el relato hiperbreve. Lauro Zavala⁵⁹ distingue tres tipos de textos en correspondencia a la extensión: el «cuento breve» (entre mil y dos mil palabras), el «cuento muy breve» (entre doscientas y mil palabras) y el «cuento ultrabreve» (entre una y doscientas palabras). Lo cierto es que en este género entran textos que pueden ocupar un fragmento, una página entera o dos páginas y media. Podemos hallar incluso textos que contienen apenas una o dos frases, como el de Monterroso, quizá el más famoso minirrelato de la literatura en castellano, que consta de siete palabras y en donde una simple coma repercute hasta el punto de que si la cambiamos de lugar dejaría de pertenecer al género fantástico y pasaría al maravilloso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí» (del otro modo sería «Cuando despertó el dinosaurio, todavía estaba

⁵⁸ Para ampliar el estudio del microrrelato ténganse en cuenta las siguientes referencias: Francisca Noguero, «Micro-relato y postmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, núms. 1-4, 1996, págs. 49-66 y también *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004; David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006; Fernando Valls, *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008; Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*, Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel (Suiza), Menoscuarto, Palencia, 2008. Se pueden consultar diversos artículos en Lauro Zavala (director), *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/presentacion.html>.

⁵⁹ Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*.

allí»). Hasta ahora, el microrrelato más breve escrito en español es el del mexicano Guillermo Samperio, «El fantasma», publicado originalmente en el volumen *Cuaderno imaginario*; pero más tarde, en su *Obra reunida*, reescribió nueva versión acortándolo aún más: «Fantasma»⁶⁰. Ante este ejemplo, podríamos preguntarnos si una palabra de tres sílabas puede ser realmente catalogada en primer lugar de «texto literario» y, en segundo, de «microrrelato».

La elipsis es el recurso genérico, la condición *sine qua non* para la composición del microrrelato. Giovanna Minardi lo define así: «el cuento breve se construye como una elipsis de su propio desarrollo, como reducción de sí mismo. El cuento, en este sentido, aspira a una sencillez hermética: es el género que mejor sabe guardar un secreto»⁶¹. La omisión es el primer recurso de un microcuento, pero, al mismo tiempo, es precisamente lo no dicho lo que cobra un valor trascendental para la comprensión de la pieza. Es complejo responder a cuál es la dimensión estética de este tipo de literatura fragmentaria dado su carácter experimental. Según Lauro Zavala⁶² la complejidad para catalogar la minificción responde a varias claves: «brevedad», «diversidad», «complicidad», «fractalidad», «fugacidad» y «virtualidad». Veamos a continuación las características de este género.

Se ha entendido a veces el microcuento como un subgénero dentro de la minificción. Los antecedentes más antiguos son la fábula, el apólogo y el bestiario, pero también está próximo a otros géneros como el haiku, la viñeta o el tebeo, el epigrama, el chiste, las notas de viaje, el aforismo, la adivinanza o el poema en prosa. El microrrelato puede incluir tanto elementos reflexivos del ensayo como elementos líricos de la poesía. Acepta la inserción de expresiones no literarias, incluso con alusiones bíblicas o míticas; también recurre a fuentes expresivas tomadas de anuncios de periódicos o de telegramas. Así pues, una técnica narrativa común del microrrelato es la intertextualidad. Otro rasgo distintivo es el de los juegos de palabras, el tono simbólico, la visión irónica y metafórica, así como el

⁶⁰ Guillermo Samperio, *Obra reunida*, Alfaguara, México, 2005, pág. 252.

⁶¹ Giovanna Minardi, *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*, Ediciones El Santo Oficio, Lima, 2005.

⁶² Lauro Zavala, «Seis propuestas para un género del tercer milenio», *Cartografías del cuento y la minificción*, págs. 69-85.

uso del lenguaje con un sentido de alegoría que puede desembocar en la polivalencia de significados. Otros rasgos son la vitalidad, la perspectiva lúdica, la capacidad de evocación, la aparición del detalle repentino en la narración y el final sorpresivo que delata relaciones insospechadas con elementos en principio distantes o inconexos.

Debido a su extrema brevedad, los personajes suelen ser arquetipos. El argumento se puede centrar en una situación particular, en un detalle llamativo y engrandecerlo en un valor o cambiarlo de sentido, una imagen incongruente o un guiño cotidiano. Lo cierto es que presenta un momento paradigmático. El desenlace suele ser ambivalente o elíptico. La historia suele estar narrada desde el escepticismo y la excentricidad. La condensación de la historia, la intensidad de la expresión y la rápida asimilación de su lectura dan lugar a un efecto inmediato en el proceso de recepción.

En comparación, cuento y microrrelato, determinados por la brevedad, se definen por la intensidad, por la precisión y por la construcción rigurosa de la historia. En ambos es crucial la herramienta de la sugerencia y de la elipsis significativa. Cuento y microcuento esconden una historia más amplia que la que realmente narran o, por lo menos, suelen contener la posibilidad de que el lector la construya a partir del texto dado. Ambos géneros comparten dos recursos básicos como la omisión y las insinuaciones simbólicas, aún más acentuadas en el relato hiperbreve que, además, participa de la intertextualidad con más frecuencia que el cuento.

El final es muy importante en las dos modalidades, pero en el cuento hiperbreve éste debe ser especialmente neurálgico. El microrrelato, considerado como narrativa «de impacto», demarca una intención específica en la recepción: la respuesta inmediata del lector. La historia del cuento hiperbreve debe brillar como un relámpago y ser recibida inminentemente por el lector como un golpe o un estallido. Brevedad máxima y esplendor son exigencias de su construcción. No obstante, más que la brevedad es la síntesis lo que conviene al microcuento.

El microrrelato parece acercarse más que el cuento a la expresión poética. Con la poesía comparte la brevedad y el esplendor y ambos pueden visualizarse de una sola ojeada; más cerca está aún de la poesía visual. Como el cuento,

el microrrelato se diferencia del poema en que por imperativo genérico debe contar una historia y, además, contarla bien.

1.6. Formación de la poética del cuento: Poe, Quiroga y Cortázar

Quién mejor puede hablar del cuento sino el cuentista. En este apartado se contrastarán algunas ideas que pertenecen a la poética del cuento moderno desde la experiencia de tres grandes escritores de periodos distintos para los que la narrativa breve ocupó un lugar preeminente en el conjunto de su obra.

Hemos elegido a estos escritores para establecer los rasgos de una poética del relato porque consideramos que son tanto creadores como pensadores paradigmáticos de este género; es decir, el conjunto de las ideas de Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga y Julio Cortázar forman un sistema con las premisas más importantes sobre la construcción del cuento literario. A esta elección responden también los criterios de trayectoria cronológica e ideológica en el paso del XIX al XX. Poe, que pertenece al ecuador del siglo XIX, es el primero que expone un conjunto de teorías sobre la composición de la narrativa breve. Quiroga es el primer autor de Hispanoamérica que ofrece al cuentista una guía sistematizada de consejos o principios para la creación; esos principios marcan la diferencia entre la concepción –aún ambigua– del cuento en el siglo XIX y la que actualmente se le da a esta forma narrativa. Las tesis de Quiroga sobre el cuento y sobre la profesionalización del escritor aparecen en la segunda década del XX. Por último, las reflexiones de Cortázar responden a una noción más reciente del género, desde la que él habla aplicándola a su propia experiencia. Son, además, tres escritores cuya inspiración se ha volcado especialmente en el relato fantástico: Poe es el impulsor de la forma más moderna de esta modalidad dentro de su época, y cuyo impulso ha sido contundente y decisivo para la tradición, y Quiroga y Cortázar, aparte de autores de cuentos de misterio, se adscriben también al ámbito latinoamericano.

El cuento moderno: Edgar Allan Poe

Las primeras disertaciones sobre el cuento moderno se inician a mitad del siglo XIX con Edgar Allan Poe. El autor norteamericano explicó mediante su propia experiencia los mecanismos de construcción del cuento literario, dignificó su concepto al compararlo con la invención poética y le encontró un lugar distinto aparte del cuento oral al especificar las claves de su escritura. Las principales ideas de Poe sobre el cuento se encuentran en la crítica que hizo a *Twice-Told Tales* (1837), la obra de Nathaniel Hawthorne, y en su ensayo sobre la *Filosofía de la composición*, donde explica los pasos de cómo compuso su propio poema «El Cuervo», de 1842, así como en diversos artículos divulgados en la prensa americana que publicaba sus cuentos. Muchos de los principios que Poe apuntó han seguido formando parte de una teoría más amplia sobre este género.

Uno de esos principios era la *brevedad* entendida como factor esencial de la confección del *efecto* gracias a que, «durante la hora de lectura, el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél [del autor]»⁶³. Para Poe, el principio de brevedad es inseparable de la búsqueda de la *unidad de efecto o de impresión* que todo cuento debe procurar. En correspondencia con la idea de efecto está la de *intensidad* narrativa y la de *economía* en el número de incidentes y personajes, así como la armonía entre las partes de la trama y la importancia de la construcción correcta de la misma⁶⁴.

Gracias a su lectura en una sola sentada, una lectura intensa que Poe pauta entre media hora y dos horas, sin interrupciones en el tiempo real de recepción ni en la organización narrativa, el cuento es ese género que nos requisa la imaginación provisionalmente haciéndola impactar contra la resolución sorpresiva de una situación ficcional. Todo en el cuento, desde su primera palabra, desde su concep-

⁶³ Edgar Allan Poe, «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, pág. 304.

⁶⁴ «Poe domina la técnica del cuento: “En el cuento propiamente dicho –donde no hay espacio para desarrollar caracteres o para una gran profusión o variedad intelectual– la mera construcción se requiere mucho más imperiosamente que en la novela. En esta última, una trama defectuosa puede escapar a la observación, cosa que jamás ocurrirá en el cuento. Sin embargo, la mayoría de nuestros cuentistas desdeñan tal distinción. Parecen empezar sus relatos sin saber cómo van a terminar [...]”», Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006, pág. 159.

ción misma en la mente del escritor, debe tender a ese efecto único. Esto tiene tanta importancia en Poe que él estima que la planificación del efecto debe ser anterior a la planificación de los acontecimientos narrativos, ya que éstos se han de someter al efecto, y no al contrario. Poe dice así:

si es prudente [el artista], no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto *efecto* único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayuden a lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido⁶⁵.

La brevedad espacial es compartida por otro género, la poesía. En este co-tejo, Poe señala que no podría concebir «efectivos» ni un cuento ni un poema largos; sería una paradoja que se opondría a la «exaltación del alma» del momento de la lectura, que, para ser intensa, necesariamente ha de ser efímera. En el cuento y en el poema la extensión ha de ser la justa, pues «la brevedad extremada degenera en lo epigramático; el pecado de la longitud excesiva es aún más imperdonable»⁶⁶. *Brevedad* y *efecto* son un distintivo de la poesía y del cuento. La *verdad*, otro rasgo común, es en cambio más frecuente en el cuento que en la novela, y se logra en un grado más alto en aquellos relatos que están fundamentados en el razonamiento. Por otro lado, Poe advierte que «la Belleza puede ser mejor tratada en el poema. No ocurre esto con el terror, la pasión, el horror o multitud de otros elementos»⁶⁷. El autor americano aplica la «Belleza» a la poesía y la «Verdad» al cuento. Sin embargo, aunque emplea términos de la retórica neoclasicista, la *verdad* no es tanto entendida desde la perspectiva ilustrada de la praxis racional; es decir, con el efecto de revelación Poe se refería no a la verdad histórica o real sino a la verdad literaria. La verdad aplicada al cuento es para Poe esa especie de iluminación que se produce en un relato cuando un elemento revela algo que implica un conocimiento más profundo sobre la historia o sobre el personaje. Lo que resul-

⁶⁵ Edgar Allan Poe, «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», pág. 304.

⁶⁶ Ídem, pág. 303.

⁶⁷ Ídem, pág. 305.

ta muy interesante es que Poe adjudica las emociones propias del género fantástico al cuentístico, el cual se presenta como la narración más favorable para tratar temas relacionados con el miedo y las pasiones desaforadas. La primicia que entonces introduce Poe estriba en ligar el concepto de *verdad* al de *horror*.

Poe hace confrontar *originalidad* y *reposo*. Este último representa el estilo conservador, seguidor de los moldes preceptivos clásicos, que para Poe están necesitados de una renovación. Según él, la *originalidad* consiste en la *novedad*, no tanto en la novedad de pensamiento o de incidentes narrados como en la novedad del efecto:

La auténtica originalidad –auténtica con relación a sus propósitos– es aquella que, al hacer surgir las fantasías humanas, a medias formadas, vacilantes o inexpresadas, al excitar los latidos más delicados de las pasiones del corazón, o al dar a luz un sentimiento universal, algún instinto en embrión, combina con el placentero efecto de una novedad *aparente* un verdadero deleite egotístico⁶⁸.

La originalidad por tanto es una cuestión de novedad sensitiva⁶⁹, podríamos decir, más que de novedad verbal o temática, y lo novedoso va sin suda unido a la fantasía. La obra ha de transmitir al lector la fuerza emotiva que impulsó al propio autor a configurarla de ese modo y no de otro; lo original sería, desde este enfoque, modernizar siempre las claves del efecto.

También preocuparon a Poe las diferencias entre el cuento y la novela. Sostiene que la novela y el folletín pueden crear unos personajes complejos en su psicología y elaborar un argumento más conflictivo, mientras que el cuento está ceñido a una extensión delimitada, por lo que las situaciones que presenta son precisas y los personajes se definen por su función, su acción y su forma de ejecutarla. En la novela es relevante profundizar en la demarcación psicológica de los personajes; en el cuento, la psicología del personaje se hace a trazos, sin ahonda-

⁶⁸ Ídem, pág. 298.

⁶⁹ La crítica suele hacer hincapié en la actitud racional de las teorías de Poe y en lo calculador de su trabajo creativo; pero, antes bien, Poe trató de conjugar el clásico antagonismo de razón y emoción: por un lado, la razón le ayuda a «preparar» los acontecimientos de modo que la sorpresa final sea tajante, para ello se vale de la fantasía, pero una fantasía que asiduamente roza la locura; y por otro lado, las obras de Poe se encaminan a «conmover» al lector gracias entre otras cosas a su fina sensibilidad para captar el lado oculto y perverso de la realidad, para analizar los sentimientos desde una perspectiva insólita.

mientos. En el cuento, según Poe, han de fusionarse convenientemente el lenguaje, la duración y el efecto, todo bajo el demiurgo de la razón.

Por último, en su artículo «The plot –a definition–», Poe considera que, antes de escribir ni una palabra, el autor debe tener muy claro cuál es el efecto que quiere provocar y de qué modo va a construir la trama para que el «desenlace efectivo» tenga lugar. Todos los elementos de un cuento están organizados para confluir en la creación del efecto. Los incidentes y su organización son inmutables a causa de que todo está urdido en función del raptó circunstancial del lector, y un cambio sería desaconsejable para el logro del efecto. Bajo una perspectiva moderna, Poe define la *trama* desde un enfoque estructural como «aquel conjunto del cual ni un solo átomo componente puede ser removido, ni un solo átomo componente puede ser desplazado, sin arruinar el todo»⁷⁰.

En resumen, el pensamiento de Poe gravita en torno a un elemento que él considera imprescindible para obtener un buen cuento, el *efecto*. A éste favorece la breve dimensión del género, que concentra la atención del lector durante un proceso de recepción intensa no interrumpida por el mundo exterior al texto. Lo recusable de la teoría de Edgar Allan Poe es que para él todo buen cuento ha de ser un *cuento efectista*, y algunos de sus criterios resultan más certeros para el cuento fantástico en concreto que para el cuento en general. Muchas de las ideas de Poe son aplicables por tanto al cuento fantástico, entre otras razones porque el miedo y la impresión de siniestra incertidumbre que persiguen los cuentos fantásticos están determinados principalmente por el efecto psicológico que amparaba el autor americano. Aparte de la teoría, los mismos cuentos de Poe auguran el énfasis en el mundo de la fantasía inquietante, el terror psicológico⁷¹ y lo onírico de la literatura

⁷⁰ Edgar Allan Poe, «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», pág. 314.

⁷¹ Poe se defendió de la acusación de plagio de la literatura gótica y alemana –que se recreaban en el horror– diciendo que el terror no era el pilar de sus tesis y que el terror «no viene de Alemania sino del alma». Edgar Allan Poe, como luego hizo Hoffmann, aplicó un fundamento psicológico al sentimiento de terror, concediéndole un fin estético dentro del conjunto de su obra. En el juicio de Lovecraft (*Supernatural Horror in Literature*, 1945), «con anterioridad a Poe la mayoría de los cuentos fantásticos había operado en la oscuridad, sin una comprensión de las bases psicológicas del horror... Poe comprendió en forma clara y realista las bases naturales del recurso del horror y de los mecanismos correctos de sus alcances», citado en María Luisa Rosenblat, «Teoría sobre el cuento», *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas en la obra de Edgar Allan Poe*, Monte Ávila, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1998, pág. 33.

simbolista y modernista de la segunda mitad del siglo XIX, énfasis auspiciado por el romanticismo y prolongado hasta el surrealismo. Además, el espíritu de análisis y de reflexión creadora de Poe desembocaría en algunos cuentos (*Los crímenes de la calle Morgue*, 1841) en los que se sitúa el origen del relato policiaco.

Los trucos del cuentista: Horacio Quiroga

Los primeros esquemas teóricos sobre el cuento en la América de habla hispana vienen de la mano de Horacio Quiroga. Qué duda cabe de que este género tiene en Quiroga un maestro de primer orden, sus relatos alcanzan una perfección técnica de difícil comparación. En algunos ensayos publicados en los diarios durante la década de los veinte, Quiroga ofrece estrategias de oficio que la experiencia le ha proporcionado y que responden a la necesidad de racionalizar el proceso creador.

Algunas de las ideas de Horacio Quiroga coinciden con presupuestos que medio siglo antes ensayara Edgar Allan Poe. Uno de esos presupuestos lo encontramos en «El manual del perfecto cuentista»⁷² (*El Hogar*, 10 de abril de 1925), donde advierte que el principio y el fin de todo cuento han de estar escritos en la imaginación del autor antes que el texto mismo: «Para comenzar se necesita, en el noventa y nueve por ciento de los casos, saber adónde se va. “La primera palabra de un cuento –se ha dicho– debe ya estar escrita con miras al final”». Principio y desenlace son piezas clave de la narración que hay que pensar adecuadamente, puesto que rematar una historia con la frase más apropiada puede llegar a convertir un «cuento» en un «gran cuento». Diseñada la ficción mental, el cuentista, como el sonetista, empezarán por el final, de manera que, paradójicamente, el principio de un cuento debe ser su final, por lo que manifiesta Quiroga: «Comenzaremos por el final. Me he convencido de que del mismo modo que el soneto, el cuentista empieza por el fin». En la actualidad, si bien se coincide con la importancia del final y la conexión analógica que existe entre éste y el inicio del relato, muchos cuentistas

⁷² Horacio Quiroga, «El manual del perfecto cuentista», *Sobre literatura. Obras inéditas y desconocidas*, tomo VII, dirección y plan general de Ángel Rama, «Prólogo» de Roberto Ibáñez y notas de Jorge Ruffinelli, Editorial Arca, Montevideo, 1970, págs. 60-65.

han superado la tesis de que el final está ya previsto en la mente del escritor antes de comenzar a escribir el cuento o en el comienzo de la escritura del mismo⁷³.

Horacio Quiroga expone una serie de consejos muy prácticos, con aplicación directa sobre el cuerpo del texto, seguidos de ejemplos clarificativos para la técnica del *perfecto cuentista*: el *leitmotiv*⁷⁴, fijar un incidente contradictorio, empezar por el desenlace recurriendo a frases cortas de sentido intenso, el comienzo *ex abrupto* con oraciones complementarias (Quiroga da un ejemplo: «Como Elena no estaba dispuesta a concederle, él, después de observarla fríamente, fue a coger su sombrero. Ella, por todo comentario, se encogió de hombros») o valerse de un comienzo premonitorio («Silbando entre las pajas, el fuego invadía el campo, levantando grandes llamaradas. La criatura dormía...»). Para el final de un cuento Quiroga aconseja también las oraciones cortas de sentido intenso (tal que «¡Estaba muerta!», «Fue lo que hicieron» o «Nunca más volvieron a verse»), y éstas deben contener un sentido categórico, irrefutable, incluso denotado por el autor («El cuento concluye aquí. Lo demás, apenas si tiene importancia para los personajes»). Quiroga sugiere la sobriedad en el estilo, la eficacia del lenguaje sencillo (de *color local*) y la técnica de la contraposición de adjetivos.

Los consejos de Quiroga tienen continuación en «Los trucos del perfecto cuentista»⁷⁵ (*El Hogar*, 22 de mayo de 1925). En este artículo el autor uruguayo se ciñe a los relatos costumbristas o realistas que deben reflejar el idioma local con conocimiento del mismo, sin embrutecerlo ni explicar aquellas palabras desconocidas. El relato folclórico deberá reflejar el idioma local en boca de los personajes como si fuesen gente del lugar. En el mismo artículo dice Quiroga que en el cuento

⁷³ Así, por ejemplo, señala Ana María Shua que «el final se descubre, muchas veces, en el proceso de la escritura; el autor se despeña por el abismo al mismo tiempo que sus personajes». Curiosamente, aunque la escritora argentina coincide con Quiroga en cuanto a la posición narrativa de conectar con los personajes, contrarresta la idea apriorística de concebir el final desde el comienzo de la escritura. Ana María Shua, «Variaciones sobre el cuento», pág. 46. Opina igual José Ovejero sobre la no concepción del final hasta el momento en que llega; Ovejero, «El arquero sin diana», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil*, págs. 49-55.

⁷⁴ «Cuando el motivo se repite varias veces en el transcurso de una obra y desempeña un papel preciso, lo calificamos de *leitmotiv*»; el motivo es «un componente elemental de una trama susceptible de desarrollo» (el motivo del doble, del judío errante, del hombre que elige entre dos mujeres...). Para estas distinciones véase Enrique Anderson Imbert, «Tema, motivo, leitmotiv, tópico», *Teoría y técnica del cuento*, págs. 133-135.

⁷⁵ Horacio Quiroga, «Los trucos del perfecto cuentista», *Sobre literatura*, págs. 65-69.

se requiere describir los hechos de un modo vívido: «el ambiente, como la vida, el dolor y el amor, hay que vivirlos». El lenguaje cuentístico no admite la redundancia, la adjetivación innecesaria; la expresión debe estar desnuda de florituras pero debe también ofrecer pequeñas bellezas visibles diseminadas aquí y allá. Por último, Horacio Quiroga advierte que los sucesos de la historia narrada han de apuntar hacia el *efecto* –poetiano– sin descuidar la organización de los mismos, ya que «en la literatura, el orden de los factores altera profundamente el producto».

El «Decálogo del perfecto cuentista»⁷⁶ (publicado en *Babel*, julio de 1927) recoge unos aforismos esenciales que escribió Horacio Quiroga. Se trata de diez lecciones que contienen aciertos lúcidos y serios, aun a pesar de que su autor confesara que los había concebido con tono inocente y sentido lúdico:

- I. Cree en un maestro –Poe, Maupassant, Kipling, Chejov– como en Dios mismo.
- II. Cree que su arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo.
- III. Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia.
- IV. Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.
- V. No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas.
- VI. Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: «desde el río soplaba un viento frío», no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes si son entre sí consonantes o asonantes.
- VII. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.
- VIII. Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te dis-

⁷⁶ Horacio Quiroga, «Decálogo del perfecto cuentista», *Sobre literatura*, págs. 86-88.

traigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten eso por una verdad absoluta, aunque no lo sea.

- IX. No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.
- X. No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene *vida* en el cuento.

El octavo y el último precepto comparten un dato: la importancia de que el escritor se abstraiga de sí para entrar (vivir) en el microcosmos que está creando tal y como si fuera él mismo uno de sus personajes, descartando situaciones y frases marginales para alcanzar mayor verosimilitud, idea que luego Cortázar recordaría en su artículo «Del cuento breve y sus alrededores».

Interesa resaltar algunas ideas en relación a la «Refutación»⁷⁷ del «Decálogo» de Quiroga que en 1968 escribió la narradora argentina Silvia Bullrich. Lo que el cuarto aforismo designa realmente es el «amor al arte», a la literatura y al trabajo esmerado de ésta, lo cual requiere más una honda constancia que la ilusión de triunfo, máxime si conocemos el parco reconocimiento social que la profesión de escritor merecía entonces. Nos percatamos del sentido donoso que tiene este aforismo, por eso parece excesiva la observación de Silvia Bullrich: «¿Es acaso el triunfo lo más importante en una obra literaria? [...] La vida de Quiroga fue toda entera una derrota y por eso su obra cobró fuerza y sentido»⁷⁸. El triunfo literario de una obra lo marca su calidad artística, el pulido laboral y la inteligencia compositiva del autor, no las derrotas o las experiencias de su vida real. El juicio de Bullrich sería digno de aprecio para un crítico biografista, no para un crítico que aspira a un enfoque integral, tanto más porque Quiroga no se refiere al escritor (hombre público) sino al autor (compositor de la obra).

Respecto al sexto dice Bullrich que es «el más caprichoso y discutible de

⁷⁷ Silvia Bullrich, «Refutación del “Decálogo del perfecto cuentista”», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, págs. 371-377.

⁷⁸ Ídem, pág. 374.

los mandamientos, pues no se tergiversaría mucho la realidad buscada poniendo “helado” en vez de frío y evitando así una rima que puede no molestar a Quiroga pero sí al lector, y acaso a los críticos»⁷⁹. Lo importante es «adueñarse» de las palabras para adueñarse del texto en sí, y después podrán aparecer los matices que sean (asonancia-consonancia) sin que se cambie el sentido de lo que se quiere decir. El sexto y séptimo aforismo hacen referencia a la rigurosidad conceptual y a la economía léxica que demanda el cuento, en definitiva: a la adecuación fondo-forma. Ése es el mensaje de Quiroga, no el de infravalorar la importancia y la belleza del estilo o el de cuestionar, como cree la escritora argentina, la necesidad de adjetivar, una necesidad privativa de cada escritor.

A pesar de lo que dice Bullrich, sin duda los consejos de Horacio Quiroga han sido definitivos en la formación de una poética del cuento y, además, el alcance literario de su obra prevalece por sí como práctica de una teoría coherente puesta en acción.

En otro artículo, «La crisis del cuento nacional»⁸⁰ (*La Nación*, 11 de marzo de 1928), Quiroga indica que el cuentista posee la capacidad de sugerir más cosas de las que se dicen, acortando la extensión de la historia. Quiroga precisa la extensión de un cuento normal alrededor de 3.500 palabras, y la de un cuento muy breve en 1.256 palabras. Sobra repetir nuestro parecer acerca de lo arriesgado de puntualizar la extensión exacta de un cuento; pero Quiroga da esas cifras por una recusación hacia el contexto periodístico-editorial de la novela corta. El autor uruguayo se queja de que la novela breve sea un producto de la demanda editorial de la prensa de la época, que exige un número de páginas y el aumento de las tiradas a costa de mermar la calidad. Explica que la novela breve es en la mayoría de las ocasiones la unión de varios cuentos que de haber constado de menos páginas habría sido más efectivo y de lectura más amena. Critica el hecho de que los cuentistas se conviertan en novelistas *a fuerza de relleno*. Una *nouvelle* requiere sumar la intensidad del cuento y el *acabado* de una novela.

⁷⁹ Ídem, pág. 375.

⁸⁰ Horacio Quiroga, «La crisis del cuento nacional», *Sobre literatura*, págs. 92-96.

En «La retórica del cuento»⁸¹ (*El Hogar*, 21 de diciembre de 1928), el último artículo de esta serie teórica, indica Quiroga que el cuento literario conserva los mismos elementos que el cuento oral y que básicamente se constituye de una historia interesante, que capte la atención: «No es indispensable, adviértenos la retórica, que el tema a contar constituya una historia con principio, medio y fin. Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento». Al igual que luego reconociera Cortázar, Quiroga entiende el cuento como un fenómeno universal sustentado en coordenadas estructurales como el concepto mismo, la brevedad o la intensidad. El cuento no morirá, porque es la *forma natural* de contar del hombre en tanto la lengua siga siendo su principal vehículo de expresión.

Quiroga subraya dos preceptos a la hora de considerar el tema y la técnica, uno afecta al autor, el otro a la obra misma; estos dos preceptos son exigencias de todo cuento. En este punto de «La retórica del cuento», el escritor uruguayo se expresa de forma más general: «En la extensión sin límites del tema y del procedimiento en el cuento, dos calidades se han exigido siempre: en el autor, el poder de transmitir vivamente y sin demoras sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato, que la definen». Quiroga menciona *calidades*, porque lo que resumidamente define es la *vitalidad* del cuento, su facultad de organismo vivo.

En *El Hogar*, en septiembre de 1931, se publica «Ante el tribunal»⁸², donde Quiroga defiende la autonomía del cuento frente a la novela; cada género tiene sus componentes específicos. En este artículo Quiroga pretende dejar constancia de la profesionalidad del oficio de escritor, y en concreto el de «cuentista», que fue su vocación más declarada. Quiroga insiste en que el relato exige la brevedad, «ir al grano», la escritura unidireccional, porque el cuento es como *una flecha* apuntada directamente al blanco⁸³.

⁸¹ Horacio Quiroga, «La retórica del cuento», *Sobre literatura*, págs. 114-117.

⁸² Horacio Quiroga, «Ante el tribunal», *Sobre literatura*, págs. 135-138.

⁸³ «Luché por que el cuento [...] tuviera una sola línea, trazada por una mano desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión debía acudir o aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco

Exorcismos cuentísticos: Julio Cortázar

Años más tarde coincidiría Julio Cortázar con esa idea: «El cuentista sabe que no debe proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario»⁸⁴. Esto es para Cortázar lo esencial del método de escribir relatos.

La *verticalidad* (o lo que para Quiroga es la *escritura unidireccional*, cual *flecha*) y otras ideas cortazianas sobre el cuento, están expuestas en «Algunos aspectos del cuento»⁸⁵ (1963), artículo que es indispensable citar en la poética de este género literario.

Los tres aspectos fundamentales del cuento son, para Cortázar, la *intensidad*, la *tensión* y la *significación*. Los dos primeros aspectos se consiguen por la eliminación de digresiones, por el rigor argumental y por la economía léxica. La brevedad implica la eliminación de situaciones intermedias o secundarias en la trama, lo que Cortázar denominaba *intensidad*. La intensidad está relacionada con la *tensión*, que es la comprensión progresiva del problema (en estado latente o no-avanzado) que se plantea en el cuento y que desembocará (de forma patente) en una situación final irreversible. El cuentista avivará progresivamente la tensión narrativa si relata los eventos con soltura; sobre todo, la tensión se alcanza gracias a la fuerza interna de la trama. A su vez, el desarrollo de la trama se apoya en la capacidad irresistible de atracción que un tema preciso se le impone al autor. Además, el cuentista tendrá en mente la condensación del tiempo y el espacio a la hora de escribir, porque el cuento es una «carrera contrarreloj».

Cortázar, como hemos dicho, afirma que el tercer aspecto fundamental de

para ir a dar directamente en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirían sino entorpecerlo. Esto es lo que me empeñé en demostrar, dando al cuento lo que es del cuento, y al verso su virtud esencial», Horacio Quiroga, «Ante el tribunal», pág. 137. Las palabras de Quiroga siguen teniendo vigencia entre las actuales disertaciones teóricas sobre el cuento y sigue dando lugar a otras metáforas sutiles como que «el cuento es la tensión del arco y eludir el viaje de la flecha con todos sus avatares». Citado por Pablo Andrés Escapa, «Poética», pág. 120.

⁸⁴ Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», *La casilla de los Morelli*, Tusquets, Barcelona, 1973, pág. 138.

⁸⁵ El artículo «Algunos aspectos del cuento» fue publicado en: *Casa de las Américas*, año II, núms. 15-16, noviembre 1962-febrero 1963, La Habana, págs. 3-14.

un cuento es la *significación*. La significación está relacionada con dos cualidades: la primera, el contenido, el tema o el sentido particular e individual del relato concebido en su carácter metafórico; y la segunda, la proyección semántica de ese texto en un mensaje alegórico universal. Para transmitir ese contenido simbólico único y particular pero a un tiempo universal, el cuentista utilizará los mecanismos literarios adecuados, por lo que será capital la técnica empleada en el tratamiento de ese tema y en su desarrollo literario. Para Cortázar un cuento es «significativo» cuando «quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta»⁸⁶. En este punto vemos, pues, que el autor argentino se acerca simultáneamente a las ideas de efecto y de verdad ya contempladas un siglo antes por Edgar Allan Poe. En lo que concierne a este tercer aspecto, Cortázar sigue señalando que el cuento tiene una estructura cerrada, esférica, en cuanto a su elaboración formal, pues todo debe encajar de inicio a fin. En cuanto a su semántica, en cambio, tendrá una estructura abierta y universal; es decir, se trata de la apertura de la significación, de ese fenómeno por el que el final de un gran cuento abre la puerta de un infinito, de un orbe metafísico, o lo que el autor denomina la «fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunstancial a la esencia misma de la condición humana»⁸⁷.

La estructura totalizadora del cuento debe ser *esférica*, sin desviación ni descuidos ni rodeos, para que el efecto sea mordaz y catártico. El *efecto* es también para Julio Cortázar una exigencia en la naturaleza de todo gran cuento. El efecto es para Cortázar ese golpe último de sentido que adquiere el desenlace final del cuento y que estalla como un chispazo dejando *k.o.* la conciencia del lector; es, como en el boxeo, la victoria por *knock out*⁸⁸.

⁸⁶ Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», pág. 139.

⁸⁷ Ídem, pág. 142. El alcance alegórico que Cortázar otorga a cada una de sus obras, y especialmente a sus cuentos fantásticos, fue lo que determinó que Jaime Alazraki inventara el concepto de género *neofantástico*, aplicado a aquella literatura de fantasía a la que el autor imprime un significado filosófico, metafísico o didáctico que confieren a ese texto un valor universal. En el siguiente capítulo estudiaremos más detenidamente el concepto de *neofantástico*.

⁸⁸ «Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock out*», Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», pág. 138.

Cortázar habla del *clima* como un rasgo que puede hacer que un cuento se vuelva inolvidable. Es necesario que intervenga el talento del escritor para crear ese clima y para conquistar la abstracción del receptor. Él denomina *clima* a lo que otros llaman «atmósfera»⁸⁹ y que otros asocian con el cuento psicológico. Para conseguir la atmósfera idónea, el autor tiene que pensar y sentir –como decía Quiroga– como el personaje mismo de su cuento; si el autor vive el cuento, el lector lo vivirá también. Tomemos la cita de Cortázar:

[El autor] Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que le rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa⁹⁰.

Cortázar concuerda con Edgar Allan Poe en la idea del secuestro momentáneo del receptor. Además añade la idea de que el lector, cuando ha regresado de ese rapto o abducción, modifica su conciencia del mundo a causa del enriquecimiento interior que le concede la experiencia lectiva. La referencia del autor argentino a la antigua máxima horaciana del *delectare prodesse* («deleitar enseñando») no pierde originalidad al ser aplicada a la crítica del cuento. Las palabras de Cortázar tienen una dimensión metafísica puesto que no se trata tanto de «enseñar» en un sentido didáctico, sino de que el cuento, y en sentido lato la literatura, ensancha la perspectiva reflexiva del lector y amplía en matices su manera de entender la realidad. El mundo que nos circunda abarca tanto la cotidianidad percibida con los sentidos como la realidad no visible percibida con el sentimiento, la intuición y la fantasía. Cortázar tomaba así una posición distinta a la del realismo de la época en cuanto que daba cabida al lado menos racional de la condición humana. No es extraño que Cortázar afilie el cuento y la novela con otras artes

⁸⁹ «La atmósfera, pues, es la reacción del narrador, es la forma artística que da a su estado de ánimo, la objetivación de un sentimiento vago que penetra el relato por todos sus poros. [...] La trama, la caracterización, la idea, el estilo, el vocabulario y los ritmos de la prosa, todo, en fin, lo que surge del proceso de la creación artística contribuye a la formación de la atmósfera», Enrique Anderson Imbert, «Atmósfera», *Teoría y técnica del cuento*, pág. 87.

⁹⁰ Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», pág. 144.

contemporáneas (la novela al cine y el cuento a la fotografía), artes que adentran al hombre en un espacio mágico, como el de la literatura, y que «abstraen» transitoriamente al receptor de su realidad inmediata para devolverlo a ella con una visión renovada (*enriquecida*) y que incluye aspectos inexplicables.

Podemos decir que la condición de una organización racional en el proceso de la escritura tanto para Poe como para Quiroga es lo que –a primera vista– los diferencia de la creación inconsciente o neurótica, ese *exorcizar* que concibiera Julio Cortázar:

A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos –cómo decirlo– al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena⁹¹.

Es la fascinación emocional y psicológica e irresistible del tema lo que se le impone al escritor y lo que predetermina su materialización en la creación del texto. No obstante, después advierte Cortázar que el entusiasmo no basta por sí solo; para crear un buen cuento es necesario ejercitarse seriamente en el oficio de escritor.

El cuentista, para Cortázar, se siente preso de un *exorcismo*, un encantamiento, por causa del cual es ajeno a su conciencia en el momento de la creación. El cuentista es dominado por una fuerza que controla sus actos, y esa fuerza, no él, es la que dirige la escritura. Por eso, según Cortázar, el cuento nace sin *demiurgo*, nace por sí mismo. El cuento es un organismo que tiene vida propia e incluso *respira*, como dirá el autor en otra ocasión. Esta idea la defiende Cortázar en su artículo «Del cuento breve y sus alrededores»⁹² (1969). En la idea del exorcismo creativo se puede contemplar un proceso de desdoblamiento en el que se hallaría,

⁹¹ Ídem, pág. 140.

⁹² «Cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo», Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», *La casilla de los Morelli*, pág. 107.

por un lado, el «yo» de carne y hueso del escritor que ha vivido una experiencia de ensimismamiento y abstracción y, por otro lado, el «yo» del escritor que ya se ha desprendido del proceso creativo pero que ha dado lugar a una segunda entidad que pervive en la obra y que es el narrador. De otra parte, el hecho de caracterizar el cuento como organismo vivo va asociado a lo que Cortázar llama *autarquía*, a saber, la independencia de la obra respecto de su autor una vez creada. Finalizada la obra, será el lector quien decida o no su éxito, apropiándose de su sentido; fuera ya del dominio del autor, el lector se convierte en el dueño de la obra. Así, leer un cuento supone, en cierto sentido, reescribirlo.

En este artículo de 1969 especifica Cortázar que el *exorcizar* es como una catarsis, una terapia, un modo figurativo de decir en el que el cuentista no recupera su independencia racional hasta que no se ve por completo libre de esa «criatura» que le crece en el cerebro. El *exorcizar* supone hacer realidad el trabajo literario de una idea artística obsesiva con tal fuerza de precisión que casi pareciera que el cuentista ya tuviera escritas las frases en su mente, lo cual no se debe confundir con la escritura «neurótica», no reflexiva, del surrealismo, sino que se trata más bien de concebir una visión existencial frenética del proceso de composición del cuento:

Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola [...].

De un cuento así se sale como de un acto de amor⁹³, agotado y

⁹³ José Balza también apuntó que «el cuento –como una relación sexual– es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto» [José Balza, «El cuento: lince y topo: teoría y práctica del cuento», pág. 479] y, asimismo, Carlos Mastrángelo comparó el estallido emocional del final de un cuento con un «verdadero orgasmo psíquico» [Carlos Mastrángelo, «Hacia una teoría del cuento», *El cuento argentino*, pág. 116]. Más recientemente el escritor cubano Ronaldo Menéndez ha dicho que «pretender retomar la lectura de un cuento tras cuatro horas de oficina es como pretender –la imagen, aunque rara, me resulta imprescindible– interrumpir una cópula a medio camino y pretender retomarla al día siguiente en el exacto punto donde la dejamos. Imposible, hay que empezar de

fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación⁹⁴.

Julio Cortázar asocia, como Quiroga, el cuento a la vitalidad, a su facultad de poseer vida propia no sólo cuando ha sido creado, sino que implícitamente debe darse una *idea viva* de éste ya antes en la mente del cuentista⁹⁵. Seguidamente el autor argentino da también una explicación de por qué tanto críticos como escritores ofrecen una definición metafórica del cuento como género autónomo («flecha», «organismo», «relámpago», «fotografía»...); el recurso de la metáfora u otras imágenes se debe a esa infabilidad para explicar la experiencia inventiva y receptora «al límite» de algunos relatos y a la empatía que despierta en el lector: «Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros, y que explica también por qué hay muy pocos cuentos verdaderamente grandes»⁹⁶.

En sus reflexiones Cortázar termina asegurando que el cuento es un género para el que no se puede decir que exista un código irrefutable de leyes sino más bien ciertas constantes, ciertos principios tan aceptables como vulnerables: «Nadie puede pretender que los cuentos sólo deban escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar, no hay tales leyes; a lo sumo cabe hablar de puntos de vista, de ciertas constantes que dan una estructura a ese género tan poco encasillable»⁹⁷.

nuevo»; Ronaldo Menéndez, «La sorpresa íntima», en Eduardo Berra (ed.), *El arquero inmóvil*, pág. 142.

⁹⁴ Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», págs. 108-109.

⁹⁵ «Si no tenemos una idea viva de lo que es el cuento habremos perdido el tiempo, porque un cuento, en última instancia, se mueve en ese plano del hombre donde la vida y la expresión escrita de esa vida libran una batalla fraternal, si se me permite el término; y el resultado de esa batalla es el cuento mismo, una síntesis viviente a la vez que una vida sintetizada, algo así como un temblor de agua dentro de un cristal, una fugacidad en una permanencia», Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», pág. 137.

⁹⁶ Ídem.

⁹⁷ Ídem, pág. 135.

Conclusiones

Las ideas principales de la poética del cuento de Julio Cortázar son: *intensidad, tensión, clima, efecto, exorcizar, esfericidad y significación*.

La concepción de la estructura *cerrada* y *esférica* de Cortázar sobre el cuento coincide con la concepción poetiana sobre la unidad o totalidad del efecto. No se consigue el efecto que se quiere si la historia no está cerrada. La esfericidad se consigue, además de por el desarrollo de la trama, por la adecuación perfecta entre principio y fin. El principio y fin de un cuento son de capital importancia; tanto para Quiroga como para Poe, la primera palabra de un cuento –y en medio la trama– deben conducir a su fisonomía final.

La *brevedad* es lo que más favorece el fenómeno del *efecto*, según Poe. Condensación e intensidad son fundamentales en la teoría de Cortázar; ambas son dependientes de la brevedad física y argumental.

Cortázar y Quiroga acuerdan la idea de la *vitalidad* que le es característica al cuento, vitalidad que asoma en su concepción previa, en su ritmo narrativo interno, en su fuerza significativa y emotiva.

Los consejos que Horacio Quiroga da a lo largo de sus artículos buscan poner de manifiesto la importancia de una técnica precisa para el cuento y unas coordenadas constantes que el cuentista debe respetar en su oficio para el óptimo resultado de la obra. Las consideraciones de Poe subrayan la trascendencia de que el cuentista debe tener siempre presente la (in)credulidad y la intuición del lector durante todo el proceso de escritura; ya que toda obra tiene un lector implícito, todo escritor deberá pensar primeramente en lo que quiere hacer sentir y pensar a ese lector al que de manera implícita va dirigida su obra, y a partir de ahí construir la trama. Cortázar sugiere la inspiración del escritor para la elección-captación del tema; inspiración y técnica construyen la atmósfera apta de un gran cuento y guían la tensión de la trama; el juicio de Cortázar se sustenta en la afinidad y la atracción simbiótica entre el escritor y su obra, una atracción por naturaleza que enajenará al autor y que determinará el carácter vital y absorbente de la obra que luego *exorcizará* y enriquecerá también al lector.

En el sustrato de las teorías de estos tres autores se acierta el equilibrio entre los conceptos de técnica (labor, industria, esfuerzo, profesionalidad) y sensibilidad artística (inspiración, fantasía, originalidad) que repercuten y a la vez están condicionados por la relación de interdependencia entre el autor, el lector y la obra.

Los ensayos de Poe, Quiroga y Cortázar se presentan como una reflexión estructurada desde el punto de vista del creador sobre el objeto de trabajo y sobre la vivencia personal del proceso de la creación. Las comparaciones entre estos autores vislumbran un esquema teórico coherente, un esquema «universal» en el tiempo y en el espacio (pues son autores de épocas y nacionalidades diversas) que, a su vez, explicaría la enunciación de pautas y lecciones formales de una misma naturaleza acerca de la composición del cuento. Las avenencias teóricas entre los tres literatos, principalmente entre Poe y Cortázar, tuvieron un resultado preciso en la práctica del relato fantástico, modalidad que con más ambición cultivaron, y es la analogía entre determinados recursos y la simpatía hacia determinados temas: los personajes psicóticos, el motivo del doble, las apariciones fantasmagóricas, las fuerzas ocultas que rigen el destino del hombre, la ruptura del orden racional, las conexiones misteriosas, la intuición visionaria y distorsionada de la realidad...

No es contingente el hecho de que los mejores cuentos de Edgar Allan Poe, de Julio Cortázar y de Horacio Quiroga pertenezcan al género fantástico, como no es contingente que la mayoría de los estudios sobre la poética del cuento procedan de cuentistas cuyo objeto de trabajo máspreciado es precisamente el cuento fantástico. Un buen autor de relatos fantásticos puede llegar a formular un plan teórico satisfactorio del cuento en general por la razón de que la creación de un buen relato fantástico implica el conocimiento a fondo y el manejo hábil de las técnicas compositivas del cuento, implica la entrega a un oficio, el entrenamiento sesudo y la imaginación excepcional del artista para seducir las expectativas del lector y subyugar su sensibilidad hasta el último minuto. Cuestiones éstas, y otras, que veremos en el siguiente capítulo.

2. El género fantástico

2.1. Definición

2.1.1. Qué es la literatura fantástica.

Delimitación de su concepto

Decimos, en general, que algo es fantástico cuando es extraordinario (muy bueno o fuera de lo común) y cuando pertenece al mundo de la imaginación (ficción, invención, ilusión). En la actualidad, el concepto «fantástico» tiene un significado tan amplio que se ha aplicado a manifestaciones artísticas muy diferentes. Por ejemplo, se ha calificado de cine fantástico a películas de distinta índole (*Metrópolis*, *Nosferatu*, *Memento*, *Alicia a través del espejo*, *El viaje de Chihiro*, *Batman*, *Blade Runner*, *Troya*), también se habla de arquitectura fantástica (la de Gaudí, la que diseña Escher, las pinturas de Dalí, las de Rob Gonsalves). Se usa, pues, el mismo título que para la literatura fantástica, que tampoco deja de ser heterogénea al incluir las leyendas de Bécquer, los cuentos de Poe, los de Borges, *Drácula* de Bram Stoker, las novelas de Tolkien o *Las mil y una noches*. Se trata de obras bastante desiguales que, englobadas bajo el mismo marbete, comparten nada más que un único denominador común: evocan un mundo que no es fiel a una representación de la realidad supuestamente objetiva. Las fuentes del fantástico en estos casos proceden del cuento popular, de lo maravilloso, del gótico, del llamado terror moderno, de la ciencia ficción, la fantasía heroica y la mitología.

En literatura el término se ha aplicado también a producciones disímiles. Se puede decir que es desde los primeros intentos de sistematización que hicieron Todorov y Castex cuando se han sucedido las teorías y definiciones del fantástico. Hoy en día, los límites del género siguen siendo imprecisos, e incluso nos encontramos con piezas que se hallan entre lo fantástico y lo maravilloso o en una intersección entre distintos géneros. Es por eso que hemos diferenciado en este estudio *el fantástico literario*, lo que propiamente caracteriza al fantástico como «género», y no aquella otra expresión literaria que contenga elementos fantásticos pero que no por ello pertenece a este género. Pero, antes, veamos la

etimología de la palabra para entender mejor su desarrollo conceptual en la literatura.

- Etimología

Continuos y variados han sido los intentos de dar una definición acertada de lo fantástico en la literatura. Incluso fuera del ámbito literario, «fantástico» y «fantasía» son conceptos flexibles que admiten diversos matices, como se ha señalado arriba.

Según la etimología, «fantasía», «fantasma» y «fantástico» son palabras derivadas de una misma raíz. Muchos sinónimos designan al «fantasma», del latín *phantasma* (a su vez del griego *φαντασμα*), como ‘aparición’, ‘visión’, ‘ensueño’, ‘ilusión’, ‘imagen de un objeto en el espíritu’, ‘apariencia’, ‘imagen inconsciente’, ‘espectro’. «Fantasía» (lat. *phantasia*, gr. *φαντασια*) significaba, por un lado, ‘muestra’, y, por otro, ‘ostentación’, ‘aparato’, ‘fausto’ (de ahí que a la persona presuntuosa y presumida se le llame «fantasma»). Esa doble acepción está en consonancia con la aparatosa maquinaria (sombras a contraluz, objetos para deformar la voz o los sonidos y otros de usanza óptica como el fantascopio⁹⁸ o el fantasmatóscopo⁹⁹) que requería la puesta en escena –siempre exorbitante– del espectro o de cualquier episodio fantástico, desde el antiguo teatro grecorromano hasta el teatro de magia en el Barroco y el teatro contemporáneo.

Aristóteles definió la «fantasía» como «la facultad de reproducir los datos

⁹⁸ «Aparato con el que se logran determinados efectos teatrales, como la aparición de un fantasma que avanza hacia el espectador. Consiste en una linterna o más linternas mágicas montadas sobre ruedas que proyectan sobre una pantalla sendas imágenes. Al alejar el aparato de la pantalla se modifica automáticamente la posición de las lentes objetivas, de tal modo que las imágenes varíen de tamaño y permanezcan enfocadas. Simultáneamente se modifica la abertura de los diafragmas en forma que permanezca constante la iluminación», *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Espasa Calpe, Madrid, 1958.

⁹⁹ «Especie de máquina óptica que ofrece el aspecto de una puerta al abrirse, y por donde sale, al parecer, un fantasma, cuyas dimensiones van creciendo a proporción que se acerca a los espectadores, y disminuyéndose luego a medida que se retira, hasta desaparecer completamente por donde entró», *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea Americana*.

de las sensaciones en ausencia de los objetos que la habían provocado»¹⁰⁰. El concepto medieval de *fantasía* conservaba todavía las acepciones de la antigüedad y comenzó a asociarse a otra palabra latina, *imaginación* (lat. *imaginatio*). Mientras que la palabra griega, *fantasía*, seguía abrigando las designaciones de «ilusión óptica», «engaño», «aparatosidad», a la palabra latina se la diversificó en dos contenidos, la «imaginación reproductiva» de los datos sensibles y la «imaginación productiva» o aquella que combina dichos datos. Habría que esperar al siglo XIX para que, por intervención de la filosofía postkantiana, quedara adjudicada la analogía entre «imaginación productiva» e «imaginación creadora o artística», o meramente «imaginación». El siglo XIX ennoblece los vocablos de *fantasía* e *imaginación*, sobre todo por rebeldía contra el espíritu racional del neoclasicismo que domina todo el siglo anterior, y porque los aplica al estado genial del artista en el momento de la creación. No obstante, durante los siglos precedentes, *fantasía* e *imaginación* denotaban cualidades que si no encajaban directamente con el estado de locura por lo menos sí que indicaban cierta anomalía patológica o una aparente extravagancia en el comportamiento. Para el ámbito creativo se prefería el vocablo de *ingenio*, más próximo al de *intelecto*.

En las *Partidas* de Alfonso X el Sabio (ley XV del *Setenario*), la *fantasía* es concebida como una alteración engendrada en la cabeza y relacionada con la *melancolía*¹⁰¹ (lat. *melancholia*, gr. *μελαινα χολη*), enfermedad para la que no existe una causa objetiva que la provoque y cuyo síntoma más evidente es creer como verdad sensible lo que no es; por esa razón los enfermos de melancolía sienten miedo a lo que ven porque únicamente ellos lo ven¹⁰². Lo fantástico, en este senti-

¹⁰⁰ Cfr. Emilio Carilla, *El cuento fantástico*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1968, pág. 19.

¹⁰¹ Recuérdese que Don Quijote era un hombre taciturno y melancólico con el ingenio enfermo por culpa de su fantasía desbordante; de hecho, Don Quijote acaba sus días afectado de melancolía, mezcla de pesadumbre o nostalgia y locura. Y es que, en consideración a su etimología, hasta el siglo XIX, «fantasía», «melancolía» («humor negro») y «locura» son términos cuyos significados se complementan. Véase Raymond Klibansky, Edwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza, Madrid, 1989.

¹⁰² «Fantasía es creñça más ssin rrecabdo que está porque viene assí commo enffermedat; ca bien assí commo el enffermo que ha la ffebre, e mayormiente en la cabeçça, sse le antoian muchas cosas que non sson assí, otrossí, la ffantasía ffaz entender muchas maneras de opiniones desaguissadas al omne e que non sson de la guisa que él cuyda. Et por esto ha este nombre, commo cosa que sse ffaze e sse desffaze ayna en manera de antoiança. Et en esta veen ssienpre las cosas temerosas

do, no reside en el objeto sino en el ojo que observa, en el sujeto que percibe ese objeto, y esta idea será fundamental en la aplicación a la narrativa fantástica moderna, como tendremos ocasión de ver. Y es que la otra raíz de *fantasma* en su etimología verbal, *phainesthai* (*φαντα ζομαι*), ‘dejarse ver’, ‘mostrarse’, ‘aparecer’, alude a la acción de hacerse visible una persona u objeto; con el tiempo, «aparecer» designó también el acto de «corporeización» de una persona u objeto que nada más existían de modo visible en nuestra mente.

Es por esta razón que lo fantástico en la literatura concederá una atención escrupulosa a todo aquello relacionado con la marca visual (el ojo, la mirada, el espejo, el cuerpo duplicado, el espejismo, la alucinación, las videncias, las ilusiones ópticas, el ensueño, etcétera). Lo fantástico en la literatura pasa a ser un conflicto racional en el momento en que esa «ilusión óptica» se hace realidad, pero no una realidad «aparente», sino confirmada «objetivamente». En esta circunstancia, lo fantástico no atañe sólo al ojo o al mundo de los sentidos en general, sino también a la naturaleza *otra* del objeto en sí, a la esencia «no natural» de aquello que se confirma materialmente en su realidad.

Aunque es fácil caer en la tentación de asignarle el mundo de la no-realidad a lo fantástico, es caer en falacia¹⁰³. «Fantasear» consiste en conferir realidad (verbal mediante la literatura, visual mediante la pintura, sonora mediante la música) a una abstracción. El *Diccionario de la Real Academia Española* (2001) da seña del anverso y reverso del proceso de «realización» (integración en la realidad) de lo fantástico, proceso que incluye los actos de «sensibilizar» (hacer algo sensible o palpable por medio de los sentidos) y de «idealizar» (cuando la realidad pasa a un plano ideal, puramente mental) imágenes e ideas, aunque en ambos casos influye

porque nasce de rramo de la malenconía», citado por Rafael M. Mérida Jiménez, «La FANTASÍA imposible: apuntes metodológicos para el medioevo castellano», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica. Suplemento de las Actas del Congreso Internacional «Narrativa fantástica en el siglo XIX»*, Universitat de Lleida, 1999, pág. 53.

¹⁰³ Federico Sáinz de Robles da esta definición de *fantástico* como *género*: «comprende este género literario las obras de imaginación cuyos temas, personajes, acontecimientos, sentimientos, quedan fuera del mundo real». Es Sáinz de Robles quien recalca la última frase respaldada por una opinión consensuada y que estimamos errónea porque, insistimos, lo fantástico no pertenece a la no-realidad, sino a una realidad *otra*. Federico Sáinz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, tomo I: *Términos, conceptos, «ismos» literarios*, Aguilar, Madrid, 1972.

un agente subjetivo, *el ánimo*. El *DRAE* define la *fantasía* como la «facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideas en forma sensible o de idealizar las reales». «Fantástico» y «realidad» son entidades inseparables, más por una relación de tensión que de armonía, de incomodo a un estatus superior de otro orden (lo «suprarreal» o «sobrenatural»).

Veremos ahora cómo lo dicho aquí se hace eco en el universo literario del fantástico.

- Lo fantástico literario

Es en el terreno de la literatura donde lo fantástico ha sido tratado desde las perspectivas más heterogéneas y originales. No hay lugar a dudas de que la literatura ha ampliado los contenidos y matices de este término, ha reflexionado sobre ellos, los ha enriquecido y los ha propagado en un vasto corpus de textos –todavía de difícil sistematización– que responden al rótulo de «literatura fantástica». La variedad sinonímica de «fantástico» es extensa (ilusorio, ficticio, fingido, aparente, inexistente, fabuloso, utópico, idealista, quimérico, alucinatorio, maravilloso, magnífico, asombroso, prodigioso, increíble, extravagante, milagroso, extraordinario, sobrenatural, sobrehumano, onírico, metafísico, controvertible, paradójico, contradictorio). Este campo semántico ha dado lugar a que la crítica optase en ocasiones por dividir la literatura o la cuentística en general en realista o en fantástica¹⁰⁴. Lejos de la polémica de que el fantástico sea un género «indefinible por definición»¹⁰⁵, si hay un término que en particular se ajusta al de «fantástico literario» es el de «inexplicable» en el sentido de «irracional»; en concreto,

¹⁰⁴ Podemos citar el ejemplo de María Elvira Bermúdez, que comienza así el «Prólogo» a la antología especializada de *Cuentos fantásticos mexicanos* que recoge autores del siglo XX: «*grosso modo*, pueden clasificarse los cuentos en realistas, que son los que se construyen sobre un acaecer posible y verosímil, pasado o presente, y en fantásticos, que son los que giran en torno a sucedidos que alteran las leyes naturales o alrededor de especulaciones sobre el futuro». María Elvira Bermúdez, *Cuentos fantásticos mexicanos*, Universidad Autónoma Chapingo, México, 1986, pág. 9.

¹⁰⁵ Cfr. Silvia Albertazzi, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Laterza, Bari, 1995, pág. 9.

hablamos de fantástico cuando hay un choque contra las premisas racionales con que concebimos la vida. Forman parte de la literatura fantástica aquellos textos donde lo irracional y lo inexplicable –con un funcionamiento autónomo– se apesentan en el mundo relatado. La naturaleza del argumento fantástico necesita irremediamente de una visión lo más verosímil posible de la realidad inmediata al lector; en ella se va a filtrar un elemento inexplicable, lo sobrenatural. Lo fantástico es irreducible a cualquier intento de explicación racional y, por consiguiente, tampoco quedará resuelto en el texto.

La crítica en torno a la literatura fantástica, y en especial la reseñada al ámbito hispanoamericano, ha sido inagotable durante el siglo XX; pero escasos son los acuerdos en cuanto a sus rasgos constitutivos y varias las preguntas que aún quedan por zanjar, sobre todo, porque el «fantástico» es un concepto flexible que admite varias posturas. Su propia taxonomía es ya un interrogante a la hora de convenir si se trata de un género, de un subgénero, de un modo o una modalidad literaria, o de una categoría estética o narrativa¹⁰⁶; en este aspecto la terminología es plural. A continuación se verá lo que la crítica ha entendido por «literatura fantástica», o qué es lo que según la crítica determina que un tipo de literatura sea considerada fantástica.

En general, podemos decir que la literatura fantástica da vía a una narración cuya estructura conceptual y lingüística se sustenta entre dos códigos antagónicos como son, por un lado, la representación cotidiana de la realidad y, al mismo tiempo, la materialización de lo que es imposible o al menos de aquello que no se puede explicar por la razón.

¹⁰⁶ Apuntamos antes que Remo Ceserani considera el fantástico como un «modo» literario. Por su parte, Filippo Secchieri señala que el fantástico es más una «categoría estética» que un género literario, asociada a la actitud perceptiva: «il fantastico è più una categoria estetica che un genere letterario, più una salienza del contenuto e un'attitudine percettiva che una costante della codificazione testuale»; Filippo Secchieri, «Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria», in Monica Farnetti (a cura di), *Geografia, Storia e Poetiche del Fantastico*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1995, pág. 156.

2.1.2. Poéticas del fantástico

Puesto que en este trabajo, sobre todo en los capítulos cinco y seis, se van a analizar distintos relatos teniendo en consideración las estrategias narrativas del género fantástico, es necesario un espacio concreto dedicado al estudio de los principales paradigmas que forman parte del universo de lo fantástico y entender cuál es su funcionamiento en el nivel enunciativo y semántico. Por otro lado, son además teorías que aplicaremos en el estudio del cuento fantástico hispanoamericano.

En este apartado hemos recogido las líneas de investigación del panorama crítico de la literatura fantástica, modalidad inagotable en su producción como en sus conjeturas teóricas. Cada punto desarrollará los pormenores de esas teorías según las enfocaron sus autores. El objetivo es establecer un hilo conductor entre dichas teorías, cotejarlas y estudiarlas para, en último lugar, aportar nuestra explicación personal. Los criterios de selección han sido los de autoridad (importancia que estas teorías han tenido para lo posterior), continuidad (es decir, la relación de prolongación conceptual establecida por analogía o disensión entre las diversas hipótesis) y originalidad (por su innovación y propiedad en la crítica general).

- La incertidumbre entre la explicación racional y la sobrenatural

Todorov fue el primero, en 1970 (*Introducción a la literatura fantástica*), en elaborar un análisis sistemático del género fantástico. Todorov estudia la literatura fantástica desde distintos niveles: el enunciado (lo figurado se toma en sentido real), la enunciación (enfoque del narrador en primera persona con el que el lector empatizará), la sintaxis (la composición de un cuento fantástico produce en el nivel de la recepción una «temporalidad irreversible» por la que la impresión entre la primera y la segunda lectura son muy diversas), la semántica (temas del «yo» y del «tú»).

Lo que para Todorov define la literatura fantástica es la *vacilación* (duda,

incertidumbre), no tanto si creer o no en el evento fantástico como en aceptar o rechazar racionalmente aquellos fenómenos que esquivan la norma del universo natural. Todorov lo expresa así: «Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural»¹⁰⁷. Siguiendo un enfoque estructuralista, lo fantástico para Todorov se define por la vacilación que experimenta el personaje, así como el lector que se identifica con ese personaje, ante el acontecimiento sobrenatural; se define por la duda de aceptar el acontecimiento sobrenatural desde una explicación lógica o desde una postura irracional. La incertidumbre de elegir entre causas lógicas o bien irracionales para explicar ese acontecimiento es lo que en verdad crea el *efecto fantástico*: «Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico»¹⁰⁸.

Aclara Todorov que una obra no pertenece al género fantástico por el simple hecho de que inserte eventos sobrenaturales: «Es imposible concebir un género capaz de agrupar todas las obras en las cuales interviene lo sobrenatural y que, por este motivo, tendría que comprender tanto a Homero como a Shakespeare, a Cervantes como a Goethe»¹⁰⁹. Tampoco pertenecen al género fantástico las obras donde los sucesos sobrenaturales no dispensan ningún problema de recepción, puesto que lo fantástico no está tanto en el acontecimiento como en la dialéctica a la que se enfrentan el personaje y el lector por elegir una explicación racional o irracional. Todorov considera que lo fantástico colinda con otros dos géneros, lo *maravilloso* (cuando lo sobrenatural es aceptado sin explicación porque acaece en un orbe que tiene sus propias leyes, asimismo sobrenaturales) y lo *extraño* (cuando en un principio y a lo largo de todo el texto los hechos se muestran como algo sobrenatural pero reciben sólo al final una explicación racional, aunque no por ello deja de ser desconcertante). El universo representado en la ficción maravillosa

¹⁰⁷ Tzvetan Todorov, «Definición de lo fantástico», *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982, págs. 34-35. [*La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario*, Garzanti, Milano, 1981.]

¹⁰⁸ Ídem, pág. 35.

¹⁰⁹ Ídem, pág. 45.

pertenecería siempre al pasado, el representado en la ficción extraña pertenecería al futuro y sólo lo fantástico puede situarse en el presente.

Lo maravilloso y lo extraño se disgregan en *categorías* o subgéneros. Lo *maravilloso hiperbólico*, lo *maravilloso exótico*, lo *maravilloso instrumental* y la *ciencia ficción* son cuatro categorías dentro de lo maravilloso puro. Además de lo *maravilloso puro* y lo *extraño puro*, Todorov distingue entre lo *fantástico maravilloso* (se trata de textos que al principio se presentan como fantásticos pero que terminan con la aceptación «natural» de lo sobrenatural) y lo *fantástico extraño* (la crítica nominó esta variante como lo *sobrenatural explicado*). Los ejemplos que Todorov cita son *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, *Inés de las Sierras*, de Charles Nodier, y «La princesa Brambilla», de Hoffmann, para lo fantástico extraño; en lo extraño puro entran «La caída de la casa Usher» y «El ángel de lo extraño», de Poe, aunque el segundo cuento sería más bien, dice Todorov, *meta-extraño*; para lo fantástico maravilloso pone de ejemplo «La muerte enamorada», de Théophile Gautier, y «Vera», de A. Villiers de l'Isle Adam; y los cuentos de Perrault y algunos de Hoffmann («Cascanueces y el rey de los ratones» o «El niño extraño») pertenecen a lo maravilloso puro. Dentro de lo maravilloso puro estarían los cuentos de Simbad (*Las mil y una noches*) para ejemplificar lo maravilloso hiperbólico, los relatos de Marco Polo para ejemplificar lo maravilloso exótico, la historia de Alí Babá o la de la lámpara de Aladino para lo maravilloso instrumental; y, en última instancia, cabe citar, dentro del género de lo *maravilloso científico* (ciencia ficción), los cuentos «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», de Poe, «El espectro novio» y «El magnetizador», ambos de Hoffmann, y «¿Un loco?», de Maupassant.

Si Todorov comienza estipulando que lo fantástico se asienta en un delicado límite entre lo maravilloso y lo extraño, finalmente acabará proclamando que lo fantástico se convierte en un *género siempre evanescente*¹¹⁰ cuando una simple

¹¹⁰ «Podemos preguntarnos hasta qué punto tiene validez una definición de género que permitiría que la obra “cambiase de género” ante la aparición de una simple frase como la siguiente: “En ese momento, se despertó y vio las paredes de su cuarto...”. Sin embargo, nada nos impide considerar lo fantástico como un género siempre evanescente», Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, pág. 54.

frase al final del libro puede hacer que la obra deje de pertenecer al género fantástico para entrar súbitamente en lo maravilloso o en lo extraño. Los estrechos parámetros en que Todorov sitúa el género fantástico (fantástico-extraño, maravilloso-fantástico) obligan a que la incredulidad o la disipación de la duda anulen su efecto restringiendo, además, el elenco de obras que aun conteniendo elementos fantásticos quedan fuera de esta categoría.

El esquema de Todorov se perfila con una postura arriesgada que toma partido en la teoría de la recepción, asignando al lector una función valorativa en la que resulta partícipe del entramado ficcional. La vacilación en el relato fantástico afecta no sólo al personaje que sufre el acontecimiento extraordinario y no sabe si desentrañarlo con explicaciones naturales o sobrenaturales, sino que afecta también al lector, quien se identifica con el personaje. Por lo tanto, es también condición del fantástico la *vacilación del lector*¹¹¹, quedando en sus manos la interpretación final de la obra.

Además de la vacilación, Todorov establece otra exigencia: lo fantástico está reñido con la *poesía* y la *alegoría*¹¹². Según él, lo fantástico puede admitir una lectura *semialegórica*, cuando está indicada en el texto explícitamente, pero nunca poética, puesto que lo fantástico evoca un mundo ficticio y representativo del que la poesía carece. El enfoque de Todorov deja fuera textos fantásticos con un contenido metafórico; y entonces nos preguntamos: ¿dónde habría que ubicar los cuentos de Cortázar o de Borges? Con juicio pesimista Todorov concluye que la literatura fantástica acaba en el siglo XX con *La metamorfosis* de Kafka, obra a partir de la cual se sucederán otras donde lo fantástico está al servicio de lo alegórico moderno y lo psicológico intimista.

¹¹¹ «Lo fantástico implica, pues, una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los incidentes relatados. Hay que advertir de inmediato que, con ello, tenemos presente no tal o cual lector particular, real, sino una “función” de lector, implícita al texto (así como también está implícita la función del narrador). La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes. *La vacilación del lector* es pues la primera condición de lo fantástico». Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, págs. 41-42.

¹¹² Véase Tzvetan Todorov, «La poesía y la alegoría», *Introducción a la literatura fantástica*, págs. 73-91.

- Lo a-normal, a-natural e irreal frente a lo normal, natural y real

Mientras que Tzvetan Todorov distingue entre literatura de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, la investigadora argentina Ana María Barrenechea distinguirá entre *fantástico*, *maravilloso* y literatura de *lo posible*. Para Barrenechea, que disiente de las tesis de Todorov, lo fantástico no se define por la vacilación sino más bien por una confrontación entre dos universos, el natural y el sobrenatural; lo fantástico consistiría en desarrollar una ficción de acuerdo al «problema» que crea la colisión entre esos dos universos.

Dos años más tarde de la primera publicación del libro de Todorov, en su «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (*A propósito de la literatura hispanoamericana*)», artículo que aparecería en 1972 en la *Revista Iberoamericana*, Ana María Barrenechea revisa las tesis del crítico búlgaro desde un enfoque más permeable, rechazando su teoría de la vacilación por la que una obra puede pasar del fantástico a otro género. Barrenechea desestima la opinión de Todorov afirmando que lo poético, lo alegórico y lo fantástico son categorías que se cruzan pero no se excluyen. Para ella la literatura fantástica quedaría definida como aquella «que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales». A esto añade que pertenecen a la narrativa fantástica «las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita»¹¹³; sin embargo, cuando dicho contraste no plantea ningún problema hablaríamos del género *maravilloso*, y *lo no a-normal* quedaría reservado para la categoría de *lo posible*. El conflicto de lo posible, es decir, la frontera entre lo natural y lo imposible, no da lugar a ninguna viabilidad de acorde ni sustitución de un orden por otro, puesto que son paralelos o incompatibles. Desde nuestro punto de vista, designar a grandes rasgos la literatura fantástica como narración de lo posible puede causar ambi-

¹¹³ Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (*A propósito de la literatura hispanoamericana*)», *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Editorial Monte Ávila, Caracas, 1978, pág. 90. La primera publicación en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80, julio-septiembre 1972, págs. 391-403.

güedad con la ciencia ficción, catalogada muchas veces con el mismo marbete de «literatura de lo posible». Al margen de este dato, la principal aportación es que Barrenechea establece dos parámetros importantes para el género: uno es que traslada lo fantástico a la naturaleza misma de los acontecimientos, declarados siempre desde una separación o ruptura con el mundo racional; y el segundo es el reconocimiento de que la distancia, el enfrentamiento o el contraste entre esos órdenes diferentes es siempre problemático. Con palabras semejantes se expresa Susana Reisz de Rivarola cuando explica que lo fantástico está ligado a un enfrentamiento entre dos ámbitos que forman una *antinomia irreductible*, lo *posible* y lo *imposible*¹¹⁴.

- La causalidad fantástica

Para Borges existen dos esferas, el universo natural y el universo mágico. Lo fantástico surge cuando lo contingente, la «casualidad», se configura con una verosimilitud que hace que la intervención subversiva del universo mágico en el universo natural se torne en fatalidad. Para Borges lo fantástico está fuera de toda lógica. En los cuentos fantásticos lo característico es que no termina de aclararse si los incidentes son señales premonitorias que luego se cumplen o bien se trata del azar. Esta ambigüedad tiñe el relato de oscurantismo, a medida que esas simples coincidencias se descifran en *causalidad* desconcertante. En su artículo «El arte narrativo y la magia»¹¹⁵ (1932) Borges distinguía dos procesos causales, el *natural* («resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones») y el *mágico* («donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado»), siendo este último el más

¹¹⁴ «lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible cuya designación varía según el instrumental conceptual de cada autor: «natural»-«sobrenatural» (Todorov [...]), «normal»-«a-normal» (Barrenechea [...]), «real»-«imaginario» (Vax [...]), «orden»-«desorden» (Lenne [...]), «leyes de la naturaleza»-«asaltos del caos» (Lovecraft [...]), «real»-«maravilloso improvable» (Bessière [...]), todo lo cual se traduciría, dentro del sistema de modalidades propuesto por mí, en la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible*», Susana Reisz, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pág. 195.

¹¹⁵ Jorge Luis Borges, «El arte narrativo y la magia», *Discusión*, Alianza, Madrid, 1983, págs. 71-79.

propio para la novela, el que corrobora los presagios, el que conexiona los eventos incidentales a una ley suprema desconocida que manipula los destinos, siempre teniendo en cuenta que las técnicas narrativas han de encaminar la verosimilitud en los episodios fantásticos. El acontecimiento fantástico deriva de una fuerza misteriosa, desconocida, sobrenatural o identificable con una proyección metafísica, que sustituye la causalidad empírica característica de la narración realista. Borges toma distancia de la literatura realista de la época. La narración realista engarza los acontecimientos de un modo distinto; mientras que en la verosimilitud fantástica, si bien se toma como fondo el modelo de la realidad, los acontecimientos no tienen sin embargo como paradigma la lógica de la causalidad de lo real. Este juego narrativo da lugar a que la verosimilitud de la experiencia coincida con la del género realista en una parte pero que, de otra, obedezca a otra causalidad distinta fundada en las leyes de la magia. En «El arte narrativo y la magia», Borges declaraba que «la magia es la coronación o la pesadilla de lo causal, no su contradicción»¹¹⁶. Con esta afirmación, el autor argentino establece que la lógica del acontecimiento fantástico no está subordinada a la lógica de las leyes de lo real, sino más bien a una lógica «otra». Complementando la visión de Borges y en tanto que la narrativa aplica a los eventos misteriosos una lógica de la otredad, la literatura fantástica se convierte, para Víctor Bravo, en uno de los territorios de la *alteridad* caracterizado por dos universos demarcados por una frontera¹¹⁷. En efecto, la alteridad o la otredad será materia de estudio desde distintos puntos de vista para otros teóricos como Rosemary Jackson y Roger Bozzetto.

¹¹⁶ Ídem, pág. 78.

¹¹⁷ «La poética del sueño o de la noche, la valoración de la locura y del Mal, se constituyen, para la ficción, en ámbitos “otros” donde le es posible, como universo representativo, alcanzar su relativa autonomía. Esta relativa autonomía sólo existe en su compleja relación con lo real, poniendo en escena la alteridad “realidad/ficción”, o sus correlatos posibles (“vigilia/sueño”, “razón/locura”, “yo/otro, etcétera”). Destaquemos que la alteridad, la presencia de dos ámbitos distintos y sin embargo en interrelación, supone, aparte de los dos universos, una frontera, un límite que separa sus territorios y que se convierte también en elemento significativo», Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Monte Ávila Editores, Caracas (Venezuela), 1985, pág. 39.

- La verbalización de lo innombrable y no representable

Jean Bellemin-Noël parte de dos premisas para acotar lo fantástico: una nace de la teoría lingüística –«lo fantástico es una forma de narrar»– y, la otra, de la teoría psicoanalítica –«lo fantástico está estructurado como el fantasma»¹¹⁸–. Respecto a la primera premisa señala que el lenguaje de la literatura fantástica se esfuerza por nombrar lo innominable a consecuencia de su cisura entre el lenguaje y la experiencia, a consecuencia de la carencia de palabra para designar la vivencia de lo no-natural, de lo imposible. La literatura fantástica se enfrenta al problema expresivo de hacer *significar lo indesignable*: «El autor fantástico debe obligarlas [a las palabras] [...] a producir un “aún no dicho”, a designar un indesignable, es decir, a hacer como si no existiera adecuación entre significación y designación, como si hubiera fracturas en uno u otro de los sistemas [lenguaje/experiencia] que no se corresponderían con sus homólogos esperados»¹¹⁹. El narrador dispone nada más que del lenguaje para evocar lo sobrenatural, que, por naturaleza, carece de palabra que lo designe porque pertenece a otro orbe. El lenguaje no sabe cómo bautizar lo fantástico porque se trata de aquel imposible que al pasar al plano de lo posible o lo natural supera la capacidad de raciocinio y de descripción (lo imposible es indescriptible). De forma similar lo expresa David Roas: «El fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible porque es impensable»¹²⁰. El texto fantástico construye su material lingüístico partiendo de esa fractura entre lenguaje y experiencia, entre la realidad que el lector y el autor conocen y la realidad posible que el texto plantea; precisa Roas, «lo fantástico supone, por tanto, el desajuste entre el referente literario y el lingüístico (pragmático), es decir, la discordancia entre el mundo representado en el texto y el mundo conocido»¹²¹.

¹¹⁸ Jean Bellemin-Noël, «Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, pág. 108. Véase también Bellemin-Noël, «Lo fantástico y el inconsciente», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, págs. 51-56.

¹¹⁹ Jean Bellemin-Noël, «Notas sobre lo fantástico», pág. 111.

¹²⁰ David Roas, «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, pág. 27.

¹²¹ Ídem, pág. 28.

Lo *informulable* se convierte para Bozzetto en una característica preceptiva del discurso del género fantástico¹²². Roger Bozzetto crea una conexión entre lo *innombrable*, en el modo en que lo enuncia Bellemin-Noel, y lo *no representable*:

El texto fantástico subvierte los mecanismos y los presupuestos del texto mimético, con el fin de dejar espacio a lo impensable, que intenta representar de una manera ambigua, de permitir por contra pensar lo no representable. Así pues, se erige como el lugar y el medio para una crítica del universo de la representación, instaurando por eso mismo un vértigo de la razón desconcertada [...] mediante la puesta en práctica de la subversión de todo discurso fiable y por la instalación, en los «márgenes» de lo pensable y de lo representable, de una efectiva alteridad¹²³.

Tras estas palabras sigue la divergencia que Bozzetto establece entre el género fantástico y el realista, el cual se sustenta en la intención mimética del contexto histórico y cultural en que se enmarca la historia. Para Bozzetto el discurso realista tiene como principal estrategia la metáfora, en cambio la metonimia (básicamente definida como designar algo con el nombre de otra cosa) es la estrategia de la ficción fantástica, puesto que aquello de lo que no se puede hablar no está tampoco simbolizado. La alteridad está presente pero es innombrable, se puede pensar pero no representar, y es por esto que el fantástico perturba y confunde los pilares de la razón, al ir más allá de lo figurable. Desde estos presupuestos, Bozzetto señala también la diferencia con la ciencia ficción. El fantástico da forma a lo que es innombrable, mientras que la ciencia ficción o *utopía*, en tanto discurso de lo *otro posible*, se edifica en torno a lo *no dicho* mas no en torno a lo *imposible de decir*.

- El fantasma del inconsciente y lo fantástico ominoso

¹²² Roger Bozzetto, «El sentimiento de lo fantástico y sus efectos», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, págs. 35-40.

¹²³ Roger Bozzetto, «¿Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, pág. 224.

Recordemos la otra proposición de Bellemin-Noël, «lo fantástico está estructurado como el fantasma». Para explicarla hemos de acudir al psicoanálisis. Freud hablaba de *fantasma* para referirse a los miedos que subsisten al pasar un trauma. Los fantasmas se esconden en los recuerdos y cuando se reprimen pueden anteponerse a la vivencia de la realidad como fobia y terror. La angustia a lo temido es siempre real, y en la medida en que para la persona es algo inasimilable tiene que permanecer en el registro de la imposibilidad. Otro concepto clave del pensamiento freudiano plasmado en un artículo con el mismo título y que será retomado por la crítica literaria del fantástico es, en alemán, *das unheimliche*¹²⁴, que en español se ha traducido como lo *siniestro* u *ominoso*. Lo ominoso es una variante del terror asociada a lo familiar y lo cotidiano, vivenciado en el pasado. Lo ominoso está oculto hasta que se despierta por ciertas impresiones o percepciones con las que se establecen analogías psíquico-emocionales (por ejemplo, la semejanza de lo inerte e inanimado con lo vivo animado en el caso de las figuras de cera, los muñecos o los autómatas). En la ficción literaria, según Freud (con el ejemplo del cuento «El hombre de arena» o «El hombre del saco», de Hoffmann), esto se traduce cuando el autor sitúa la historia en el nivel de la realidad cotidiana y hace que algunos mecanismos (objetos, impresiones, sospechas...) colaboren a crear una ficción que vive y que maneja desde dentro el propio personaje. Cuando lo ominoso surge desde lo reprimido y no desde lo superado puede tener mayor impacto en el ánimo del lector, dependiendo del lugar que éste quiera ocupar respecto a la credulidad receptiva de la historia que se le ofrece.

Jean Bellemin-Noël asimila el término freudiano de *fantasma* para describir el estado de perturbabilidad psíquica en que entra el personaje al contacto con lo sobrenatural, y cómo ese estado repercute en –rige– el cuerpo textual. Como se ha dicho, el psicoanálisis reconoce como *fantasma* al producto reprimido del inconsciente que sale a la superficie porque los órganos sensoriales le hacen cobrar

¹²⁴ Sigmund Freud, «Lo ominoso» («Das Unheimliche»), *Obras completas*, vol. XVII (1917-1919), Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976, págs. 219-251. [*Das Unheimliche* («Il perturbante»), in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1977.] Para ampliar el tema véanse Ernst Jentsch, «Sulla psicologia dell'«unheimliche»», en Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi *et altri*, *La narrazione fantastica*, págs. 399-410; y Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001.

sentido, o sea, lo perciben como real y entonces lo creen real; esta salida de lo reprimido inconsciente al consciente efectivo se acompaña de la perturbación de la realidad fáctica. Lo fantástico, como el psicoanálisis, busca dar «forma» a lo que emerge del interior y condiciona el exterior, facturándolo mediante el lenguaje. Eso explica que para Bellemin-Noël la literatura fantástica sea más realista que la literatura llamada *realismo*¹²⁵: mientras que ésta aspira a *calcar* el mundo, la literatura de lo fantástico explora los mecanismos psíquicos y emocionales que influyen en nuestra relación con la realidad. Aunque la experiencia del personaje esté condicionada por su inconsciente, lo fantástico es, si cabe, la auténtica literatura realista, porque sólo ella explora los mecanismos del interior psíquico que fijan la percepción del mundo exterior. La verosimilitud, en este tipo de ficciones, actuaría haciéndonos pensar que lo fantástico es irreal, con lo que la revelación *a posteriori* de esa realidad (ya palpable sin duda) produciría en el lector un impacto todavía más hondo.

Los «fantasmas» de cada uno son los que determinan nuestra percepción del entorno y el modo verbal de describirlo, al fin y al cabo determinan también nuestro concepto de realidad y nuestra conducta en la misma, por lo que esta literatura resulta más realista («la real»), más profunda, que aquella que simplemente remeda y se queda en la superficie. Hay que pensar que no existe un concepto único de realidad, sino que la realidad es individual, es la que cada uno percibe, siente y vive; ésa es la verdadera realidad. Frente a la idea de que lo fantástico es producto de un *realismo de la falsedad*, la literatura que lo apela no hace sino darle la vuelta para exhibir que esa, podríamos decir, «falsedad verosímil» de lo fantástico es la auténtica realidad; más bien la literatura fantástica exhibiría un «fingido falso realismo», y no es gratuito el circunloquio. En este punto hemos de recordar, como vimos, que fueron los escritores románticos quienes transformaron la visión de la literatura como mimesis, según lo concibiera la poética aristotélica y la diecio-

¹²⁵ «No son las extensas novelas realistas las que se preocupan de copiar en mayor o menor medida la realidad de nuestro mundo cotidiano, ni las que nos lo dicen todo acerca de lo que, en el fondo, constituye nuestra realidad más profunda, nuestra verdadera relación con el mundo, sino los cuentos de la noche, del delirio y de la fantasía. Quien pretende calcar lo que percibe se queda en esta orilla frente a aquel que descubre lo que nadie puede percibir transportándolo a sus palabras», Jean Bellemin-Noël, «Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)», pág. 139.

chesca. En concreto, el cuento romántico fantástico emplea las técnicas de una verosimilitud pensada como aquellas leyes internas con que se hace creer al receptor que lo que hay en el texto es real, que lo que existe en el texto conforma una relación con la realidad. Lo verosímil fantástico redundaría en este sentido de la verosimilitud. Para Bellemin-Noël la razón paradójica de la existencia de lo fantástico se apoya en el truco de querer hacernos pensar que lo real fantástico es imaginario:

No se trata de hacernos creer en lo real para que reconozcamos finalmente lo imaginario, sino, mediante un falso realismo (*un realismo de la falsedad*), hacernos tomar por imaginario lo que, en última instancia, es lo real que rechazamos admitir. Lo fantástico, y es aquí donde utiliza de la forma más retorcida la literatura en sí misma, finge jugar el juego de la verosimilitud para que nos adhiramos a su «fantasticidad», cuando manipula lo falso verosímil para hacernos aceptar lo que es más verídico, lo inaudito y lo inaudible¹²⁶.

El «juego de la verosimilitud» ha sido un tema de especial interés para los teóricos del género fantástico. En su artículo «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», Irène Bessièrre sostiene que la verosimilitud se apoya en la coherencia de lo arbitrario y que lo fantástico «trata de lo verosímil por medio del tema de la falsedad, en sí mismo inseparable de la multiplicidad de los verosímiles empleados (lo natural y lo sobrenatural, tesis física, tesis religiosa) y contradictorios»¹²⁷. Para Bessièrre se trataría de adjudicar lo fantástico a una verosimilitud de segundo grado, puesto que la verosimilitud de primer grado lo repele, irónicamente, por inverosímil.

Cabe decir que, si bien Bellemin-Noël habla de los «fantasmas» interiores como impulsores de la auténtica realidad, no llega sin embargo a divisar la repercusión de lo que podemos llamar «fantasmas» exteriores (la influencia telepática de otra persona, la aparición de un cadáver resucitado) que condicionarían el *fantasma* interior. En situaciones como ésta, el lenguaje debe doblarse aún más (como rizar el rizo) para describir un «doble fantasma»; el lenguaje tendría pues

¹²⁶ Jean Bellemin-Noël, «Notas sobre lo fantástico», págs. 139-140.

¹²⁷ Irène Bessièrre, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, pág. 96.

que multiplicar su esfuerzo para codificar y entender la referencia externa al filtrarla al interior, y volver a codificarla y hacerla entender cuando de nuevo sale al exterior.

- La transgresión y la verosimilitud fantásticas

Rosalba Campra ofrece una de las teorías más mencionadas dentro de la poética del fantástico. Para la investigadora argentina es la *transgresión* lo que define la naturaleza del texto fantástico, la transgresión de los códigos referenciales de la realidad y la transgresión del código lingüístico y literario. Pero existe también una transgresión en el canon de la verosimilitud.

En el ensayo «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión» (1981) Rosalba Campra sostiene que la transgresión operada en ciertos niveles del código literario y de los códigos referenciales de la realidad es la que articula lo fantástico como categoría descriptiva y su sistematización del nivel semántico. La transgresión en el lenguaje fantástico obliga a establecer una nueva instancia narrativa que modifica el discurso del narrador de acuerdo al problema de percepción de lo sobrenatural y su solución o su complicación en las vivencias del personaje. Dependiendo del modo en que se articule la instancia de esa voz narrativa se alterará la codificación y el desciframiento de lo fantástico, es decir, dependiendo de si nada más que el personaje confirma la acción insólita, o bien si lo confirma además el narrador y el destinatario.

Rosalba Campra define lo fantástico como «aquello que no tiene realidad» y «aquello que no es»¹²⁸ o que es siempre negativo a una realidad externa, la del hombre escritor y el hombre lector, que no es mejor ni peor a la realidad que vive el personaje, ni más engañosa ni más certera, ni siquiera más o menos verosímil, porque es, justamente, una realidad autónoma. Por lo cual, para Campra se debería

¹²⁸ Rosalba Campra, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, págs. 153-154. [«Il fantastico: una isotopia della trasgressione», in *Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, vol. XV, fascicolo II, n.º. 45, giugno 1981, págs. 199-231.]

proponer la «individualización de un criterio de realidad interno al texto»¹²⁹, sujeto a unas reglas propias que designan la verosimilitud conforme a la adecuación a un mundo intratextual, lo que por tanto regiría una *verosimilitud fantástica* que no se corresponde con la verosimilitud de la literatura realista:

Lo real de lo fantástico, considerado como género, responde a ciertas reglas de verosimilitud, diferentes de las que subyacen a un texto realista. Otras son aquí las coordenadas. Cuando se lee un relato fantástico se sigue una estrategia de lectura que prevé la aceptación del acontecimiento fantástico. La ley del género es la infracción y, por lo tanto, no es la infracción la que tiene que someterse a la verosimilitud, sino, más bien, las condiciones generales de su realización¹³⁰.

La verosimilitud propia del relato fantástico, la verosimilitud fantástica, estudia los mecanismos que hacen creíble (razonable) aquello que no se sabe a ciencia cierta (o es arriesgado admitir) si es o no falso, o si su falsedad es natural. La verosimilitud del cuento fantástico intenta crear la ilusión de lo real mediante lo que Roland Barthes llamaba *efecto de realidad*, según el cual el ambiente y los hechos de la historia no *remiten* sino que *fingen remitir* a una realidad referencial.

En relación a lo dicho por Rosalba Campra y las reglas de verosimilitud, Neuro Bonifazi entiende que en el texto fantástico se revela el principio de contradicción de una duplicidad: lo acontecido puede afirmarse como inverosímil y ser verdadero o posible al mismo tiempo. Lo que queda claro de todas formas es que el fantástico se sustenta en una verosimilitud diversa a la realista, basada en una lógica propia. Para Neuro Bonifazi, y según este argumento, cobra gran importancia el problema de la «imitación» bajo los criterios de duplicidad y contradicción. Bonifazi entiende el concepto de la imitación en el género fantástico no como reproducción de la realidad sino como la estrategia lingüística que nos hace creer en esa copia de la realidad; es por ello que el trasfondo del género fantástico está en presentar como verdadero o como posible lo que es inverosímil:

La regla *verosímil* del género fantástico pretende una contradicción (que se revela, de modo implícito o explícito, como duplici-

¹²⁹ Ídem, pág. 156.

¹³⁰ Ídem, págs. 174-175.

dad) por la cual lo que aparece como inverosímil viene de modo inverso mostrado y también demostrado (y motivado) o como verdadero, verdaderamente acaecido o probado, o como posible, o en fin, creíble de todos modos según la necesidad del cuento.

Dos posibilidades rigen la verdad del fantástico: ser inverosímil y ser verdadero o posible al mismo tiempo.

La regla de una verosimilitud diversa distingue a un texto fantástico y no la mayor o menor cantidad reproductiva del real. Esto comporta un cambio del problema de la *imitación*, por el cual no se trata ya de responder a la pregunta: «¿cómo la literatura copia la realidad?», sino a la pregunta «¿cómo la literatura nos hace creer que copia la realidad?» (por verosímil o inverosímil que sea)¹³¹.

Retomando las reflexiones de Rosalba Campra, la investigadora afirma que en la literatura fantástica todo es *indicio*; no hay palabras ingenuas porque éstas pueden aludir siempre a más de un referente. Ésta es la gran diferencia que encuentra Rosalba Campra entre la literatura fantástica del XIX y la del XX¹³². Mientras lo fantástico decimonónico se caracteriza más que nada por su temática de advenimientos misteriosos, lo fantástico moderno en cambio opera en todos los niveles de la sintaxis estructural, o sea, lo fantástico moderno «va parejo con la experimentación nacida de una conciencia lingüística que se autointerroga, que ve

¹³¹ «La regola *verosimile* del genere fantastico pretende una contraddizione (che si rivela, in modo implicito o esplicito, come duplicità), per cui ciò che appare come inverosimile viene viceversa mostrato e anche dimostrato (e motivato) o come vero, veramente accaduto o provato, o come possibile, o infine credibile comunque secondo la necessità del racconto. [...] Due possibilità reggono la verità del fantastico: essere inverosimile ed essere vero o possibile nello steso tempo. [...] La regola di una diversa verosimiglianza distingue un testo fantastico, e non la maggiore o minore quantità riproduttiva del reale. Ciò comporta un mutamento del problema dell'*imitazione*, per cui non si tratta più di rispondere alla domanda: "come la letteratura copia la realtà?", ma alla domanda: "come la letteratura ci fa credere ch'essa copia la realtà?" (verosimile o inverosimile che sia)»; Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*, págs. 10-11. [Todas las traducciones del italiano al español son nuestras.]

¹³² En su estudio sobre el fantástico argentino del siglo XX, el investigador Lucio D'Arcangelo, sostiene en cambio que en el texto fantástico «todo es significado»: «En el lenguaje común, y también en el poético, la figura implica un significado que se convierte en significante, reproduciendo, en el plano del *stilo*, el algoritmo semiótico. En el fantástico, al contrario, todo se reduce al significado: la metáfora no conlleva un sentido impropio, sino una simple *dislocación* semántica» [«Nel linguaggio comune, ed anche in quello poetico, la figura comporta un significato che diventa significante, riproducendo, sul piano dello *stile*, l'algoritmo semiotico. Nel fantastico invece tutto si reduce al significato: la metafora non comporta un senso improprio, ma una semplice *dislocazione* semantica [...]»]; Lucio D'Arcangelo, «L'espressione e l'inesprimibile: il non discorso fantastico», *La letteratura fantastica in Argentina*, Itinerari, Lanciano, 1983, pág. 25.

el trabajo sobre el significante como única manera de ahondar en el significado»¹³³. La ambigüedad, el sentido metafórico, la polisemia... arman un lenguaje que designa varias cosas a la vez y cuyo desciframiento no es inmediato, es decir, sincrónico a la temporalidad de la lectura, sino que es posterior. El desciframiento es posterior porque, por lo común, cuando hemos acabado de leer el cuento es cuando entendemos que aquello que leímos inocentemente era de capital importancia para el desarrollo posterior de la historia o aquello que pasamos por alto recobra al final un sentido tautológico; es en una segunda lectura más profunda y consciente cuando buscamos los indicios o pistas y datos que conducen al desenlace, los recodos que entrañan preguntas sin solución, aquellas ambigüedades o dobles sentidos que quedaron atrás en una primera recepción, en fin, los ángulos muertos del discurso, o lo que Campra llama los *silencios* del texto fantástico.

En otro artículo titulado «Los silencios del texto en la literatura fantástica» (1991) Rosalba Campra argumenta que la situación comunicativa de este tipo de ficción es especialmente sensible con las vacilaciones entre lo dicho y lo no dicho: «En lo fantástico [...] lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos»¹³⁴. Existen diversos mecanismos para la obtención de esos silencios:

- La interrupción en cualquiera de los enunciados posibles del narrador (diálogo, monólogo, descripción...).
- La elipsis como tropo que acentúa la carestía y anomalía de palabras para explicar lo sucedido.
- La oscuridad tematizada como recurso lingüístico.
- La interrupción inoportuna en el desarrollo lógico de los hechos.
- El final truncado.

Éstos son para Campra mecanismos que fomentan la «falta de causalidad de un fenómeno» y esa falta de *causalidad* «puede ser razón suficiente de lo

¹³³ Rosalba Campra, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», pág. 189.

¹³⁴ Rosalba Campra, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela y Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, 1991, pág. 52.

fantástico»¹³⁵. Como vemos, la investigadora argentina retoma la teoría según la cual la red de los acontecimientos va a dar a parar en una «causalidad mágica» – Jorge Luis Borges– o una «verosimilitud fantástica» –terminología de Campra–; esto quiere decir que se escapan de nuestra capacidad cognitiva, que la mente humana no está capacitada para actuar ni dar respuesta a lo que viene de un orden *otro*. El texto fantástico formula o da pie al planteamiento de una serie de cuestiones, pero la respuesta, como el acontecimiento sobrenatural, viene de otro orden (del lado de la muerte, de la magia o de las fuerzas ocultas que son irreducibles a una autopsia de la razón). Además, Campra señala que el vacío que deja el silencio caracteriza al héroe del cuento fantástico cual *víctima* de una situación vivenciada de modo individual, una situación que se hace insostenible porque la carencia de explicación nos arroja al abismo de la *nada* absoluta:

Cualquier explicación, aun la más monstruosa, resulta tranquilizadora, en tanto que da cuenta de algún grado de racionalidad o, por lo menos, de una irracionalidad codificada. Lo único que sugiere abismos incolmables es la ausencia. Una ausencia de la que podemos sospechar que no responde a una voluntad de ocultamiento por parte del narrador, ni tampoco a su ignorancia, sino al presumible vértigo de la nada¹³⁶.

Por último, Campra ejemplifica los distintos modos narrativos de concederle voz a las criaturas del *otro lado*, fantasmas, almas y vampiros, como sustitución o equivalencia del cuerpo en una forma distinta de comunicación entre vivos y muertos. La *voz del otro lado* no neutraliza el terror, porque la frontera entre la vida y la muerte sigue existiendo y ocurre que la «sonoridad» de esas voces de ultratumba más bien confirma la «existencia» de fuerzas sobrehumanas. La concesión de la palabra a las entidades que vienen del otro lado es muestra del afán de experimentación del género y de la capacidad imaginativa inagotable de las perspectivas de lo fantástico.

- Lo preternatural y lo fantástico percibidos desde la sensibilidad y la amenaza

¹³⁵ Ídem, pág. 55.

¹³⁶ Ídem, pág. 56.

Para Louis Vax la ambigüedad (vacilación, incertidumbre) del protagonista entre la explicación racional o irracional del hecho fantástico, como sugiere Todo-rov, no es una característica determinante del género fantástico, y resulta poco conveniente aplicarla al estudio del mismo. Si alguna ambigüedad incumbe a la literatura fantástica es en lo que revierte a la *naturaleza equívoca*, misteriosa, de los hechos, no a la explicación racional o no de éstos. Tampoco resulta convincente para Vax el término de *sobrenatural*, pues lo que es sobrenatural en una época resulta natural en otra, si se le aplica a *natural* la acepción de *explicable*. Por eso Vax señala que el arte fantástico, que presenta al hombre en un mundo cotidiano pero acosado por algo que es inexplicable, tiene que actualizarse e innovarse continuamente para «introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real»¹³⁷. Vax prefiere el concepto de *preternatural*, donde lo fantástico quedaría fuera de una deliberación racional porque está asociado a lo extraordinario e indescifrable, en definitiva, a la casuística numinosa.

Con frecuencia pertenece a un ámbito maléfico, incluso contrario a la moral occidental, tenebroso e infausto, aquello que no se puede definir o someter por el conocimiento. Es por ello que Goethe relegó al abismo de las sombras todo lo que estaba fuera del entendimiento humano y denominó *demoníaco* a «lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni por la razón»¹³⁸. Referimos esta concepción de lo demoníaco desde los parámetros del idealismo romántico para presentar la teoría de Louis Vax según la cual lo fantástico se asienta sobre la intuición, sobre la *sensibilidad*. Lo fantástico compete al espíritu, pero sin embargo queda lejos de lo que el hombre es incapaz de explicar y que por ello delega a la sabiduría de Dios. Lo fundamental para Vax es que «lo fantástico no es inferido por el entendimiento, sino percibido con la sensibilidad, de igual modo que lo gracioso, lo trágico o lo cómico»¹³⁹. Vax coliga lo fantástico a lo *preternatural*, esto es, aquello

¹³⁷ Louis Vax, *Arte y Literatura fantásticas*, EUDEBA (Ediciones de la Universidad de Buenos Aires), Buenos Aires, 1973, pág. 6.

¹³⁸ Citado en Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Tusquets, Barcelona, 1979, pág. 17. Citado también en David Roas, *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española*, Mirabel, Vilagarcía de Arousa (Pontevedra), 2006, págs. 67-68; ídem, «La amenaza de lo fantástico», pág. 23.

¹³⁹ Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid, 1981, pág. 18.

que está excluido del universo cartesiano y emparentado con «la noción cerebral de lo sobrenatural, con las nociones afectivas de lo numinoso y lo sagrado»¹⁴⁰. Lo preternatural, por tanto, es indebatible por la razón crítica, pues atañe al sentimiento de conmoción e indefensión ante lo desconocido y lo aterrador que proviene de los miedos ancestrales o de aquellos miedos generados por lo que la religión considera diabólico y maléfico.

En efecto, como dice Louis Vax, lo que ha sido sobrenatural en un periodo ha dejado de serlo en otro; y por eso es preferible vincular lo fantástico a algo que vaya más allá de una definición racional o no. Esto explica que el lector de hoy en día viva con una sensibilidad distinta lo que en otras épocas se ha calificado de fantástico. Lo importante, en este sentido, es señalar que lo preternatural no se entiende si no acudimos al contexto histórico y cultural en el que surge y se desarrolla tanto lo fantástico clásico (que normalmente opera desde lo perceptible) como lo fantástico moderno (que normalmente opera desde el lenguaje). Por eso, es muy importante vincular a lo fantástico los conceptos de *choque* o *ruptura*, como lo hace Roger Caillois¹⁴¹, y los de *inquietud* o *amenaza*, como expone David Roas¹⁴². Es fundamental tener en cuenta el contexto real en que se genera el texto, puesto que la narración aplicará unas determinadas estrategias de la fenomenología de lo fantástico y el pacto de lectura descodificará de un modo (con distancia, por tanto sin inquietud) u otro (desde cerca, como una amenaza) los hechos que en él transcurren. En lo que a este trabajo atañe, no debemos perder de vista que lo fantástico decimonónico se origina de una relación de tensión entre elementos de la filosofía, la mitología, la religión, el iluminismo (corriente relacionada con las doctrinas esotéricas, teosóficas y ocultistas), la psicología patológica; y, sobre todo, lo fantástico literario brota a partir de la meditación sobre la relación entre el hombre y lo sensible, entre el hombre y lo suprasensible, y se origina, además, en el momento en que ya ni la fe, ni la razón, ni la ciencia, ni la técnica son capaces de dar una respuesta satisfactoria a los interrogantes del alma humana sobre la vida

¹⁴⁰ Ídem, pág. 19.

¹⁴¹ Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*), Edhasa & Editorial Sudamericana, Barcelona, 1970.

¹⁴² David Roas, «La amenaza de lo fantástico».

y la muerte y la exigencia de integridad de los diversos símiles y disímiles del universo. Desde esta perspectiva, Juan Herrero Cecilia sostiene que lo fantástico actúa o se aprecia desde el ámbito de la recepción como *experiencia existencial*. La lectura de lo fantástico, según Herrero Cecilia, y en concreto de lo fantástico decimonónico, da lugar a un efecto bifásico de liberación/angustia en el ánimo del receptor:

- De una parte, produce una liberación de la angustia al ver objetivado en el texto el miedo que el lector siente o sentía desde la soledad y que ahora se descifra como placer estético.
- De otra parte, provocará el resultado contrario, avivará esa angustia en el lector, que comprobará cómo existen grietas en los pilares de su racionalismo.

Juan Herrero Cecilia lo explica así:

el relato fantástico tiene una proyección sobre la experiencia «existencial» al transformar en ficción literaria nuestros deseos de plenitud vital y nuestros miedos más profundos, angustiosos e irracionales; miedo, por ejemplo, ante los seres del Más Allá, ante los aparecidos, los espectros, los muertos-vivos, los monstruos, los vampiros, etcétera. La lectura de un relato fantástico puede producir entonces una sensación de liberación o de catarsis en el ánimo del lector, porque éste comprueba que sus interrogantes e inquietudes, sus angustias y obsesiones «irracionales» han tomado forma y expresión en una obra literaria, y ya no quedan enclaustrados en el mundo subjetivo de la pura interioridad. Esa lectura puede producir también efectos de inquietud, de fascinación, de miedo o de angustia porque el discurso narrativo hace ver o imaginar un espectáculo que provoca ciertos sentimientos y pone en marcha la dinámica del inconsciente¹⁴³.

- Subversión y literatura del deseo

La cita de Herrero Cecilia trae a colación varias nociones que Rosie Jack-

¹⁴³ Juan Herrero Cecilia, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 30-31.

son desarrolla en su libro *Fantasy. Literatura y subversión*¹⁴⁴. La ficción fantástica es la formulación estética de los miedos irracionales de una era histórica y cultural o de la insatisfacción intelectual de la superación de esos miedos que terminan engendrando otras sospechas y otros desasosiegos. Esta razón, como veremos en el capítulo quinto de este trabajo, explica la circunstancia de que, como señala Rosie Jackson¹⁴⁵, la narrativa fantástica fuera desde su inicio un espacio que albergara lo *oculto* y lo *subversivo* de la cultura pragmática institucional (incesto, locura, erotismo, maldad...). Asimismo, Irène Bessièrè sostiene que la literatura fantástica emerge y se descodifica a partir de un conflicto interior hacia el *reverso* de la cultura: «No existe un lenguaje fantástico en sí mismo. Dependiendo de las épocas, el relato fantástico se lee como el reverso del discurso teológico, iluminista, espiritualista o psicopatológico, y no existe más que por ese discurso que descompone desde el interior»¹⁴⁶.

La literatura fantástica nació como *literatura del deseo* de representar lo que quedaba oficialmente excluido de la cultura en la sociedad capitalista y patriarcal, de la convención moral y de la autoridad gubernamental; representar aquello que la razón asociaba a lo malvado, a la locura, a lo bárbaro e irracional debido a su condición de alteridad. Según Rosie Jackson, «la ficción gótica tendió a reforzar la ideología burguesa dominante mediante el cumplimiento vicario de ciertos deseos a través de fantasías de incesto, violación, asesinato, parricidio o desorden social. Al igual que la pornografía, la literatura gótica sirvió para suplir un objeto de deseo, para imaginar la transgresión social y sexual»¹⁴⁷. La concepción de la fantástica como una literatura del deseo implica también la valoración de un espacio conciliador que en la realidad fáctica no puede coexistir o es incompatible.

¹⁴⁴ Rosemary Jackson, *Fantasy. Literatura y subversión*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1986. [*Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 1986.]

¹⁴⁵ Rosemary Jackson, «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, págs. 141-152.

¹⁴⁶ Irène Bessièrè, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», pág. 87.

¹⁴⁷ Rosemary Jackson, «Lo “oculto” de la cultura», pág. 145. Véase también de Jackson, «Palabra final: lo invisible de la cultura», cap. 7 de *Fantasy. Literatura y subversión*, págs. 179-189.

- Huida del racionalismo y vivencia del proceso creador

Julio Cortázar distingue lo fantástico en atención al *sentimiento*, porque ante todo lo fantástico es para el escritor argentino una huida del racionalismo, de la realidad mecanizada, de la rutina de la modernidad alienante, del progreso capitalista, huida de una literatura coetánea que se quedaba al filo de la realidad cuando la describe únicamente desde pautas racionales. Lo fantástico sólo se infiere por el sentimiento, y el escritor que se plantea la creación de una obra fantástica sufre en sí mismo un aislamiento enajenante de la realidad externa al texto porque, mientras dura la creación, el escritor está preso de ese sentimiento. Lo fantástico, pues, es también para Cortázar una forma de vivir el proceso creador.

Cortázar no terminaba de aceptar sin reticencias el marbete de *fantástico* aplicado a sus cuentos, tal cual reconoce en «Algunos aspectos del cuento» (1963). En este artículo Cortázar deja clara la observación de que lo invariable del fantástico (término que aún en esas fechas no deja de ser problemático) es su desavenencia con la lógica de la realidad:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso, la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo¹⁴⁸.

Lo fantástico era para Vax una cuestión de *sensibilidad* y para Cortázar es una cuestión de *sentimiento*. Ésta es la idea que vertebra su artículo «Del sentimiento de lo fantástico» (1973). En él confiesa que la atracción hacia el misterio, en su caso, nació en la infancia, y que de pequeño era más sensible a lo *maravillo-*

¹⁴⁸ Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», pág. 134.

so que a lo fantástico. Lo fantástico ha sido más bien una consecuencia posterior devenida de su faceta de escritor, cuando descubrió que el hecho de «acorrallar lo fantástico en lo real era *realizarlo*»¹⁴⁹, es decir, el escribir aquello que no era posible era ya hacerlo posible. Las palabras de Cortázar son muy clarificadoras por cuanto que expresan, precisamente, la idea básica de la naturaleza antitética de lo fantástico.

Enlazando con su teoría sobre el proceso de *exorcismo* sufrido por el creador durante la escritura de un cuento, Cortázar descubre en sí mismo la experiencia de una sintomatología emocional que resulta de la elaboración de cuentos fantásticos. El creador de cuentos fantásticos *realiza* dentro de sí (antes que en el texto) lo que es por lógica «irrealizable» o «imposible» de concebir. No obstante, lo imposible se vuelve posible dejando una huella imborrable en el autor, que ha dado como mínimo su tiempo y su aliento para conferirle vida a aquello que en principio no la tenía. El escritor de cuentos fantásticos sufre un proceso parecido al desdoblamiento de la personalidad entre el hombre de mundo y el hombre escritor. Cortázar dice así: «si alguien había escrito sobre un hombre invisible, ¿no bastaba para que su existencia fuera irrefutablemente posible? Al fin y al cabo el día en que escribí mi primer cuento fantástico no hice otra cosa que intervenir personalmente en una operación que hasta entonces había sido vicaria; un Julio reemplazó al otro con sensible pérdida para los dos»¹⁵⁰. La ficción fantástica es para Cortázar la forma literaria más revolucionaria (en respuesta al realismo de la literatura de la época que abanderaba las premisas de revolución política y social) y lo fantástico es, a su vez, un modo de concebir y sentir el proceso creador, un modo de vivirlo.

Por último, en su ensayo «Ese mundo que es éste» (1973), Cortázar defiende que la apertura significativa de los cuentos se da de modo más categórico en el relato fantástico, ya que este tipo de narración instaura un sistema de coordenadas inmediatas que nunca concluyen. Ahora bien, esas coordenadas no concluyen porque nos muestran sólo una parte, una de sus caras, que a veces tampoco es la más fidedigna, y por eso mismo lo consideramos fantástico («No hay un fantástico ce-

¹⁴⁹ Julio Cortázar, «Del sentimiento de lo fantástico», pág. 73.

¹⁵⁰ Ídem.

rado porque lo que de él alcanzamos a conocer es siempre una parte y por eso lo creemos fantástico»¹⁵¹).

Cortázar aducía que la esencia de lo fantástico pertenece a un orden abierto, a un mundo de apariencias embaucadoras donde los límites se confunden o se superponen, donde las referencias de conocimiento se distorsionan o se anulan y donde no está claro cuál es la cara y la cruz, ni siquiera si esa cara y cruz son de la misma moneda. Desde esta visión, cabría decir que el fantástico sería un género que desconfía siempre de las apariencias, o por lo menos que trasciende la realidad visible. Para Cortázar, pues, la familiaridad con lo fantástico se entrevé en «el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son modalidad natural del que vive *para esperar lo inesperado*»¹⁵².

Es por ello que en Julio Cortázar lo fantástico se presenta desde las dos vertientes de la «familiaridad» y el «extrañamiento». La cotidiana mirada de lo fantástico es para Cortázar ver más allá de los sentidos, de lo mecánico y convencional; mas, al mismo tiempo, esa mirada hace aflorar los *reversos* de las cosas, lo inesperado y extraordinario, o, dicho de otro modo, «extremar la familiaridad con lo fantástico supone la apertura del orden, la busca de la excepcionalidad en el sistema, de las *virtualidades prácticamente inconcebibles*»¹⁵³.

Después de ver las principales consideraciones acerca del funcionamiento de lo fantástico literario desde distintos enfoques teóricos, hagamos un resumen y un cotejo de las ideas expuestas para matizar en el siguiente epígrafe nuestro punto de vista respecto al fantástico.

Todorov hace la primera distinción entre literatura maravillosa, literatura fantástica y el fantástico extraño. Para él lo característico del género es la vacilación del personaje, así como del receptor identificado con éste, en lo que atañe a la naturaleza de lo fantástico. Es cierto que las estrategias narrativas dirigidas al lector o que repercuten en el proceso de recepción así como el contexto real en que se

¹⁵¹ Julio Cortázar, «Ese mundo que es éste», *La casilla de los Morelli*, pág. 73.

¹⁵² Ídem, pág. 72.

¹⁵³ Enriqueta Morillas Ventura, «Poéticas del relato fantástico», ídem (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, pág. 100.

inserte y del que dependa su umbral de incredulidad son esenciales, pero lo fantástico atañería más bien a las condiciones del proceso vivencial del personaje que al hecho mismo de que el personaje dude o no en cómo definir lo que experimenta.

Ana María Barrenechea define la fantástica como literatura de lo posible ya que se encuentra en la frontera entre lo natural y lo imposible. Barrenechea estima que lo principal es la problematización entre un orden natural y otro anatural. Susana Reisz apunta que más bien es una literatura que trata de la antinomia irreductible entre posible e imposible. Las dos posturas se adentran en el fantástico como un discurso donde confluyen códigos ontológicos que son antitéticos e incompatibles, por lo que en la narración siempre se van a crear niveles de resistencia y conflicto.

Por otro lado, Irène Bessière manifiesta que lo fantástico se sostiene sobre una realidad multiverosímil o una multiplicidad de verosímiles contradictorios; en tanto Neuro Bonifazi presenta lo fantástico sujeto a la diégesis de lo inverosímil verdadero o posible. Pero es necesaria la noción –que luego estudiaremos– que introdujo Roger Caillois de choque, de ruptura o sajadura en la realidad cotidiana y en la lógica empírica. Este choque es lo que engendra una peculiaridad del fantástico: la conmoción y turbación racional o el efecto de inquietud y amenaza, según David Roas.

Borges expone que lo fantástico tiene su propia causalidad, una causalidad desconcertante, la cual no tiene por qué coincidir con la causalidad del mundo referencial. La concepción de lo fantástico, que él llama magia, es la apoteosis o culminación de las consecuencias de una causalidad *otra*, o bien la contrariedad y pesadumbre a que da lugar, pero no su contradicción. Esta teoría limita al fantástico fuera de la entelequia realístico-mimética. Es más, al darle una lógica absoluta e independiente a la articulación de lo fantástico no cabe siquiera el intento de descifrarlo por cualquier referencia de la razón, ya que justamente queda al margen de lo racional. La teoría de Borges puede aplicarse al cuento decimonónico en tanto que en él lo fantástico se mueve fuera de las claves del racionalismo.

Según Louis Vax, lo fantástico no se asimila por la razón sino por la sensibilidad, puesto que se conecta con el ámbito de lo preternatural y pone de relieve

el sentimiento de indefensión ante lo desconocido y maléfico. Vax habla también de un funcionamiento propio de lo fantástico, identificado con una casuística numinosa y con los miedos generados por el sustrato religioso más oscuro y violento.

Los conceptos de una naturaleza y una causalidad *otra*, así como los de margen, límite o umbral forman parte de la alteridad que para Víctor Bravo atañe a lo fantástico. Para Rosie Jackson la alteridad está relacionada con tabúes ocultos de la cultura. La fantástica, según Jackson, se formula como una literatura del deseo en tanto que atrae hacia sí aspectos como el erotismo o lo perverso, por lo que se convierte en un tipo de narración subversiva. En efecto, lo fantástico está ligado a una noción de subversión, o de transgresión en la terminología de Rosalba Campra; sin embargo, a nuestro entender, y como en alguna ocasión apunta Jackson, hemos de considerar que lo fantástico alberga lo oculto de la cultura principalmente en el cuento decimonónico, pues el del XX y XXI sigue otras líneas temáticas y compositivas.

Roger Bozzetto sitúa lo *otro* o la alteridad en el espacio de lo no representable o no figurable, en conexión con el sentido de lo indesignable que para Jean Bellemin-Noël tiene el fantástico. Bellemin-Noël, siguiendo el patrón de lo que Freud llamó ominoso o siniestro, señala que el universo de lo fantástico está además conectado con los fantasmas psicológicos reprimidos en el interior del ser humano. Esos fantasmas toman forma al salir a la superficie cotidiana, pero el lenguaje problematiza la enunciación para referirse a ellos. Irène Bessièrre y Rosalba Campra estudian también el fantástico desde la enunciación textual. Para Bessièrre la narración oscila entre las premisas de caso y adivinanza; mientras que Campra postula una verosimilitud específica de lo fantástico que incluye los silencios del texto, lo no dicho y los indicios que progresivamente se presentan.

Por último, Cortázar toma la posición de que lo fantástico se define sobre todo por una oposición al racionalismo tradicional. Pero Cortázar añade una idea novedosa desde el acercamiento al fantástico no como producto ya creado y materializado sino, ya antes, desde el proceso creador. Concebir y construir un cuento fantástico es para Cortázar un modo de exorcizar la actividad consciente.

Expuestas estas ideas veamos a continuación los criterios de definición que

consolidan el género fantástico del siglo XIX.

2.1.3. Criterios de definición

La literatura fantástica comenzó a forjarse como aquella narración en la que tenía lugar la incursión de los espíritus, aparecidos, almas en pena, espectros errabundos impermeables a las rígidas leyes del tiempo y del espacio, seres tenebrosos que franquean la delicada línea entre la vida de aquí y la vida del trasmundo, en fin, los fantasmas, cuya presencia o sola alusión provoca escalofrío y delirio. En su evolución, la incursión del fantasma dejó de ser un requisito en la literatura así llamada, y, con el tiempo, también dejó de serlo el miedo. El terror, los fantasmas y la vacilación racional de su percepción, han marcado el hilo discursivo de muchas obras de la tradición fantástica, mas no son caracteres indispensables: basta que ocurra un hecho extraordinario que descuadre los códigos referenciales de la narración y quebrante o transgreda el orden natural establecido.

Está claro que en el siglo XX ha cambiado nuestro concepto de lo posible, lo imposible o lo verosímil, dependiendo de la comunidad cultural donde funcionan dichos conceptos. La literatura fantástica del XIX, a la que nos circunscribimos en esta definición, delimita lo imposible como aquello que está en contradicción con las pautas de causalidad codificadas en un contexto cultural, esto es, aquello que no es verosímil (creíble y factible) de acuerdo a las leyes del racionalismo iluminista (leyes sociales, naturales, políticas y civiles, psíquicas...) y a las del sistema mítico-religioso (intervenciones divinas o milagrosas) y que es concebido en transgresión conflictiva con lo natural.

Lo fundamental del género fantástico decimonónico es para nosotros la noción de «transgresión» entendida como violación de un orden normalmente sustentado en una concepción racional del mundo. La transgresión o colisión entre órdenes incompatibles engendra un sentimiento de «inquietud». De lo que no nos cabe duda es de que en el fantástico hay siempre al menos dos órdenes que están

en conflicto. El choque con el orden natural da lugar a una «pugna entre niveles con códigos distintos», sin posibilidad de armonía o sustitución de uno por otro o por otros, puesto que son irreconciliables. La transgresión perturba el orden lógico de dos ámbitos, por separado o conjuntamente: el ámbito de la interioridad (en muchos de los casos identificado con lo «fantástico interior») y el ámbito de la exterioridad, la realidad material o empírica y el entorno social. Como consecuencia, en el personaje y/o narrador se da un «conflicto racional y psicológico» que no conoce el consuelo. La transgresión vivida como amenaza es, además, lo que marca la frontera con otras categorías cercanas a lo fantástico, como lo maravilloso y el realismo mágico¹⁵⁴. Las premisas claves que atribuimos al fantástico contienen, pues, estas nociones: órdenes con códigos incompatibles, transgresión, conflicto racional y psicológico, inquietud.

Otro criterio de definición que apuntamos es que lo fantástico implica un modo de construir el texto; la «fantasticidad narrativa» es una categoría de acción que de manera radial y concéntrica repercute en todos los niveles textuales (semántico, lingüístico, sintáctico, etcétera). La narración fantástica extrae determinadas referencias que identificamos con el imaginario individual (el incesto, la necrofilia, el suicidio...) y el colectivo (la existencia del demonio, la creencia en los vampiros, la supervivencia del ánima...). Estas referencias se pueden concretar en motivos y figuras literarias del ámbito de la fantasticidad como el del umbral, los manuscritos, el castillo, el talismán, la estatua animada, el cuadro vivo, la profecía, etcétera, o el del doble, el aparecido, la hechicera, el monstruo, etcétera. Un nivel importante de actuación de la fantasticidad es el de la enunciación (nivel lingüístico, discursivo, retórico, técnico-formal). En este nivel el sujeto de la enunciación textualiza acontecimientos que pasan de un ámbito de identidad solapada a un espacio hostil de presencia y visibilidad; así, el discurso juega a menudo con la contención, lo sugerido, lo literal y lo figurado.

Lo fantástico traspasa los límites de lo posible (concebible) y se desenvuelve como un mecanismo de violentación de las referencias simbólicas (culturales, ideológicas, psicológicas, expresivas) que constituyen nuestra visión del mundo.

¹⁵⁴ Véase el apartado de este trabajo «2.3. Lo fantástico y otros géneros colindantes».

Ubicado en un espacio realista, lo insólito, siempre que sea transgresor, es a nuestro parecer condición inexcusable de la definición de literatura fantástica. El orden de la vida ordinaria queda alterado o cuestionado por la intromisión de unos hechos a-naturales que no permiten explicación alguna desde una causalidad racional pero cuya verosimilitud provoca un conflicto interior en el narrador o personaje y el replanteamiento de sus nociones sobre lo lógico y lo natural, así como instaura un modo distinto de percibir las relaciones del sujeto con su entorno.

En los criterios de definición del fantástico del siglo XIX no podemos dejar de mencionar el contexto literario y el marco histórico y cultural. En el primero toma una importancia especial la influencia del romanticismo, el cual a su vez ha asimilado el gótico, que de un modo u otro se transmite en la tradición cuentística de todo el siglo. El romanticismo edifica las bases del género y el fondo auténtico del cuento fantástico decimonónico, que, aunque las haya ramificado, remitirá a estas bases. Del contexto pragmático el cuento decimonónico absorbe las influencias de los métodos científicos y, por supuesto, la dialéctica entre científicismo y trascendentalismo. En el texto la ciencia problematizará el discernimiento entre lo objetivo y lo sobrenatural, sin ofrecer una solución o una respuesta satisfactoria, antes al contrario, tensará aún más las fronteras entre razón y espíritu, vigilia y sueño, vida y muerte. El cuento fantástico asimila otro resorte de la época, quizá el más importante, que es el trasfondo anímico e ideológico del espiritualismo. Este trasfondo está relacionado con las creencias y la ontología, pero también con los cambios hacia la formación del hombre moderno y la modernidad instaurada en paralelo a la revolución tecnológico-industrial. Para sopesar el alcance de esta nueva espiritualidad hay que tomar dos consideraciones: la primera es la visión desmitificada del mundo y el avance hacia la secularización de la sociedad; la segunda es la divulgación, por un lado, de las pseudociencias o ciencias ocultas y, por otro, de doctrinas o religiones asiáticas. No se puede entender el cuento fantástico del XIX sin valorar las coordenadas que hemos expuesto en este párrafo: ciencia, pseudociencia, secularización y filosofía oriental respecto al marco extrarreferencial; y asimilación de la estética y la filosofía romántica respecto a la tradición genérica e intertextual.

No se puede hablar de literatura fantástica en aquellos discursos en que se acude a la fantasía para buscar un efecto puntual de asombro o de horror, o para resolver un problema preciso que llevaría una extensa o difícil solución argumental. La literatura fantástica será aquella que haga un uso autónomo, inteligente y disciplinado de la fantasía para franquear el mundo objetivo y adentrarse en espacios de lo sensitivo exacerbado, la sobreexcitación, la problematización de las sensaciones y de la percepción, así como el desvarío racional mediante vivencias límite para las que no hay alivio ni explicación natural.

2.2. Recursos técnico-semánticos

El cuento fantástico utiliza una serie de técnicas específicas para recrear el mundo de lo sobrenatural desconcertante y concederle la sensación de que el misterio tiene vida propia dentro de la historia, que los hechos fantásticos palpitan y actúan modificando el entorno de los personajes. Esos recursos técnicos del cuento fantástico afectan a las dos caras del signo/símbolo lingüístico y repercuten en la forma y el contenido. En el texto los significantes se cargan de significados diversos, incluso contradictorios, de simbolismo, de indicios e ironías. Las técnicas narrativas del cuento fantástico se concentran en torno a tres niveles: la expresión (uso de los recursos del lenguaje¹⁵⁵ para recrear los resortes de la fantasicidad); los temas, motivos o categorías; y el campo semántico-estructural del texto.

2.2.1. El lenguaje y lo fantástico

Vamos a recapitular algunas de las ideas expuestas sobre este tema para exponer después otras reflexiones y aclarar algunas cuestiones que consideramos

¹⁵⁵ Véase Mary Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y sus relaciones con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt am Main-Madrid, 1998.

de interés.

Una de las proposiciones más importantes es la que sostiene Bellemin-Noël, que decía que «lo fantástico es un modo de narrar». Bellemin-Noël refiere que existe una fractura entre el lenguaje y la experiencia, ello es causa de una traba indiscutible a la que se enfrenta el fantástico y que es razón misma de su naturaleza, que es intentar designar lo que es indesignable. David Roas menciona que lo fantástico es indescriptible porque es impensable; y Roger Bozzetto apunta que lo fantástico no es sólo innombrable sino además no representable. Neuro Bonifazi señala que el fantástico usa el lenguaje para presentar como posible lo que es inverosímil. Y, al final, Rosalba Campra comenta, como vimos, algunas estrategias o mecanismos prácticos para establecer la causalidad y la verosimilitud fantásticas, y, además, habla de la relación entre la enunciación y la instancia narrativa y expone las teorías de la polisemia, los silencios y los indicios de la narración fantástica. Esto es, en síntesis, lo principal que hasta aquí se ha expuesto del fantástico en correspondencia con el lenguaje.

En *El cuento fantástico*, Emilio Carilla apunta una serie de técnicas para lograr un buen cuento fantástico. Entre ellas señala la invención *a priori* de una idea original y coherente. Ya en la práctica se centra en la importancia de:

- La atmósfera (situaciones, descripciones, retratos...) y los recursos para crearla.
- La expresión lingüística.
- La motivación de lo inesperado, la expectación del qué ocurrirá, lo que se llama *suspense* (suspense).
- La originalidad del título, que forma parte del relato y también contribuye a crear la atmósfera.
- El comienzo y el final de la obra.
- Destacar que lo que se está contando pertenece al mundo de lo extraordinario, por ejemplo, augurando el desarrollo posterior con adjetivos representativos pero sin extremar sorpresas de última hora, contar como si se tratara de un hecho común.

Lo apuntado por Emilio Carilla nos da una visión de los resortes compositivos del cuento fantástico, algunos de los cuales quedaron puntualizados con las reflexiones de Poe, Quiroga y Cortázar aplicadas a la teoría general del cuento.

Otro recurso que estudia Emilio Carilla es el *suspense*. El suspense se objetiva en el lenguaje, entre otras formas, bien mediante el corte violento de la frase que deja una parte de la información sin descubrir (y, como se suele decir, deja en vilo al lector), bien mediante la onomatopeya de ruidos que destensan la expresión pero producen el efecto contrario en el ánimo del lector (el más recurrido, el *tic tac* del reloj, o el *toc toc* de los toques en la puerta del puño de una mano desconocida) o bien mediante el uso de adjetivos como «extraordinario» o «misterioso» y otras palabras o sintagmas de este campo semántico («terroríficamente», «sin sentido», «no se puede expresar con palabras»). El suspense se alcanza en gran parte porque la dosificación de la información es una gran ayuda para paladear el misterio. También las falsas pistas (no los datos contradictorios) y el cultivo de la ambigüedad, pero respetando la verosimilitud, son ingredientes que suelen retener el interés del lector.

Antes de pasar a exponer otras consideraciones, debemos comenzar advirtiéndole que no existe un lenguaje fantástico en sí mismo, sino una forma de usar el lenguaje para sacar su mejor partido en torno a una trama determinada o a unos temas concretos. El autor de un texto fantástico será consciente de las posibilidades que le brindan los recursos estilístico-semánticos del lenguaje para recrear la extrañeza y el misterio y hacer que todo concuerde en un sentido múltiple o en un doble sentido. El lenguaje del cuento trasladará a su nivel formal y semántico la problemática misma de la fenomenología de lo fantástico, irresoluble y paradójica por naturaleza. Lo sugerido y lo conscientemente no dicho tendrá un valor semántico en la expresión y deberán considerarse las analogías o las incongruencias formales, el empleo determinado –y no otro– de una palabra o de una oración o una referencia. El discurso fantástico se acompaña de gestos, insinuaciones y guiños narrativos que no se perciben de modo inminente pero que serán de capital importancia en la red polisémica de los distintos niveles y su resolución posterior. Si afirmamos que todo en el relato fantástico es significante, debemos añadir que

todo dice algo más de lo que dice. Estamos de acuerdo con que esta idea sirve para definir a la literatura en general, porque el lenguaje literario es siempre alusivo, cual sea el género en que se manifieste. No obstante, en el cuento fantástico el lenguaje, por antonomasia, es alusivo (siempre alude a algo más de lo que dice), es referencial (se adueña de ciertos parámetros referenciales de la realidad extratextual para desnaturalizarlos), es representativo (constructor de nuevas realidades), pero, sobre todo, el lenguaje del discurso fantástico es polisémico y simbólico, especialmente captador de lo sensorial e imaginario, puesto que trata de objetivar realidades no palpables y no racionales, y la mejor forma de hacerlo es con imágenes poéticas. Además, el lenguaje del cuento fantástico recurre con una intención concreta a figuras como la metonimia (designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la consecuencia o viceversa, o el signo por la cosa significada), la ironía (dar a entender lo contrario de lo que se dice) y la paradoja (empleo de expresiones contradictorias).

Para ilustrar estas ideas expondremos un ejemplo genérico y otro concreto. Hagamos un contraste desde tres perspectivas. Las palabras *espectro* y *diablo* contienen *a priori* una carga significativa y fantástica que el receptor tendrá asumida antes de la lectura del cuento; las palabras *muerto* o *espejo* se cargan de más significados polivalentes en un texto fantástico que en cualquier otro género; la palabra *anillo* designa por lo común en un cuento de cualquier género el objeto al que se refiere, en el relato fantástico «La estatua de bronce» (1854), de Juan Vicente Camacho, el «anillo» funciona como un amuleto o talismán, pero, además, su alusión o su sola mención desencadena consecuencias determinadas en el nivel de la acción intratextual. Como se puede comprobar, ninguna palabra es casual en el discurso del fantástico.

Pasemos ahora a un ejemplo concreto. En el cuento de Holmberg «Horacio Kalibang o los autómatas»¹⁵⁶ el autor va diseminando a lo largo del texto expresiones cuya primera lectura confieren un significado concreto y cuya relectura descubre un significado velado o la resolución de un enigma. De Kalibang se dice que era un hombre sin «gravedad», sin ‘seriedad’, luego descubrimos que tampoco

¹⁵⁶ Holmberg, «Horacio Kaligang o los autómatas», *Cuentos fantásticos*, págs. 147-167.

tiene gravedad «física». Se dice que Luisa era tan hermosa como las muñecas de Nüremberg, más tarde se hará alusión a una réplica robotizada de Luisa. Se dice que Hipknock, en cierto momento en que actúa como detective, es un «observador en observación», es decir, un observador que está observando; luego se descubre que, mientras él estaba espiando, a su vez él estaba siendo observado por otra persona que lo espía. Por último, la palabra *autómata*, robot, desvela otro de sus significados, el de persona «automatizada». En una frase final descubrimos que el constructor de autómatas, Óscar Baum, es también un autómata, y entonces recordamos que, irónica y paradójicamente, el constructor de autómatas –a su vez un robot– le había preguntado a Hipknock si era un autómata. Tras la revelación del dato final, que Baum es el robot del primo Fritz, el auténtico fabricante, el lector se siente en la necesidad de revisar los movimientos y los parlamentos de Baum y de Fritz, de revelar las elisiones y de explicar las simulaciones; no en vano el cuento finaliza con otra frase clave: «El lector tocará los demás resortes». Éste es un ejemplo de cómo el lenguaje de la narrativa fantástica juega con lo literal y lo figurado y está lleno de polisemia, indicios y dobles intenciones o significados.

Cuando el evento extraordinario embiste al personaje y su entorno, se acompaña de un desgarramiento interior de la razón, lo cual se proyecta en el texto mediante la exigencia de una «verosimilitud fantástica». La verosimilitud fantástica, noción de la que se ha hablado con anterioridad, no es equiparable a la carencia de racionalidad: que el argumento pertenezca al fantástico no significa que la forma organizadora del texto/discurso deba ser irregular o inconexa. Más en concreto, este tipo de ficción reclama una serie de estrategias intrínsecas que descifren el contenido simbólico y paradójico del signo lingüístico. Quiere esto decir que la creación del texto fantástico traslada al nivel enunciativo y discursivo la problemática de su perfil conceptual. Lo insólito de la trama tiene su reflejo directo en las técnicas de composición y en la «forma» de narrar, de modo que la estructura del texto y su disposición expresiva están calculadas para obtener un resultado concreto en la experiencia receptiva del lector y en el texto propio como obra de arte.

El cuento fantástico exige una verosimilitud fantástica, como se ha dicho, mediante la cual puede darse el caso de la enunciación de frases o elementos an-

tagónicos siempre y cuando estén en función de una coherencia global. La verosimilitud fantástica atiende, desde nuestra óptica, a la fenomenología antitética, simbólica y no natural de lo fantástico. Se busca que la expresión de lo extraño e improbable esté supeditada a una disposición verosímil por la que los elementos en tensión o no racionales que contiene la historia se ajustan a un planteamiento estudiado desde la lógica. La verosimilitud fantástica es determinante para entender que un elemento alcance su significado o encuentre un doble sentido no en una lectura inmediata sino con la lectura posterior de otros elementos o con una segunda lectura total.

Lo fantástico existe porque el lenguaje le confiere vida; sólo la iconografía y los recursos del lenguaje pueden hacer palmario lo que por origen es inaprensible. Pero es más, debido a la imposibilidad de decir qué marca la categoría ontológica de lo fantástico, la voz narradora seleccionará aquellas palabras, aquellos enunciados y aquellos tropos que redunden en el problema de nombrar lo innombrable y lo impensable. El texto fantástico suele ser rico en imágenes. Todorov dice lo siguiente:

Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia: no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. Éste se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje, y la figura es [...] la forma más pura de la literalidad¹⁵⁷.

Las figuras retóricas más frecuentes, ya sintácticas como conceptuales, son la comparación, la personificación de lo inanimado, la metáfora, los símbolos, las alegorías, las sinécdoques, las analogías chocantes, los paralelismos, las antítesis, las hipérboles, el oxímoron y las asociaciones extrañas o incompatibles entre sustantivos y adjetivos. Hemos de añadir que los símiles permiten identificar lo fantástico, equipararlo a algo que nos sea familiar. Mediante sintagmas comparativos y circunloquios («tal que», «es como», «era como si», «parecía que», «se podría decir que») se intenta proporcionar una identidad a lo que hasta el momento

¹⁵⁷ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, págs. 99-100.

era inexistente y desconocido, se intenta buscar un parecido a lo que es sin-igual, y de ahí que el texto recree lo fantástico a partir del lenguaje mismo más que a partir de los temas.

Otros recursos son la sustantivación de un pronombre (eso, esta cosa, aquello) y los cambios súbitos en la expresión (los puntos suspensivos, la frase que queda incompleta, un corte inesperado en el diálogo o en la enunciación, las interrogaciones y exclamaciones que templan el tono de la lectura) y en la narración (cambio de registro expresivo, cambio del punto de vista de la narración).

La reiteración insistente de una palabra clave y la adjetivación abundante proveniente del campo semántico de lo extraordinario y lo misterioso («fantasmagórico», «siniestro», «enigmático», «aterrador», «espeluznante», «increíble») suelen tener un efecto inmediato en la creación de la atmósfera apropiada.

Otro criterio a tener presente del cuento fantástico del XIX es la composición textual y semántica de la atmósfera. El *miedo físico* (David Roas), sobre todo en aquellos cuentos más ligados al romanticismo, es un resorte con el que el fantástico suele construir sus expectativas. También influirá la subjetividad de la voz narrativa y la selección de los elementos que crean un clima de inquietud y misterio. El valor que la atmósfera creada en el cuento fantástico repercute en cuanto que va a ir muy ligado al suspense, otro resorte importante de este tipo de literatura en el siglo decimonónico.

Además, el texto fantástico construye los silogismos partiendo de proposiciones con elementos presentes y otros ausentes, puesto que uno de los mejores baluartes del texto fantástico está en la elipsis, lo silenciado, lo tácito, lo implícito.

El título es el primer incentivo de una obra. A veces, en el cuento fantástico del siglo XIX, y como veremos en el capítulo cinco, encontramos que se explicita su alusión al género utilizando el mismo término de «fantástico», bien en el título mismo, bien con un subtítulo. El título de un cuento fantástico será «evocador» más que porque evoque el tema, un episodio o un detalle, justo porque evocará contenidos implícitos del texto, y será «representativo» porque en pocas palabras resumirá el contenido central del cuento y porque ese título siempre representará a ese cuento en la mente del lector como si fuera un icono-símbolo (del mismo mo-

do que identificamos el hombrecillo del semáforo en rojo con la orden «detención del paso», identificamos gráficamente el título de «El ruiseñor y el artista» con la imagen fáctica de un ruiseñor o con la visión mental de unos pinceles que se mueven solos, y ello lo asociamos a la noción de «inspiración artística»).

Para el cuento fantástico, igual que para todo relato del género que fuere, se requiere exactitud en el principio y en el desenlace. El final debe ser iluminador, de manera que gran parte del interés de un cuento fantástico se aposenta en su final inesperado, en el original e insólito modo en que la historia recae en ese desenlace impensable. A menudo es una sorpresa la que aguarda en las últimas líneas del cuento fantástico decimonónico. Al inicio y mitad del cuento se van sembrando expectativas que se retardan o se interponen sobre otras posibilidades. La clave de un buen cuento fantástico del siglo XIX suele estar en un inicio enigmático y un desenlace misterioso, lleno de signos que hay que descifrar, con la sorpresa final incluida¹⁵⁸.

Proyectado el enigma, al lector le acuciará el interés por releer el cuento y saber cómo y por qué lo cautivaron las palabras del narrador, pero esta vez mantendrá una distancia privilegiada con respecto al personaje, una cierta frialdad para poder resolver las incógnitas y ajustar el sentido de todos los datos. La segunda lectura de un relato fantástico se convierte siempre en «metalectura»; el lector pretenderá desde el inicio valuar el alcance del acontecimiento extranatural, desentrañar los mecanismos que recrearon la fantasicidad, leer entre líneas, captar los «adentros» de las palabras. En la lectura, a su vez, el lector de cuento fantástico, conforme va andando el género y asentando una tradición, tiene que ir actualizando y sumando significados a los motivos y las figuras que ya se conocen.

En definitiva, el cuento fantástico exige una lectura consciente de sus for-

¹⁵⁸ Para profundizar en la «noción de espera y de tensión hacia el final secreto (y único) de un relato breve», véase Ricardo Piglia, «Nuevas tesis sobre el cuento», *Formas breves*, págs. 113-137. Refiriéndose a estas cuestiones y respecto al cuento en general, rescatamos estas palabras de Piglia: «El relato se dirige a un interlocutor perplejo que va siendo perversamente engañado y que termina perdido en una red de hechos inciertos y de palabras ciegas. [...] El arte de narrar se funda en la lectura equivocada de los signos. [...] El relato avanza siguiendo un plan férreo e incomprensible y recién al final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos», págs. 123-124. Según estas ideas, parece que el cuento fantástico se halla muy cercano al «arte de contar», a la construcción original de una historia de ficción en su sentido más primario y esencial.

mas lingüísticas, sintagmáticas y sintácticas, una lectura participativa de los mecanismos de la lengua que se apropian de la conciencia receptora. El mal desciframiento o el desciframiento errado de los elementos de un cuento fantástico, empezando por la eficacia de su lenguaje y los mecanismos de expresión, pueden ocasionar que desaparezca el efecto de sorpresa, angustia y desorientación. El discurso figurado es el más empleado por el texto fantástico, ya que, como dice Todorov, «lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente»¹⁵⁹; en estos casos, el sentido figurado se vuelve sentido literal, como una especie de profecía. Además, Todorov comenta un procedimiento discursivo propio del género fantástico: el uso de expresiones modalizantes del idioma con matiz hipotético («se pensaría que», «se hubiera dicho que») y matiz comparativo («era como si») que, tomadas literalmente, predisponen un acontecimiento sobrenatural.

Apoyándonos en la teoría de Rosalba Campra sobre el hecho de que no hay palabras «inocentes» en el cuento fantástico, que todo en él es *indicio*, deducimos que el lenguaje del cuento fantástico exige un lector atento, emocionalmente susceptible y hábil descodificador para que los dobles sentidos, la ironía y la polisemia no se le escapen de la mano y pueda disfrutar del texto de un modo más enriquecedor.

Por último, recordando los comentarios desde el plano lingüístico expuestos por Bozzetto y Bellemin-Noël, queremos advertir que la ficción fantástica hace descubrir que existen realidades que no tienen nombre, puesto que no tienen referencia pragmática, o, mejor dicho, que sólo tienen nombre, que existen sólo en la palabra, y en ello radica su máximo grado de abstracción conceptual. Además, y en relación a la enunciación, hacemos referencia a la teoría de Harry Belevan, que afirma que el «signo» lingüístico en el texto fantástico se convierte en *símbolo*¹⁶⁰ porque su significante descubre más de un significado y descubre por igual significado e indicio. Esto nos sirve para colegir que el discurso del fantástico, enton-

¹⁵⁹ Tzvetan Todorov, «El discurso fantástico», *Introducción a la literatura fantástica*, pág. 94.

¹⁶⁰ Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Anagrama, Barcelona, 1976.

ces, trataría de racionalizar mediante el lenguaje lo que es irracional; pero justamente lo denominamos irracional, por un lado, debido a su suerte de «extranatural» y, por otro, debido a que la razón no lo puede analizar porque la base operativa del pensamiento es el lenguaje (pensamos con palabras o, lo que es lo mismo, nuestra realidad abarca lo que abarca nuestro lenguaje). El lenguaje de lo fantástico sirve, más que como soporte de comunicación, como un medio de comprensión en la relación circular perpetua yo-mundo; a un tiempo, la narración fantástica confiere al lenguaje la posibilidad de reflexionar sobre sí mismo, la necesidad de dar validez a sus nociones en la doble cara del signo (= símbolo) y de tomar conciencia de sus limitaciones.

Podemos seguir estableciendo incluso que en el relato fantástico el signo lingüístico agrava la relación, establecida por Saussure, de arbitrariedad o convencionalidad entre el significante y el significado. Cuando el evento sobrenatural irrumpe en la realidad empírica, toda noción lógica se confunde, se altera, se vuelve arbitraria. Es por ello que la arbitrariedad que rige la naturaleza bipolar del signo lingüístico, deviene en la literatura fantástica paradoja o jeroglífico (en el sentido de texto para descodificar). La narración fantástica está sembrada de dobles sentidos, de metáforas, alegorías, circunloquios, lítotes, hipérboles, hipótesis inocentes que más tarde actúan como profecías, de advertencias que incondicionalmente se cumplen o se tergiversan... En la narración fantástica lo dicho se vuelve contra sí mismo o expresa más de sí mismo, lo aludido se elude, lo omitido cobra significado, lo sugerido se confirma, lo implícito se hace explícito, lo espontáneo resulta causal, lo esotérico se vuelve exotérico, lo compatible puede ser contradictorio, lo denotativo connotativo, y viceversa. Las referencias significantes se funden y confunden, y esto adquiere mayor peso en la narración por cuanto que la naturaleza del elemento fantástico se basa en un paradigma arbitrario: el paso de lo imposible al plano de lo natural o lo posible. Por ello somos de la opinión de que en esta literatura el signo lingüístico se convierte en «signo fantástico», en la medida en que lo *literal* se vuelve *literario* (figurado) y a la inversa (algo ya anticipado por Todorov), y en la medida en que los enunciados, según indica Campra, se convierten en *indicios* que remiten a una red polisémica. Pongamos un ejemplo:

en la pragmática no podrían ir juntas dos palabras antitéticas como *muerto* y *vivo*, pero el lenguaje literario –fantástico– puede hacer que ambas aparezcan seguidas en un mismo sintagma, «muerto vivo». La arbitrariedad del que hemos llamado «signo fantástico» plantearía el problema de despejar qué palabra de ese enunciado es el sustantivo y cuál el adjetivo, por lo que la paradoja «muerto vivo» actuaría también como una incógnita (semántica y morfológica). El mismo sintagma «muerto vivo» pasa a tener diferentes connotaciones expresado de este modo: «medio muerto, medio vivo»; o de estos otros: «muerto resucitado», «difunto transmigrado», «cadáver revivido», «existencia cadavérica», «metamorfosis orgánica». Esto nos lleva a pensar que el signo fantástico siempre participará de la arbitrariedad, de la paradoja, de la polisemia y el simbolismo.

En suma, recapitulando lo expuesto, finalizamos este apartado recordando las estrategias más características en lo que atañe al lenguaje y el género fantástico decimonónico: la verosimilitud fantástica y el que hemos llamado signo fantástico; la importancia de lo sugerido, lo aludido y los silencios significantes; la polisemia; la configuración de la atmósfera; el suspense; el valor y tratamiento explícito del misterio y del enigma; el desenlace inesperado con final sorpresivo; y la metalectura.

2.2.2. Dimensión temática

Hay temas fantásticos en la mayor parte de los géneros (teatro, novela, épica, cuento, poema narrativo), pero un tema en sí no hace que la obra sea fantástica. La permanencia dilatada de ese tema y su consecuente problemática, junto a la actuación decisiva de acontecimientos que no son demostrables por la ciencia y que desgarran el equilibrio de la vida ordinaria, son abono para el campo instrumental de lo fantástico e identifican determinadamente la obra con este género.

En la *Antología de la literatura fantástica*, de 1940, Adolfo Bioy Casares marca dos pautas en las técnicas creativas del relato fantástico:

- Observaciones generales: el ambiente o la atmósfera; la sorpresa; el cuarto amarillo y el peligro amarillo (un hecho, en un lugar limitado y con un número limitado de personajes).
- Enumeración de argumentos.

Esta sola sistematización nos parece incongruente, pero es que además Bioy Casares incluye los aspectos más heterogéneos en la enumeración de los argumentos (no diferenciados de los motivos), en total once, aplicados a los cuentos de la antología que, para empezar, tampoco distinguen entre maravilloso y fantástico, ni entre el cuento moderno y el cuento anterior. Los argumentos fantásticos son: 1) argumentos en que aparecen fantasmas; 2) viajes por el tiempo; 3) los tres deseos; 4) argumentos con acción que sigue en el infierno; 5) argumentos con personaje soñado; 6) argumentos con metamorfosis; 7) acciones paralelas que obran por analogía; 8) tema de la inmortalidad; 9) fantasías metafísicas; 10) cuentos y novelas de Kafka; 11) vampiros y castillos.

Treinta años más tarde Tzvetan Todorov establece dos campos temáticos relativos a la literatura fantástica: los campos temáticos del *yo* y los campos temáticos del *tú*¹⁶¹. En el primero entran las metamorfosis, el problema entre el azar y la causalidad, el pan-determinismo fantástico y la pan-significación, la telepatía, la transformación del tiempo y del espacio, el motivo del doble, la multiplicación de la personalidad, los temas de la mirada (la vista, el espejo...) y los relacionados con el sistema percepción-conciencia. En el campo del *yo* entran todos aquellos temas que ejemplifican que el paso del espíritu a la materia se puede volver atrozmente posible. Esa ruptura de los límites entre materia y espíritu, entre sujeto y objeto, está a su vez relacionada con el espacio activo de la psicosis, las vivencias de la edad infantil y las experiencias anormales excitadas por el consumo de droga.

Para los temas del *tú* Todorov refiere el de la sexualidad, el descontrol de la libido y la tentación sexual personificada en el diablo, el tema del incesto, la

¹⁶¹ Todorov, «Los temas del yo» y «Los temas del tú», *Introducción a la literatura fantástica*, págs. 129-148 y págs. 149-166 respectivamente.

homosexualidad, el sadismo, la crueldad y en general la perversión en el ámbito sexual. La muerte y el deseo sexual aunados darían lugar al tema de la necrofilia (una forma de amor con los muertos o con los vampiros). Los temas del *tú* están relacionados con el deseo, con los instintos, con la patología enfermiza, las neurosis y el inconsciente; asimismo implican, al contrario que los temas del *yo*, una relación activa respecto a la relación del hombre con su prójimo.

Disentimos de la clasificación de Todorov porque su enfoque está influido en demasía por el psicoanálisis y porque la oposición de los temas de un campo y otro es asimétrica en sus esquemas conceptuales; por ejemplo, la transformación del tiempo y el espacio puede darse junto con el tema del incesto. Tampoco estamos conformes con lo que Todorov supone una división temática que divide en dos toda la literatura y que, igualmente, de la narrativa fantástica se pueden deducir hipótesis aplicables a una teoría general de la literatura¹⁶². Una afirmación así supondría escatimar la autonomía del género y de sus formas específicas de expresión.

Para Roger Caillois el elemento distintivo de la literatura fantástica es por antonomasia el *fantasma*, simbolizado como lo *Imposible* proveniente del *Otro Mundo* que irrumpe en la banalidad cotidiana y es fuente irrefrenable de *terror*. Más que de temas o de motivos, Roger Caillois habla de *categorías* de la ficción fantástica. Cada una de las doce categorías que establece Caillois contiene variantes múltiples que citamos a continuación:

- El pacto con el diablo.
- El alma en pena que exige a un vivo una determinada acción para obtener el reposo infinito.
- El espectro condenado a un tránsito siempre perturbado.
- La muerte personificada que aparece entre los vivos.
- El ente indefinible e invisible, que deja sentir el peso de su presen-

¹⁶² Véase Todorov, «Los temas de lo fantástico: conclusión», *Introducción a la literatura fantástica*, págs. 167-185.

cia lesiva.

- Los vampiros o muertos-vivientes eternamente jóvenes gracias a la sangre que absorben a los humanos vivos.
- La aterradora animación de lo inanimado (la estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas).
- La maldición de un brujo que genera espantosas enfermedades.
- La mujer-fantasma, seductora y fatal.
- La confusión o inversión de los dominios del sueño y de la realidad.
- La desaparición física de un espacio (casa, calle, habitación...).
- Los cambios (detención, repetición) en la dimensión del tiempo¹⁶³.

Antes de enumerar estas categorías, Caillois expone las diversas actitudes o *subterfugios* que inciden en la historia y repercuten en su desenlace final:

- Que el acontecimiento fantástico se convierta en *sobrenatural explicado*, es decir, cuando las últimas líneas revelan que se trataba de un sueño, de una alucinación o de un delirio.
- En lo *pseudofantástico* se da una anomalía o una monstruosidad que provoca la transformación de una especie viviente.
- La contribución de las diversas ciencias tecnológicas.
- La contribución de las ciencias psicológicas: telepatía, espiritismo, levitación, ectoplasmas, sueños premonitorios, etcétera¹⁶⁴.

Creemos que el sistema divisorio de Roger Caillois es algo caótico, principalmente porque no vemos clara la diferencia entre las *categorías* y los *subterfugios*. La telepatía, el sueño o la metamorfosis podrían pertenecer por igual a una u otra clasificación; además, deja fuera otros elementos como el doble o la locura. Tampoco vemos claro por qué Caillois denomina *pseudofantástico* al texto cuyo tema se centra en una metamorfosis monstruosa.

¹⁶³ Roger Caillois, «Del cuento de hadas a la ciencia ficción», *Imágenes, imágenes...*, págs. 25-28.

¹⁶⁴ Ídem, págs. 16-18.

Otra clasificación distinta es la que hace Ana María Barrenechea, según la cual existen dos tipos de categorías semánticas en el género fantástico¹⁶⁵:

I. Semántica de los hechos anormales y sus relaciones:

1. Existencia de otros mundos: dioses o poderes maléficos o benéficos; la muerte y los muertos; otros planetas o lugares; mundos de naturaleza indefinida.
2. Relaciones entre los elementos de ese otro mundo que rompen el orden reconocido: tiempos; espacios; causalidad; distinción sujeto/objeto. Esta distinción comprendería los iconos o simulacros; los sueños, los espejos y los reflejos, y entre ellos los que afectan al arte (literatura, teatro, pintura, escultura, fotografía, película); los dobles (desdoblamiento del sujeto, confusión sujeto/objeto); la rebelión de la materia (inanimado contra animado), de los animales y de las plantas (humano contra no humano). Aclara Ana María Barrenechea que algunos de los temas que pertenecen a este segundo grupo podrían pasar a formar parte del primero si recibieran la influencia de otros mundos.

II. Semántica global del texto:

1. La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo.
2. Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la realidad de lo que creíamos real.

Para Rosalba Campra¹⁶⁶ el axioma que determina el acoplamiento del tema y el discurso es que la naturaleza de lo fantástico supone siempre un *escándalo racional*, por lo que la noción de *frontera* o *límite* ha de ser tenida en cuenta antes

¹⁶⁵ Véase Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (*A propósito de la literatura hispanoamericana*)», págs. 100-101.

¹⁶⁶ Rosalba Campra, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», págs. 153-191.

de concebir la narración misma. A partir de aquí, Campra propone otra clasificación de los temas del fantástico según dos categorías:

- Categorías predicativas como concreto/abstracto o animado/inanimado.
- Categorías sustantivas o de la enunciación. En este segundo grupo habría que estudiar la identidad del sujeto (yo/otro), el tiempo (presente/pasado/futuro) y el espacio (aquí/allí).

La sistematización de estas categorías no puede dejar de estudiarse en relación a la instancia narrativa que vive lo fantástico y que organiza el nivel semántico del texto, ante lo cual habría que resolver dos cuestiones: la definición de lo que denominamos realidad y el problema de la percepción. En función de ello, Rosalba Campra establece seis combinaciones para la instancia narrativa con ejemplos del fantástico del XX:

1. Coinciden personaje y narrador en la afirmación del suceso fantástico.
2. Coinciden personaje y destinatario.
3. Sólo el personaje afirma el acontecimiento fantástico.
4. Coinciden narrador y destinatario.
5. Sólo el narrador afirma el acontecimiento fantástico.
6. Sólo el destinatario afirma el acontecimiento fantástico.

Por nuestra parte señalamos que lo que nos parece decisivo es que el enfoque de cualquier tema o motivo del fantástico (el pacto con el diablo, el espectro aparecido, lo inerte que adquiere movimiento...) debe presentar una importancia considerable y no accidental sino semánticamente imprescindible para que el cuento forme parte del género. Como Ana María Barrenechea, subrayamos la necesidad de una «semántica de los *hechos anormales*», de una coherencia entre las relaciones intrínsecas de estos hechos y la relación con los *hechos normales* de la realidad literaria codificada, sin olvidar que la percepción-conciencia de estas rela-

ciones tiene una resonancia reveladora en la semántica global del texto. Y, como Rosalba Campra, pensamos que la sistematización de los niveles semánticos debe organizarse en torno a una premisa esencial: la inviabilidad racional de lo fantástico y su funcionamiento desde parámetros conceptuales, técnicos y narrativos.

2.2.3. Organización estructural del cuento fantástico

La trilogía narrativa de exposición, nudo y desenlace se cumple en el cuento fantástico desgajada en otras fases que Juan Herrero Cecilia establece en cuatro, siguiendo un esquema previo de Jean-Michel Adam¹⁶⁷:

1) Fase de la *orientación* y de la *complicación*:

En algunos cuentos estas dos fases apenas se diferencian o están fusionadas en una sola. La fase de orientación correspondería a la situación inicial, en la que el narrador nos presenta las directrices primarias de la historia. Aquí se trataría de responder, con estilo *realista*, a las clásicas *seis w* interrogantes (*what?*, *who?*, *when?*, *where?*, *how?*, *why?*, ‘qué’, ‘quién’, ‘cuándo’, ‘cómo’, ‘por qué’) de la situación previa a la irrupción del hecho a-natural. Si el relato comienza *in media res*, el narrador se ocupará de la situación inicial aludiéndola mediante la *retrospección* en el tiempo y en el espacio o mediante la técnica del *relato dentro del relato*. La fase de complicación introduce un factor de desequilibrio, un conflicto, una privación o una alteración, ruptura o transgresión en el curso natural y racional de las cosas.

2) Fase de la *evaluación* y de la *dinámica de la acción*:

El personaje toma conciencia de la brecha abierta en el curso ordinario de su vida y a ello le sucede una reacción de inquietud, de enfrentamiento, de huida o de atracción y complicidad con el sujeto o elemento perturbador.

¹⁶⁷ Véase Juan Herrero Cecilia, «Sobre la organización estructural y la configuración narrativa del relato fantástico», *Estética y pragmática del relato fantástico*, págs. 106-127.

3) Fase de la *resolución* y sus variantes:

La tensión dramática acumulada en la fase anterior se relaja ahora gracias a la resolución (positiva, si triunfa; negativa, si fracasa) del problema. La fase de la resolución es antitética a la fase de la complicación y da lugar a una transformación de la identidad del personaje según diversas variantes:

- El personaje (por sí mismo o con la ayuda de alguien) alcanza a comprender la identidad enigmática del fenómeno extraño proporcionándole una liberación interior (ejemplos: «Carmilla», de Sheridan Le Fanu; *Drácula*, de Bram Stoker; «Los sauces», de Blackwood).
- El personaje sucumbe de modo trágico por repulsa o atracción al poder destructor del fenómeno extraño (ejemplos: «Té verde» y «El visitante», de Sheridan Le Fanu; «El Horla», de Maupassant, etcétera).
- El personaje alcanza un estado momentáneo de armonía o de fusión con el ser extraño accediendo, también momentáneamente, a un mundo *otro* (ejemplos: «Arria Marcella», de Gautier; «Vera», de Villiers de l'Isle Adam; «El síncope blanco», de Horacio Quiroga).
- El personaje, unido al ser extraño, accede a ese mundo *otro*, logrando realizar un ideal imposible en el orden natural (ejemplos: «Spirita», de Gautier; «El puritano», de Horacio Quiroga).

4) Fase del *estado final* o *moraleja*:

El lector, identificado con el personaje, sufre con él la angustia de la *vacilación*, y, al final, el lector accede directamente al enigma o tiene que deducir una explicación, que también podrá ser de naturaleza doble, sobrenatural y racional.

No pensamos que la intervención del lector –implícito– deba tener una equivalencia en la elaboración estructural del cuento. La explicación de los acontecimientos o su ausencia no está en manos del lector físico sino que parte del texto mismo, de las claves de interpretación que en él se urdan, con independiencia de una explicación extratextual valorativa.

El esquema estructural que nosotros elaboramos mantiene algunos matices diferentes, empezando por la terminología, respecto al diseñado por Herrero Cecilia. Proponemos tres situaciones tipo: situación preliminar, situación de transgresión y conflicto y situación final.

- *Situación preliminar*

Cuando decimos «situación preliminar» queremos referirnos a una situación anterior al suceso fantástico donde las cosas están sujetas a su curso ordinario. Esta situación puede explicitarse o puede no ser descrita, pero siempre aparecerá aunque sea de modo supuesto implícitamente por contraste a la «situación de transgresión». Llamaremos situación preliminar a aquella en la que lo extraordinario aún no ha incurrido.

- *Situación de transgresión y conflicto*

Cuando el curso ordinario de las cosas de algún modo empieza a truncarse, se habría entrado ya en la «situación de transgresión». En la situación de transgresión se produce la «problematización» del orden natural debido a la irrupción de un ente/hecho/fenómeno a-natural o a-racional; también puede ser debido a una ausencia o una inversión/turbación de la naturaleza lógica de uno o varios elementos de la referencialidad de la vida ordinaria. Se da pues un conflicto entre órdenes distintos; un conflicto que el personaje asimila, lo traslada al interior y a su vez lo proyecta/experimenta con el exterior.

La fantasticidad se origina cuando se mezclan o se superponen dos órdenes de distinta naturaleza, provocando un desequilibrio interior en el personaje que afectará a su percepción y su conciencia de la realidad.

Es común que lo fantástico influya en el protagonista y que el resto de los personajes se encuentren al margen de los acontecimientos, que vivan una «situación de fantasticidad cero» (como el personaje del padre de Marina en el cuento del mismo nombre de Justo Sierra) o una «situación de fantasticidad refleja» cuando ellos no viven directamente los acontecimientos fantásticos pero,

de alguna manera, el desarrollo de los eventos les afecta por su cercanía o por contacto con el personaje al que sí perturba lo insólito (como la del amigo, narrador de la historia, de Carlos, el fantástico pintor en el cuento «El ruiseñor y el artista», de Holmberg).

A veces el cuento comienza *in media res* presentando la historia instalada en la situación de conflicto, aunque no es lo más frecuente en el fantástico decimonónico. Los relatos oníricos serían un ejemplo en tanto que la historia narrada empiece siendo el sueño (como en «Viaje aéreo», de Ramón Meza).

La acción cobra en esta parte de la trama una dinámica vertiginosa. En ocasiones, no obstante, la evaluación ocupa un gran espacio, tanto como la acción, porque más que la intervención del fenómeno extraño interesa el modo y el proceso de la asimilación de ese fenómeno (rechazo o fusión) por parte de la conciencia reflexiva del personaje; esto es propio de lo «fantástico interior» (por ejemplo en las continuas reflexiones del protagonista de «La ondina del lago azul», de Gertrudis Gómez de Avellaneda). Lo común es que la evaluación ocupe un espacio menor para no destensar la emoción receptora; o puede pasar que la evaluación se haga al final del relato o bien sea una evaluación no verbalizada por el personaje o narrador y que aflore de manera cognitiva y conductual (como el sacerdote en «Lanchitas», de José María Roa Bárcena).

- *Situación final*

En la «situación final» cobra sentido la totalidad del discurso narrativo y cada una de sus partes. Unas veces, y esto es propio del fantástico religioso, la articulación de la trama da lugar a una «situación de distensión» en la que hay una cierta relajación porque el personaje ha superado –aunque haya sido en parte– el conflicto (que sea superado no quiere decir que lo fantástico haya sido franca o íntegramente asimilado); la distensión no implica una avenencia entre el orden natural y un orden *otro*. No obstante, lo normal es que la situación final sea una «situación de tensión extrema» donde la incidencia de lo fantástico permanece abierta. Los acontecimientos han llegado al límite entre lo natural y lo imposible.

Más que de la *vacilación* entre una «explicación racional» o una «explica-

ción sobrenatural» de los hechos ocurridos, se debería hablar de la conflictiva aceptación o repulsión de éstos en la conciencia del personaje, se debería hablar del tipo de naturaleza de esos hechos (donde incluiríamos también las pesadillas, las alucinaciones y la casualidad premonitoria o fatídica) o de una «naturaleza *otra*» (ahora sí, el sueño que se ha convertido en realidad, la causalidad fantástica, las fuerzas ocultas, el aparecido del más allá). El problema de lo fantástico no es tanto el de su explicación como el de la dificultad de la «aceptación» de esa hipotética explicación o de la ausencia total de explicación. Nos parece también que, más que de «solución», se debería hablar de «desenlace», de carácter positivo si conlleva una liberación o catarsis (en el fantástico cristiano y en los relatos oníricos al despertar el protagonista) o de carácter negativo si no hay catarsis y los resultados de la tragedia permanecen en curso.

Para terminar, hay que añadir que en la situación final se evidencia siempre una «transformación» de la identidad del personaje, un nuevo estado psicológico derivado de esa vivencia particular y anómala que habrá trasmutado sus coordenadas significativas de la realidad. La transformación psicológica engendra por lo menos una mirada distinta de contemplar la realidad. A veces incluso el remate es la locura («La novia del muerto», de Juana Manuela Gorriti) o la muerte del personaje («El tesoro de los incas», de Juana Manuela Gorriti).

2.3. El fantástico y otros géneros colindantes

Para comprender mejor el objeto de estudio de lo fantástico hay que delimitar su campo y distinguirlo en la medida de lo posible de aquellos elementos a los que se avecina, a veces hasta casi confundirse, pero que pertenecen a otro género. Esbozaremos lo más característico de dichos géneros¹⁶⁸ en contraste con lo distintivo del fantástico: lo maravilloso, el realismo mágico, lo maravilloso cristiano, lo

¹⁶⁸ Para ampliar el estudio de estos géneros véase la información bibliográfica citada en las notas y en el capítulo correspondiente de la bibliografía.

neofantástico, la ciencia ficción y el género policiaco.

2.3.1. Lo fantástico y lo maravilloso

En la literatura del siglo XIX se produce el cambio de «lo maravilloso» a «lo fantástico» en la ficción¹⁶⁹. Al género de lo maravilloso pertenecen los cuentos de hadas, los relatos infantiles, el cuento folclórico de ambiente exótico, los cuentos de ogros y brujas y, en definitiva, aquellos relatos donde lo sobrenatural se instala en la realidad sin que suponga un ataque a la razón. En este género literario, lo prodigioso nunca violenta la razón, no hay sobrenatural insólito, no hay asombro porque allí lo sobrenatural es lo natural, lo sólito. En el maravilloso los hechos no se explican como sobrenaturales o hechos de otro mundo, simplemente, no se explican. La lejanía en el tiempo y en el espacio advierten al lector de que lo que ocurre en la historia nunca tendrá una coincidencia en su vida real; no hay identificación posible. Personajes, narrador y lector jamás se cuestionan la verosimilitud de los acontecimientos porque es un «inverosímil marcado y codificado»¹⁷⁰. En el maravilloso no hay conflicto racional posible porque de antemano se da un acuerdo tácito de descodificación de un mundo donde no existe transgresión de la ley; al contrario, allí lo maravilloso «es» la ley. La ley de un orden sobrenatural es lo que confiere homogeneidad al universo definido en este tipo de textos.

A veces se tiende a confundir o equiparar lo mágico sobrenatural de los cuentos de hadas con lo fantástico sobrenatural de los cuentos de terror o cuentos de fantasmas. Las hadas de los cuentos habitan en un mundo maravilloso que de ningún modo entra en problema con la realidad: se trata de un inverosímil codificado; basta con leer «érase/había una vez» para entrar de inmediato en una historia

¹⁶⁹ Véase Javier Gómez-Montero, «*Phantasos in litteris*. La magia ante el estatuto ficcional de “lo maravilloso” y “lo fantástico” de la ficción», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, págs. 55-92.

¹⁷⁰ Véase Susana Reisz, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, págs. 193-221.

que el receptor identifica fuera del contexto histórico y que casi con total seguridad acabará con un final feliz y pedagógico. En cambio, el fantástico escenifica la realidad referencial para que el choque con lo sobrenatural sea de un impacto mayor. Como señala Roger Caillois en *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, «lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo», es entonces cuando «las certezas mejor asentadas vacilan y el espanto se instala»¹⁷¹.

Caillois sostiene que existe una continuidad, una gradación histórico-temporal, estilística y conceptual entre el cuento de hadas, el cuento fantástico y la ciencia ficción. La tesis de Caillois es que la ciencia ficción sustituye al relato fantástico cuando éste ya había sustituido al cuento de hadas. En primer lugar, un mundo feérico donde la naturaleza es indómita e ingenua, la geografía y la zoología es incatalogable porque es imaginaria; en segundo lugar, el terror de lo fantástico atiende al incompatible encuentro de lo infausto en una naturaleza ahora metódica; y en tercer lugar, el relato de anticipación o de ciencia ficción traduce la desazón por la moderna tecnología que se apropia de la naturaleza de todas las cosas. Es, por tanto, el contexto sociocultural y la visión que el hombre tiene del mundo y de la naturaleza el condicionante de esa evolución genérica en la práctica de la literatura.

El espanto es un gancho para cautivar al receptor del XIX, tiempo en que la ciencia desmitifica la visión del mundo pero en que aún persiste un sustrato de espiritualidad que ya había asimilado ciertos miedos. El lector, desorientado entre la lógica y la credulidad, experimenta con este tipo de ficción una emoción contradictoria entre la seducción y la aprensión, una emoción para la que Roger Caillois recuerda la cínica expresión de Madame Du Deffand: «¿Cree en los fantasmas?», le preguntan, «No, pero les tengo miedo».

Para Caillois, lo insólito y el efecto de pavor son los ejes motores de la literatura fantástica. El investigador sostiene a su vez que lo más importante es el acometer impetuoso de lo fantástico en un mundo coherente, la escisión rotunda de los principios de la razón y el sentido común que hacen derrumbar toda referencia

¹⁷¹ Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...*, pág. 13.

vital hasta el punto de sucumbir en el terror más inaudito. La divergencia entre el cuento de hadas –lo maravilloso– y el cuento de espectros y vampiros –lo fantástico– es clara: en el cuento de hadas la imaginación se consuela, campea inocentemente; en el cuento de terror la imaginación se desboca, se enturbia, se impacienta, se desorienta. Éstas son las palabras textuales de Roger Caillois:

El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real.

Un hombre valiente puede combatir y vencer a un dragón que escupe fuego o a algún gigante monstruoso. Puede hacerlos perecer. Pero su valentía no le sirve de nada delante de un espectro, así si lo supusiera benévolo. Ya que el espectro viene del más allá de la muerte. De esta manera, con lo fantástico aparece una confusión nueva, un pánico desconocido.

El cuento de hadas sucede donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla. Allí lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente, puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima.

En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible, sobrevenido de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición¹⁷².

Pensamos que el género fantástico busca, más que provocar el miedo¹⁷³ (como sostienen Roger Caillois, Louis Vax, Lovecraft¹⁷⁴, Rafael Llopis¹⁷⁵, Romo-

¹⁷² Ídem.

¹⁷³ Sobre el miedo como efecto fundamental del género y sobre el desacuerdo de los estudiosos en denominarlo «miedo», «terror», «inquietud», etcétera, véase David Roas, «El género fantástico y el miedo», *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto de 2002, págs. 41-45.

¹⁷⁴ Howard Philips Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, EDAF, Madrid, 2002. [*L'orrore soprannaturale in letteratura*, Theoria, Roma-Napoli, 1992.]

¹⁷⁵ Rafael Llopis, *Cuentos de terror*, Taurus, Madrid, 1963; también de Llopis, *Antología del cuento de terror*, Alianza, Madrid, 1994.

lo Runcini¹⁷⁶ y David Roas¹⁷⁷), «racionalizar» estéticamente los sentimientos de temor y angustia ante lo desconocido anómalo. El efecto instalado en las últimas líneas de un cuento fantástico suele ser el desconcierto, la pesadumbre. Este efecto no se da en los cuentos maravillosos. En el maravilloso acaece una «desventura» y a esta desventura sucede la obligatoria restauración de un nuevo equilibrio, la restauración de la tranquilidad anterior –normalmente con recompensa de ánimo– en la vida de los personajes. Sin embargo, esa «desventura» jamás conlleva una transgresión en sentido estricto, jamás se viola el curso lógico de la realidad, no hay conflicto entre los distintos orbes, lo sobrenatural no es una amenaza y además no hay una transformación psíquica en la identidad de los personajes.

Dentro del género maravilloso, Todorov, como comentamos, distinguía cuatro subgéneros: lo *maravilloso hiperbólico* (el fenómeno resulta fantástico por sus dimensiones fuera de lo común), lo *maravilloso exótico* (cuando el lugar donde suceden los acontecimientos es un lugar extraño que el narrador no ubica en un punto concreto del globo), lo *maravilloso instrumental* (cuando lo fantástico se acompaña de ciertos trucos y artificios técnicos posibles aunque anacrónicos) y la «ciencia ficción», los «relatos de anticipación» o, lo que es lo mismo, lo *maravilloso científico* (atañe a aquellos textos en los que, partiendo de premisas irracionales, se termina llegando a una solución que es perfectamente lógica). Sin embargo, no nos parece que lo «maravilloso científico» deba encontrarse dentro del género de lo maravilloso. La diferencia fundamental es que en el género maravilloso el saber de la ciencia se obtiene por una aprehensión del conocimiento de la magia, es una ciencia mágica o maravillosa, y la tecnología de esa ciencia es también maravillosa. En cambio, en los relatos de ciencia ficción los avances de la ciencia son posibles en el mismo mundo en que habita el lector de esos relatos, puesto que en

¹⁷⁶ Romolo Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. Il Gothic Romance*, Liguori Editore, Napoli, 1995.

¹⁷⁷ «Aunque quizá la expresión *miedo* no sea la más adecuada para referirse a dicho efecto, a veces difícilmente verbalizable. Eso puede justificar la utilización, habitualmente como sinónimos, de términos como miedo, terror, inquietud, angustia aprensión, desconcierto... Una variedad de expresiones que coinciden –y esto es lo verdaderamente significativo– en un aspecto fundamental del género fantástico: la impresión siempre negativa, amenazante, que provocan los hechos en el lector», David Roas «El género fantástico y el miedo», en *Lo fantástico: literatura y subversión*, pág. 41. Véase también el citado «La amenaza de lo fantástico».

ellos la experimentación tecnológica obedece a leyes naturales, leyes físico-químicas que nacen de la mentalidad de la civilización moderna y de los logros del progreso. Esas leyes nunca son tenidas en cuenta en la literatura de lo maravilloso porque el referente de realidad es interno al texto. En la ciencia ficción no se puede hacer caso omiso de las leyes naturales, ya sea para transgredirlas o para cuestionarlas, porque existe un alto grado de referencialidad a la realidad extratextual. La intervención fantástica no suscita incertidumbre en el cuento maravilloso, pero sí en el relato de ciencia ficción. Tampoco estamos de acuerdo con que la ciencia ficción sea un «subgénero» de lo fantástico. Se trata de géneros autónomos, aunque en el siglo XIX confluyen a veces.

A la universalidad moral se contraponen la singularidad de lo fantástico en un sentido jurídico¹⁷⁸, según Irène Bessièrè, ya que lo fantástico cuestiona la esencia misma de la ley. Según Bessièrè, el género maravilloso narra un acontecimiento de orden moral, donde el bien y el mal se objetivan en personajes universales, personajes familiares según una tipología (el hada, el tonto, el duende, el príncipe, el hechizado), para obedecer a una función didáctica. Desde una interpretación psicológica, la estructura esquemática de motivos y personajes del cuento fabuloso acoge el remanente de problemas seculares que se gestan principalmente en el paso del niño al adulto y que contienen los puntos de resistencia entre la aspiración individual y la ley ética y social colectiva¹⁷⁹. En lo maravilloso está presente la construcción de un mundo que no necesita juzgarse, un mundo emancipado de la realidad y de la actualidad. En lo fantástico, en cambio, lo que se cuestiona muchas veces es la validez de la ley para discernir el bien del mal, lo natural de lo

¹⁷⁸ Véase Irène Bessièrè, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», págs. 83-104.

¹⁷⁹ «Las fábulas están consideradas como el sedimento de experiencias y problemas humanos seculares. En el curso del tiempo, éstos han asumido en las fábulas una forma en la cual adultos y niños puedan reconocerse sin dificultad. Se trata sobre todo de los problemas que acompañan el pasaje a la edad adulta, como la tensión entre dependencia y autonomía, entre avidez personal, material y normas éticas y sociales» [«Le fiabe vengono considerate come il sedimento di esperienze e problemi umani secolari. Nel corso del tempo, questi hanno assunto nelle fiabe una forma in cui adulti e bambini possono riconoscersi senza difficoltà. Si tratta soprattutto dei problemi che accompagnano il passaggio all'età adulta, come la tensione tra dipendenza e autonomia, tra avidità personale, materiale e norme etiche e sociali»], Ton Dekker, Jurjen Van Der Kooi, Theo Meder, *Dizionario delle fiabe e delle favole. Origini, sviluppo, variazioni*, edizione italiana a cura di Ferdinando Tempesti, Mondadori, Milano, 2001, pág. XXI.

sobrenatural. El fantástico cuestiona la posible ambigüedad de los criterios que soportan esa ley. En lo fantástico se evoca la realidad para pervertir las opiniones, convenciones o «convicciones» colectivas universales acerca de lo «normal» y lo «anormal». Lo fantástico se vive de modo individual, tanto por parte del personaje como del lector y, sin embargo, y al mismo tiempo, se vale de las obsesiones de una psique colectiva y de los elementos de una cultura universal sobre lo natural y lo sobrenatural fundamentada en la ciencia, la religión y una autoridad legal.

No podemos acabar este apartado sin mencionar la labor de Vladimir Propp y sus estudios sobre el cuento maravilloso o cuento de hadas. Propp escribió dos obras fundamentales, *Morfología del cuento* y *Las raíces históricas del cuento*. Desde un enfoque estructuralista, en la *Morfología del cuento*¹⁸⁰ Propp hace un análisis del universo de los personajes y analiza las treinta y una funciones realizadas por éstos (por ejemplo: el héroe se va de su casa; el héroe es perseguido; el agresor o malvado queda desenmascarado), sus atributos y su significación (por ejemplo: la partida; la persecución; el descubrimiento)¹⁸¹. Para Propp las dos funciones más importantes son aquella en que el personaje causa un perjuicio y aquella en que el protagonista quiere obtener algo que no tiene. En su otro libro, *Las raíces históricas del cuento*¹⁸², Propp examina el cuento de hadas confrontado con la realidad histórica. Estudia los siguientes temas: la relación entre el cuento maravilloso y las instituciones sociales del pasado; entre el relato maravilloso, el rito y las costumbres ancestrales; la leyenda folclórica; el mito; la mentalidad primitiva. Estudia también los elementos que forman unidades estructurales de la trama como el bosque misterioso, el objeto encantado, la serpiente engullidora... en relación por ejemplo con los signos de la muerte, el significado de las bodas o la idea

¹⁸⁰ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, seguida de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* y de *El estudio estructural y tipológico del cuento*, Fundamentos, Caracas-Madrid, 1992.

¹⁸¹ Las treinta y una funciones son: ausencia; prohibición; transgresión; interrogación o demanda; información o noticia; engaño; complicidad involuntaria; daño y carencia; mediación o momento de enlace; decisión del héroe; partida; primera función del donante; reacción del héroe; transmisión u obtención del auxiliar mágico; traslado de un reino a otro; lucha; marca o seña; victoria; eliminación o reparación del daño; regreso; persecución; salvación; llegada de incógnito; impostura del falso héroe; tarea difícil; cumplimiento; identificación; descubrimiento y transfiguración; castigo; nupcias.

¹⁸² Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Caracas-Madrid, 1998.

del peligro. Por último, en su artículo «Las transformaciones de los cuentos fantásticos»¹⁸³ Propp comenta algunos paralelismos, que pueden ser más o menos criticables, entre la producción genérica del cuento maravilloso (llamado aquí fantástico) y algunas imágenes religiosas.

2.3.2. El realismo mágico o realismo maravilloso

Lo «real maravilloso» es un concepto que ya se había aplicado en la antigüedad a la literatura grecorromana, donde coexistían dioses y hombres, así como a las aventuras de las novelas de caballería o a los relatos de Marco Polo en sus viajes a los exóticos países de la ruta de la seda con costumbres y objetos tan diferentes y extraordinarios a lo conocido en la vieja Europa. El concepto, proveniente de Europa, cobró un nuevo sentido a raíz del uso que de él hicieron los descubridores y conquistadores en el Nuevo Mundo. Lo «real maravilloso americano» se convirtió a partir de entonces en una especie de etiqueta que aparecía unida a cuanto viniera de Hispanoamérica en tanto poco común o extraordinario. En el siglo XX comienza a aplicarse a la literatura proveniente de este continente y que mezcla lo natural con lo sobrenatural el término de «real maravilloso», junto a otra serie de sintagmas sinónimos como «realismo mágico» o «realismo maravilloso».

Miguel Ángel Asturias escribió *Leyendas de Guatemala* (1930), donde la realidad giraba en torno a los mitos de los nativos y mestizos. Más tarde, *Hombres de maíz* (1949) se consagraba como una obra fundamental del realismo mágico, en la cual los indígenas aparecen con sus fantásticas creencias y sus costumbres ancestrales unidas a la naturaleza y a la fuerza telúrica. Los cuentos y las novelas de Asturias revelan una realidad sentida desde la magia y unida a la historia de Guatemala y a las tradiciones de los guatemaltecos.

En 1849 Arturo Uslar Pietri menciona la terminología de *realismo mágico*

¹⁸³ Vladimir Propp, «Las transformaciones de los cuentos fantásticos», en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, págs. 177-198.

aplicada al contexto hispanoamericano, refiriéndose en concreto al cuento venezolano de las décadas del treinta y del cuarenta:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable, fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico¹⁸⁴.

En el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier ofrecía la primera poética de lo *real maravilloso*. Su poética iba más allá de la explicación estética de una nueva tendencia en la literatura hispanoamericana para definir concretamente las raíces intelectuales y culturales de esa literatura. El escritor cubano aplicó el nombre de *real maravilloso* al universo literario que había construido y que seguiría construyendo en sus obras (*Guerra del tiempo*, de 1949, *Los pasos perdidos*, de 1953, *Concierto barroco*, de 1974), donde la magia o el *milagro* «surge de una inesperada alteración de la realidad»¹⁸⁵. Refiriéndose al contexto latinoamericano, Carpentier señala que el enfoque narrativo de este tipo de literatura habla de acontecimientos y objetos tomados de la realidad cotidiana de América (como a él le pasó en Haití), pero que están determinados por un modo de ser que no coincide con los patrones convencionales de la racionalidad occidental, antes bien se identifican por su especial asimilación de culturas heterogéneas. En concreto, lo real maravilloso arraigó en América por varias circunstancias, «por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició»¹⁸⁶.

Con *Pedro Páramo* (1955) Juan Rulfo presentaba un nuevo orbe literario en el cual una perspectiva mágica sobre la vida y la muerte gobernaba el destino

¹⁸⁴ Arturo Uslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948, pág. 162. Véase también de Uslar Pietri «Realismo mágico», en *Godos, insurgentes y visionarios*, Seix Barral, Barcelona, 1986, págs. 133-140.

¹⁸⁵ Alejo Carpentier, «Prólogo», *El reino de este mundo*, editado en un mismo volumen (el 2 de las *Obras completas* de Alejo Carpentier) junto a *Los pasos perdidos*, Siglo XXI, México, 1991, pág. 15.

¹⁸⁶ Alejo Carpentier, «Prólogo», *El reino de este mundo*, pág. 17.

de los personajes en un pueblo fantasmal de Jalisco. Después, la novela de Gabriel García Márquez representó la coronación del realismo mágico o realismo maravilloso. El Macondo de *Cien años de soledad* (1967) ideaba un perfecto microcosmos literario donde una familia a lo largo de sus generaciones, una estirpe, un pueblo, encontraba el principio y el fin del sentido de su historia en el signo fantástico –el orden secreto– que había marcado sus vidas. En la década de los sesenta, con el llamado *boom* latinoamericano, la conceptualización del realismo mágico engloba a autores y obras dispares e incluso de dudosa filiación.

Pero acudamos al verdadero origen del término «realismo mágico», que en verdad procede del ámbito europeo, concretamente de la crítica del arte aplicada a la producción pictórica. En 1925 el crítico de arte Franz Roth escribe un libro titulado *Realismo mágico*, en alemán *Nach Expressionismus (Magischer Realismus)*. En este libro Roth identifica la pintura del postexpresionismo alemán como «realista mágica», una pintura cuya característica principal era la de hacer visible el misterio en las cosas concretas. Veinte años más tarde y en conexión con la teoría de Carpentier, el crítico literario Ángel Flores¹⁸⁷ utiliza el término para hablar de las composiciones hispanoamericanas coetáneas. En el universo literario de estas producciones se intenta describir los aspectos míticos del mundo americano, en donde los elementos fantásticos proceden de la misma sociedad y de la vida natural de estos pueblos.

Uno de los estudios más importantes sobre el realismo maravilloso es el de la profesora brasileña Irlemar Chiampi. Según ella los argumentos de la crítica, y en contraste con el, por así decirlo, «realismo más puro», identificaban la literatura del realismo mágico con un modo distinto de ver la realidad, con una perspectiva diferente y novedosa de narrarla:

la adopción del término realismo mágico revelaba la preocupación elemental de constatar una «nueva actitud» del narrador ante lo real. Sin penetrar en los mecanismos de construcción de otro verosímil, mediante el análisis de los núcleos de significación de la nueva narrativa, o mediante la evaluación objetiva de sus resultados poéticos, la crítica no pudo ir más allá del «modo de ver» la realidad. Y ese modo extra-

¹⁸⁷ Ángel Flores, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Premiá, México, 1985.

ño, complejo, muchas veces esotérico y lúcido, fue identificado genéricamente con la magia¹⁸⁸.

Chiampi da una serie de claves para el análisis de los elementos de este género literario como son el discurso ideológico sobre América, la imagen del continente forjada desde los orígenes cronísticos y el establecimiento posterior de la idea ilustrada de una neo-utopía, los diversos antagonismos entre civilización y barbarie, raíces latinas o raíces mestizas, o bien entre europeísmo e indigenismo. Desde el estudio semiológico, Chiampi analiza un conjunto de obras y establece dos rasgos principales que distinguen al realismo mágico más allá de avenencias temáticas, retóricas o socioculturales. Estos rasgos o constantes son: el *efecto de encantamiento* en el discurso desde el aspecto semántico (fusión entre naturaleza y sobrenaturaleza) y el sintáctico (causalidad interna del texto narrativo); y la enunciación o narración problematizada (el paso de la diégesis a la metadiégesis, el barroquismo descriptivo). El efecto de encantamiento se caracteriza asimismo por:

- Lo que Chiampi denomina «*neutralización de la cultura*, impuesta por los modelos culturales institucionalizados», según lo cual el realismo mágico recrea su propio código de representación literaria que no divide el orden de la naturaleza del orden de la sobrenaturaleza.
- La problematización de los códigos sociocognitivos del lector, sin ocasionar la paradoja, y que se establece desde las referencias a la religiosidad como postura cultural que «responde a la aspiración de verdad suprrracional».
- La contigüidad entre el ámbito físico y el metafísico, por lo que la representación de lo maravilloso (narración no-tética) necesita aplicar la verosimilitud a la narración tética. La verosimilitud afecta también a la conversión de lo maravilloso en real y de lo real en maravilloso.

¹⁸⁸ Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1983, pág. 23.

Respecto a este último punto, Chiampi establece una diferencia muy interesante entre lo fantástico y el realismo mágico. Frente a la «amenaza inquietante» del fantástico, el realismo maravilloso propone un *reconocimiento inquietante* por el cual el lector vive una «experiencia axiológica» que le invita a ir más allá de lo real y lo irreal y que recupera lo ominoso (según el concepto freudiano) convirtiéndolo en cotidiano y colectivo.

El entorno en que ocurren los acontecimientos fantásticos de lo real maravilloso es un mundo semejante al nuestro; como su epígrafe indica, el personaje y su ambiente se caracterizan desde el realismo narrativo y descriptivo. Entre lo natural y lo prodigioso se da una equivalencia absoluta, una unificación de ambos órdenes en uno solo donde no existe conflicto entre lo real y lo sobrenatural porque todo sucede en el seno de la cotidianidad, hasta en la descripción de los mínimos detalles. No hay escisión entre sobrenatural y natural porque existe una sola visión del mundo; como dice Roas: «El realismo maravilloso descansa sobre una estrategia fundamental: desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo»¹⁸⁹.

Lo sobrenatural del realismo maravilloso no suscita inquietud, ni desazón, ni choque, ni terror; no hay transgresión de lo sobrenatural en lo natural. Por el contrario, el discurso del realismo mágico motiva una especie de encantamiento, de fascinación, gracias a que el escritor devela algo que está presente en el mundo real actual pero que no todos pueden ver. Esa fascinación se origina no por mostrar la magia como una acción veraz sino por la transformación de presentar la realidad como si fuera mágica.

Lo real maravilloso concierta una forma híbrida entre estos dos órdenes, el empírico y el sobrenatural, o, mejor dicho, hay una «integración» entre la realidad natural y racional en que se mueven los personajes y las fuerzas míticas, maravillosas, de la naturaleza¹⁹⁰, como si las leyes del cosmos tuvieran un lenguaje secre-

¹⁸⁹ David Roas, «La amenaza de lo fantástico», pág. 12.

¹⁹⁰ Véanse Enrique Anderson Imbert, *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Ávila, Caracas, 1976; Donald A. Yates (ed.), *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso de Literatura Iberoamericana, Latin American Studies

to. La creencia en las fuerzas mágicas de la naturaleza está relacionada con el mestizaje cultural de los pueblos de Hispanoamérica, el sincretismo religioso, las tradiciones ancestrales que siguen cobrando vida en el espíritu popular, el entorno de un paisaje exuberante y casi virgen y la remembranza de las creencias y las mitologías de las civilizaciones precolombinas¹⁹¹. Ello explicaría que en Hispanoamérica haya tenido lugar un tipo de narración como éste.

Lo sobrenatural aquí, como en el cuento de hadas, no es fantástico en el estricto sentido del género, sino, sencillamente, natural, por eso no necesita explicación. En el realismo mágico el prodigio está aceptado sin ambigüedad ninguna porque es concebido o puede ser entendido dentro del ámbito interno del texto¹⁹², desde su propia realidad. Por el contrario, el prodigio en el fantástico irrumpe desde lo desconocido hacia lo conocido, y su incidencia provoca el desajuste entre lo cotidiano y las leyes con que lo percibimos, de modo que el orden gnoseológico de la realidad siempre queda alterado. El problema de la explicación, de la aceptación de la misma, de su ausencia o de la dificultad para plantearla atañe nada más que al género fantástico, porque sólo en él se formula la transgresión y sólo en él se busca recobrar el equilibrio del orden cotidiano.

Ese universo del realismo mágico que no cuestiona la injerencia de lo extraordinario, que no deja cabida a una explicación de lo sobrehumano acaecido en un entorno trivial, no hace sino evidenciar la necesidad de revisar la noción misma de lo natural, las leyes que conforman la realidad, como expresa Susana Reisz: «el

Center, Pittsburgh, 1975.

¹⁹¹ Leamos al caso las palabras de Luis Rocca Torres quien, en el libro *La otra historia*, contextualiza ejemplarmente el universo mágico en la zona peruana de Zaña cuyo alcance afecta a la narración oral popular: «El origen de estas creencias populares del pueblo de Zaña al parecer tendrían tres vertientes principales. En primer lugar estarían aquellos elementos mágico-religiosos de origen yunga, en segundo lugar, la cosmovisión de los esclavos negros heredada de sus antepasados de África, y en tercer lugar, la exuberante mitología de la Amazonía que llegó a la costa norte en inmensos y continuos procesos migratorios, entremezclada con la religiosidad andina norteña»; citado por César Toro Montalvo, «Creencias, narraciones, encantamientos», en *Historia de la Literatura Peruana*, tomo IV: *Costumbrismo y literatura negra del Perú*, A. F. A. Editores, Lima, 1996, pág. 425.

¹⁹² «en lo fantástico los sucesos insólitos ocurren de lo externo hacia lo interno (lo desconocido hacia lo conocido), mientras que en el realismo mágico los sucesos extraños ocurren dentro del ámbito de lo interno solamente», Mervin Román Capeles, *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba. Estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos*, Clark Atlanta University, Edition Reichenberg, Kassel, 1995, pág. 25.

no-cuestionamiento de esa transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad»¹⁹³.

La filosofía iconoclasta de los movimientos de vanguardia, y especialmente el surrealismo¹⁹⁴, aportó al realismo mágico el interés por los misterios de la personalidad, por las imágenes del subconsciente, por la magia creativa de mundos extravagantes y esperpénticos, la atracción por la faz irracional de la vida, por una vigilia inseparable de la maravilla. En fin, para Hispanoamérica, que había vivido las dos grandes guerras desde una postura particular y diferente a la vivida en Estados Unidos y los países occidentales, lo maravilloso se había larvado en una conciencia que miraba el mundo con otros ojos, que se miraba a sí misma y se sentía diferente a la conciencia europea y por lo mismo necesitaba una expresión propia en su arte y en su literatura; todo ello conforme a la premisa que señala Teodosio Fernández: «la pretensión de ver el mundo con ojos nuevos exigió que se viese como si acabase de surgir de la nada»¹⁹⁵. Para Teodosio Fernández el estudio del realismo mágico debe tener en cuenta el estímulo de los autores latinoamericanos de desvincularse del racionalismo imperante de la gran potencia, Estados Unidos, y el tipo de realismo que exhibía la novela europea. Es por ello que estos escritores vuelven la mirada a los mitos y a las leyendas de los orígenes, bajo la influencia del cuento oral y con la fórmula de introducir lo inverosímil en lo cotidiano, pero con la salvedad de que el narrador no se impresiona ante esta intromisión, como en las leyendas y en los relatos de hadas. Esa expresión autónoma en la literatura quería reflejar, principalmente, la apreciación legendaria de la naturale-

¹⁹³ Susana Reisz, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, pág. 218.

¹⁹⁴ Véase Víctor Bravo, *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y o real maravilloso*, Ediciones La Casa de Bello, Caracas (Venezuela), 1995, y especialmente los capítulos titulados «El surrealismo y la transculturación del realismo mágico y lo real maravilloso», «El realismo mágico y el surrealismo» y «Lo real maravilloso y el surrealismo».

¹⁹⁵ Teodosio Fernández, «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, pág. 289. En el mismo artículo comenta Teodosio Fernández que «el realismo mágico constituyó la respuesta literaria a una determinada concepción de América, y en ese contexto ha de analizarse su posible relación con la literatura fantástica. Esa concepción de América respondía a la convicción declarada de que existían formas de pensamiento distintas a la gobernada por la lógica o el racionalismo, antes la única legítima y ahora identificada con la represión de los instintos y con el imperialismo europeo o norteamericano»; ídem, pág. 292.

za de las cosas. En el universo del realismo mágico, el misterio de la vida y la imaginación popular son un condicionante instintivo en las costumbres y en la conducta de las relaciones humanas, hecho que, por otro lado, sostiene una deuda con la historia propia de América, con la formación de sus gobiernos y la historia de su pueblo.

2.3.3. Lo maravilloso cristiano

Empezaremos diciendo algo obvio pero necesario: no son fantásticos la Virgen, los ángeles o los santos, como tampoco lo son los duendes, las hadas o los ogros, y como tampoco lo son los héroes, las apariciones o las metamorfosis de los mitos grecolatinos. Todas estas entidades son «maravillosas».

Lo maravilloso cristiano se da en aquel tipo de ficción en que las manifestaciones sobrenaturales encuentran una explicación religiosa, normalmente bajo la intervención de la Virgen, de algún santo o por la mano de la providencia divina. La solución a los enigmas tiene una explicación divina. Lo sobrenatural es asimilado mediante el misterio de la fe, por lo que lo sobrenatural es siempre la actuación de un «milagro». Como el milagro es asimilado (que no explicado), el discurso disipa cualquier encrucijada entre lo imposible y la razón, y es por ello que preferimos el título de «maravilloso cristiano» al de «sobrenatural religioso», como también se le ha llamado.

No existen fuerzas ocultas de carácter maléfico (hechizos, casualidades, desavenencias de la locura) porque todo está prescrito por la divinidad. El diablo en estas narraciones es encarnación simbólica del mal, por eso a veces el mal se personifica en otros personajes que son también símbolos, tipos, abstracciones maniqueas.

En el maravilloso religioso, como en el realismo maravilloso, el asombro de los personajes o del narrador está ausente porque no hay conflicto racional, la fe o creencia en lo sobrenatural no está en oposición con la observación racional

de lo cotidiano. En el realismo mágico el narrador y los personajes participan de una fe/creencia mágica, ya que en estos relatos lo maravilloso está asimilado a lo cotidiano, no hay contradicción. En lo maravilloso cristiano la fe mística salva cualquier desequilibrio racional, a causa de que lo no racional no es exactamente irracional sino que tiene una razón de ser, una explicación mística por el milagro y el destino que está dado por Dios. En lo real maravilloso los sucesos fantásticos producen una especie de fascinación; lo fantástico en lo maravilloso religioso produce más bien una sublimación de la realidad. En tanto en el realismo mágico las fuerzas míticas colaboraban en el hado de los personajes, proporcionando información sobre el misterio de la realidad, en el maravilloso cristiano el misterio de la vida y de la muerte se explica siempre por la influencia divina. Enigmas metafísicos a los que ni la lógica, ni la ciencia, ni el progreso pueden ofrecer una respuesta inequívoca, son resueltos mediante la infalibilidad de la providencia divina.

Lo maravilloso cristiano suele darse en un ambiente rural, donde la credulidad no está tan «contaminada» como en los ambientes urbanos donde el progreso y sus tecnologías han alienado al hombre y desmitificado su visión del mundo. Además del ambiente rural, estos cuentos ratifican la distancia temporal de los acontecimientos –ubicándolos en un tiempo lejano y nostálgico–, cuando la religión unía de forma coherente lo sobrenatural y lo natural. El maravilloso cristiano, en su ficcionalización del mundo, genera una «verosimilitud religiosa» que nunca confronta dos órdenes, porque lo fantástico es un «insólito aceptable», nunca es ominoso, ni abrupto, ni ofensivo, sino que más bien supone una restauración de un orden tautológico, el ajuste en una de las piezas de la gran mecánica celeste.

2.3.4. Lo neofantástico

Según el criterio de Jaime Alazraki, el género «neofantástico» es conse-

cuencia de ciertas reformulaciones de lo fantástico moderno. Para Alazraki lo neofantástico no se queda en las márgenes del miedo racionalizado, sino que la intención comunicativa del autor pretende descubrir un significado filosófico, metafísico, alegórico o pedagógico; esa intención comunicativa es lo que marca la diferencia entre lo fantástico clásico y lo neofantástico. No estamos de acuerdo en que esa intención metafísica estaba ya presente en la literatura del XIX y por tanto no es un rasgo distintivo. ¿Acaso *Frankenstein* no era un producto de la exacerbación industrial y su significado más profundo no era el de cuestionarse los límites entre lo anímico y lo inanimado, lo admitido como natural y lo prohibido, contando ésta entre muchas otras intenciones alegóricas de la novela?

En su artículo «¿Qué es lo neofantástico?»¹⁹⁶, Jaime Alazraki se pregunta cómo definir algunas narraciones de Kafka, Borges y Cortázar, autores que prescinden del terror de los tradicionales relatos fantásticos, de los prodigios del cuento maravilloso y de la tecnología de la ciencia ficción. El término mejor avenido, según Alazraki, es el de *neofantástico*, que aplica a los cuentos de Cortázar en su estudio más amplio *En busca del unicornio*¹⁹⁷. Sin embargo, no hay que olvidar que Cortázar mismo testimonió que sus cuentos pertenecían al llamado género *fantástico* por falta de un nombre más apropiado, tal y como se ha visto en este trabajo.

La renovación más profunda del género llega en la década de los cuarenta con los cuentos de Jorge Luis Borges, creador de un universo propio de fantásticas especulaciones basadas en fuentes metafísicas y teológicas. Las teorías y las obras de Cortázar y de Borges abren nuevas puertas al mundo literario y crítico de lo fantástico, renuevan sus premisas, su problemática, enriquecen y complican los planteamientos de la naturaleza de lo fantástico y de la literatura fantástica. Ello hizo que la crítica se replanteara el concepto mismo de «fantástico». Nosotros disentimos de Alazraki; pensamos que él llama neofantástica a un tipo de literatura

¹⁹⁶ Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, vol. XIX, núm. 2, *Special Issue on the Fantastic*, (Fall, 1990), University of California, Los Ángeles, págs. 21-33. Este artículo está reeditado en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, págs. 265-282.

¹⁹⁷ Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983.

que no deja de ser fantástica, pero que alcanza dimensiones alegóricas. Los relatos neofantásticos persiguen hallar un sentido más hondo, multiforme, de la realidad, que aquel otro que únicamente concibe el lado racional del entorno y de los eventos ordinarios. Pero ¿este objetivo no formaba parte también del trasfondo creativo del cuento fantástico del XIX? A nuestro juicio, las definiciones del término *neofantástico* que establece Alazraki no son divergentes de la definición misma de *fantástico*. Existen diferencias entre lo fantástico del siglo XX y lo fantástico decimonónico, pero son diferencias que requieren antes otro nivel de análisis (estructural, genérico, lingüístico, metaliterario) que un nombre nuevo para el género.

Alazraki apunta que los relatos neofantásticos se distinguen de los fantásticos decimonónicos por tres cuestiones:

- *Visión*: «lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica»¹⁹⁸. Como contraste exponemos el final del cuento «El número 111. Aventuras de una noche en la ópera» (1873), de Eduardo Blanco. En el párrafo final el narrador apela directamente al lector para explicitarle el juego narrativo por el que le conmina a buscar los intersticios de otra realidad oculta: «Pero como no faltará quien pregunte ¿por qué el cornudo caballero, monarca del infierno, se ha prendado tanto de dicho asiento?, llana y sencillamente contestamos que sería provechoso investigarlo; mas como este asunto está erizado de bemoles, frisa allá en los dominios de la alta filosofía positiva, y donde ella principia, yo termino».
- *Intención*: los cuentos fantásticos «son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario»¹⁹⁹. Así, pode-

¹⁹⁸ Jaime Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», pág. 29.

¹⁹⁹ Ídem, pág. 29.

mos aludir a los comentarios acerca del uso del lenguaje en «Horacio Kalibang y los autómatas» (1879), de Eduardo Holmberg.

- *Modus operandi*: «desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*»²⁰⁰. Es cierto que esta coordenada es mucho más difícil de encontrar en el cuento fantástico decimonónico, pero también hemos encontrado un ejemplo como contraste a esta teoría. Se trata del relato «Alma callejera» (1882), de Eduardo Wilde. En él se narra cómo el alma de un hombre se escapa mientras dormía, recorre toda la ciudad y nunca más regresa al cuerpo que le pertenecía. El comienzo es así de decisivo:

No puedo dormir; mi alma se sale a la calle semioscura y húmeda, donde los faroles de gas parecen jaulas aburridas, que encierran canarios moribundos ardiendo.

Mi alma va topando las paredes de trecho en trecho [...].

Huida de mi cuerpo en marcha escondiéndose como si tuviera un paquete de intenciones ocultas debajo del brazo [...].

2.3.5. Fantástico y ciencia ficción

A lo largo de los siglos XVI y XVII se publicaron algunos ejemplos de obras, más bien periféricas respecto a las tendencias de su época, que enlazaban la imaginación y la fantasía a la ciencia, así fue el caso de *Utopía* (1516), de Tomás Moro, *La armonía de los mundos* (1619), de Johannes Kepler, *Mundus subterraneus* (1664-1678), de Athanasius Kircher, o *El otro mundo* (1657-1662), de Cyrano de Bergerac. Pero es en el siglo XIX cuando surge el género que más tarde habría de llamarse «ciencia ficción».

El género se consolida a raíz de las revoluciones industriales, en la época

²⁰⁰ Ídem, pág. 31.

en que el método científico, concebido bajo el signo del materialismo decimonónico y el positivismo comtiano, empieza a aplicarse en todos los campos, también en las artes y en la literatura. De hecho, la novela naturalista estaba siendo el mejor ejemplo de ciencia empírica aplicada al arte. Fiel a los parámetros de verosimilitud y a ciertas técnicas empleadas por el realismo, el discurso de la ciencia ficción trata de casar el triunfo de la razón al progreso de la ciencia y la tecnología, proponer nuevos inventos o reflexionar sobre las consecuencias de la ciencia a través de historias ficticias.

La crítica moderna apunta que la ciencia ficción trata de recuperar la fascinación en el milagro, en una sociedad desacralizada, pero sin la intervención de Dios, ni del diablo, sino a través de un individuo o héroe autónomo que aspira a la omnipotencia a través de la ciencia que sustituiría al nigromante²⁰¹.

La vaguedad con que en los últimos tiempos se tiende a definir la ciencia ficción²⁰² hace que en multitud de ocasiones venga a ser llanamente confundida con lo fantástico sobrenatural, cuando los cimientos formales de ambos géneros se trazaron originalmente desde perspectivas bien diversas. Si el género fantástico pretendía alumbrar la arbitrariedad de nuestra percepción sensitiva, la duda de la noción misma de «realidad» sobre la que se amparaba un racionalismo cada vez más fallido e insatisfactorio, el género de la ciencia ficción tratará de explotar las consecuencias extremas del poder de la razón y de la ciencia. El género fantástico contraponía el realismo de lo cotidiano a la suposición de otra realidad no racional y sobrenatural; la ciencia ficción introduce en lo cotidiano el idealismo de los avances en la ciencia y la tecnología. En contraste con el naturalismo y el realismo, para llegar a un conocimiento del mundo la ciencia ficción provoca el extrañamiento del orden cotidiano, favoreciendo una distancia respecto a éste que

²⁰¹ Cfr. Enzo Giachino, «Per ricoperare il miracolo», in *Utopia e fantascienza*, Pubblicazioni dell'Istituto di Anglistica, Università di Torino, Edizioni Giappichelli, Torino, 1975, pág. 66.

²⁰² Sobre el problema de la definición de este género véase el artículo de Guillem Sánchez y Eduardo Gallego, «¿Qué es la ciencia ficción?», publicado el 25 de enero de 2005, disponible en <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>. Los autores dan esta definición: «La ciencia ficción es un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional».

incitaría la visión crítica del autor y del lector.

Favorecidos por la progresiva desmiraculización del mundo, el fantástico y la ciencia ficción se constituyen a lo largo del siglo XIX como respuestas estéticas a los interrogantes que siguen preocupando al hombre en su ansiada fusión de lo racional demostrable y lo sentimental intuitivo. Ambos géneros proceden de una realidad cuyas premisas religiosas, filosóficas, culturales, históricas y sociales se hallan en continuo cambio. La realidad tiene dos caras, una racional y otra irracional, el abismo entre ambas confunde al hombre y hace resurgir antiguos miedos insolubles hacia lo oculto y lo desconocido. La literatura fantástica y la de ciencia ficción o «de anticipación» canalizan esos miedos desde sus respectivas posturas: lo fantástico se apoya en la incredulidad o desconfianza hacia lo factible referencial, en la superstición y en imágenes ancestrales del imaginario de la cultura universal (el fantasma, la hechicera, el vampiro, la metamorfosis del diablo); la ciencia ficción se apoya en el saber científico, en las profecías tecnológicas, en el raciocinio empírico y matemático de planteamientos que constatan la existencia de elementos distantes a la realidad cotidiana.

Los espectros del cuento fantástico se aparecen ante el personaje para revolverle la conciencia y dejar abiertas las puertas del trasmundo. Los fantasmas no tienen cabida en la ficción científica porque las leyes físicas invalidarían esta posibilidad. Pero en el género de la ciencia ficción deambulan entes afantasmados, máquinas fantásticas y muchos «monstruos» creados por el hombre y por la ciencia. La ciencia ficción ha inventado aparatos tan extraordinarios que no se hallan muy lejanos de los productos de la magia, si bien la ciencia ficción, nacida del individualismo moderno, se desliga de la religión, el ocultismo y cualquier superstición. También en esta literatura hay «fantasmas», esto es, enigmas que quedan sin explicación, el de la muerte sobre todo²⁰³.

²⁰³ «Solamente que no son los *abracadabras* sino las técnicas las que permiten al fin el desplazamiento por los aires o el trabajo sin fatiga: el avión real eclipsa el sueño de la alfombra voladora o del caballo alado, el vapor o la electricidad hacen inútil la intervención de auxiliares milagrosos. La ciencia, en gran medida, modifica la condición humana pero, por eso mismo, vuelve sus fronteras más nítidas y las hace reconocer como infranqueables. Más poderes son asegurados al hombre, pero las tinieblas del más allá no parecen sino más temibles», Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...*, pág. 24.

No se puede decir que haya unos temas fantásticos y unos temas de la ciencia ficción, porque cualquier tema puede ser tratado por ambos géneros. Si predomina una actitud científica en el tratamiento de los temas o motivos podríamos encontrarlos dentro de la ciencia ficción; por el contrario, pertenecerán a la literatura fantástica los temas que carecen de gesto científico disciplinado y donde el impacto de un fenómeno sobrenatural es sólo descriptible por un «sexto sentido», por la sensibilidad y por rasgos no racionales. La divergencia fundamental es que en la ciencia ficción aplica la lógica positiva para despejar los posibles enigmas, que siempre encuentran una solución de tipo racional o científico; mientras tanto, en el cuento fantástico los misterios son herméticos a los esquemas racionales, permanecen abiertos hasta el infinito, son por naturaleza paradójicos e indemostrables, de modo que para ellos no existe explicación racional que pueda consolar.

El fantástico surge cuando la religión está sometida a un hondo cribaje secular, pues lo que plantea es que la razón no puede abarcar todos los espacios de la vida. El discurso fantástico subraya la insatisfacción por los límites del hombre, así como el sentimiento de angustia y vulnerabilidad ante lo desconocido. Hasta el nacimiento del fantástico, lo sobrenatural se explicaba por la fe. No obstante, el diablo sigue teniendo relevancia en la literatura fantástica por su valor simbólico y su vinculación con las fuerzas maléficas. El fantástico más rebelde, si se permite el adjetivo, huye del milagro, porque la acción de la providencia no es el asunto que realmente le interesa, sino que, al contrario, busca rebatir todo aquello que no tiene ninguna explicación, ya sea racional o ya sea religiosa. Eso no quiere decir que el fantástico niegue lo transcendental, como sabemos, sino que más bien busca un camino alternativo para expresarlo. Por su parte, la ciencia ficción busca también otra alternativa para expresar lo extraordinario y para personificar las fuerzas del mal. Dios y el diablo están excluidos del juego literario en la ciencia ficción porque su propósito dialéctico es descubrir de qué manera la mente humana puede recuperar el concepto de milagro sin los recursos de intermediarios sobrehumanos o divinos. Y en ello radica su principal valor de utopía²⁰⁴.

Como suele pasar, los géneros terminan por difuminar sus fronteras y mez-

²⁰⁴ Véase Enzo Giachino, «Per recuperare il miracolo», págs. 63-79.

clarse unos con otros. El camino de la ciencia ficción y el de la literatura fantástica se entrecruzan en los cuentos hispanoamericanos de finales del siglo XIX e inicios del XX; el caso más destacable será el de los relatos de Leopoldo Lugones y de Horacio Quiroga.

El trasvase sucede en el género fantástico cuando la ayuda de la ciencia consigue demostrar la existencia perturbadoramente real de los fantasmas; en la ciencia ficción ocurre cuando el subconsciente y las motivaciones irracionales gobiernan el pensamiento científico o las máquinas manifiestan poderes más allá de los que les fueron asignados por el hombre que las creó. En el cuento fantástico los poderes de un mundo *otro* inciden en éste y dan lugar a situaciones impensables; otras situaciones impensables imagina la ciencia ficción por la influencia de mundos extraterrestres. El motivo más reiterativo que participa tanto de la literatura fantástica como de la ciencia ficción del siglo XIX es el del científico que, con sesgo más o menos demiúrgico o prometeico, transgrede las leyes de la naturaleza y crea científicamente un ser semejante al hombre, en estos casos, la obra perfila un mensaje evidente, la condena del mecanicismo industrial y de la tecnología que deshumaniza a la sociedad. Como ejemplo podríamos citar «La Eva futura» (una mujer mecánica hecha por Edison), de Villiers de l'Isle Adam, «El hombre de arena», de Hoffmann, y «El vampiro», de Horacio Quiroga; en este último es un hombre extrañísimo con tintes diabólicos, dueño de un cinematógrafo, el que logra una réplica de la mujer actriz (de la que está enamorado), a la que se le extrae la vida para concedérsela a un doble fantasmagórico que cohabita en dos dimensiones a la vez. Resta decir que el precedente más auténtico de la ciencia ficción es el *Frankenstein* (1818) de Mery Shelley, en que la ciencia, por obra humana, es capaz de crear vida personificada en un ser monstruoso. La ciencia ficción alcanzará el auge definitivo a partir de las obras de Julio Verne y de Herbert George Wells.

Análogamente, en los cuentos de ciencia ficción son la ciencia y la tecnología el instrumento que revela el poder de potencias ominosas, como en la colección de relatos de Lugones titulada *Las fuerzas extrañas* (1906). La mezcla entre lo objetivo y lo suprasensible engendra una de las emociones más particulares de

la ciencia ficción, el «miedo a lo posible». En este género híbrido lo empírico y lo sobrenatural equilibran la balanza de los hechos a lo largo del texto; el pavor se instaura definitivamente cuando se verifica la existencia de fenómenos que escapan a la capacidad racional. Veamos varios ejemplos que sin duda tuvieron que desestabilizar la conciencia del lector de la época, el cual veía cómo la ciencia modernizaba el mundo sin acabar de dar explicación a los enigmas de la muerte. En el relato «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado»²⁰⁵ (1861), de Juan Vicente Camacho, un grupo de sabios y profesionales del mundo de la ciencias positivas y de las ciencias humanísticas hacen resucitar, gracias a un aparato de moderna tecnología, a un hombre muerto para que cuente un secreto del pasado; en «Nelly» (1896), de Holmberg, un termómetro muestra cómo baja la temperatura ambiental cuando se aparece un espíritu; el fraile de «Verónica»²⁰⁶ (1896), de Rubén Darío, muere en extrañas circunstancias después de que, tras haber revelado en su laboratorio una fotografía que había hecho a la ostia sagrada, en la placa de la misma aparece un Cristo con una terrible mirada y con los brazos desclavados. Por muy religioso, o por muy incrédulo, que fuera el lector de la época, la lectura de este tipo de ficciones tendría que inquietarle al ver objetivado en el texto aquello que bajo los esquemas racionales se mostraba totalmente imposible.

Hay que señalar que la ciencia ficción del siglo XIX introduce también argumentos de la teosofía y de las paraciencias y doctrinas orientales, como ocurre en «De un mundo a otro» (1881), de Carlos Monsalve, donde la reencarnación hace viable que el protagonista, un científico calificado de visionario, descifre unos papeles hallados en la India. Uno de los primeros textos de ciencia ficción de Argentina y de Hispanoamérica es *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac* (1875),

²⁰⁵ Juan Vicente Camacho, «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado», *La Revista de Lima*, tomo III, 1er. semestre de 1861, págs. 337 y siguientes. Fuentes modernas: en Juan Vicente Camacho, *Tradiciones y relatos*, Estuardo Núñez (estudio y recopilac.), Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1962, págs. 151-170; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 69-80.

²⁰⁶ Rubén Darío, «Verónica», *La Nación*, Buenos Aires, 1896. Fuentes modernas: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, selección y prólogo de José Olivio Jiménez, Alianza Editorial, Madrid, 1994, págs. 51-55; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, págs. 234-238.

escrito por Eduardo L. Holmberg. Gracias a la intervención de un médium, el protagonista de este cuento se desprende de la materia corpórea y vuela hacia Marte. En la historia que narra este relato converge el motivo del viaje extraplanetario con un trasfondo filosófico y erudito procedente tanto del materialismo científico como del misticismo, el espiritismo y la teosofía decimonónica.

Ciencia y paraciencia consiguen que sea «posible» y «perceptible» la existencia de realidades ocultas. Es entonces que el científico protagonista de estas historias se vuelve loco, cuando lo que es imposible se constata empíricamente; como por ejemplo le sucede al doctor Paulín en «El pshycon». El doctor Paulín es también protagonista de otro cuento de Lugones, «El espejo negro»²⁰⁷ (1898), donde, mediante la proyección telepática del personaje, éste logra resucitar a un criminal. El espejo, como en los relatos feéricos, es el objeto mágico que permite el paso al otro lado, pero, en este caso, ese otro lado es el trasmundo infernal.

El fantástico científico del XIX hace entrever la crisis de fe que domina todo el siglo, así como los nuevos miedos y las nuevas inquietudes que instaurará el proceso de la modernidad. Así se podía ver cuando hablamos de «Horacio Kalibang» y la automatización de la sociedad; o en «Fantasía nocturna» (1886), de Martín García Mérou, cuento en el que una entidad monstruosa procedente de un microbio acaba por devastar toda la tierra, pero al final resulta ser una pesadilla, aunque una pesadilla que quizá un día pudiera llegar a ser real. En «Yzur»²⁰⁸ (incluido en *Las fuerzas extrañas*) un científico zoólogo insiste en hacer hablar a un simio. El pobre mono recibe toda clase de torturas hasta que finalmente el animal, a las puertas de la muerte, consigue articular dos palabras («Amo. Agua»). El ena-

²⁰⁷ Leopoldo Lugones, «El espejo negro», *Tribuna*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1898, pág. 1 columna 7 y pág. 2 columna 1. Fuentes modernas: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 124-129; en David Roas (ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Mare Nostrum, Madrid, 2003, págs. 169-174.

²⁰⁸ Leopoldo Lugones, «Yzur», *Las fuerzas extrañas*, Arnoldo Moen y Hermano Editores, Buenos Aires, 1906. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, Castalia, Madrid, 1988, págs. 156-165. En un cuento posterior de Abraham Valdelomar, «El silencio y las almas» (1911), recogía el escritor peruano esta reflexión: «La palabra como medio de expresar el espíritu es el más primitivo, el más grosero, el más animal de los medios de que dispone el hombre para hacer creer a sus semejantes que tiene alma», y continúa «Lo instintivo es lo animal y el lenguaje es instintivo». Abraham Valdelomar, «El silencio y las almas», *La ciudad de los tísicos. El caballero Carmelo y otros cuentos*, Ediciones Peisa, Lima, 1973, pág. 54.

jenamiento del científico obcecado con hacer hablar al mono infunde la pregunta de quién de los dos es menos racional. El furor científico puede llevar a la frialdad más absoluta, la monomanía y la deshumanización.

Psicociencia, locura, telepatía, muertos revividos, todo ello se mezcla en el cuento sopesando el valor de la razón desde posturas científicas. Además de los elementos de las ciencias ocultas o paraciencias entran en juego en el cuento de ciencia ficción elementos de la hechicería, como en «Yerbas y alfileres» (1867), de Juana Manuela Gorriti. En este curioso relato se entabla una ambigüedad entre el uso de los medios del vudú y la ingestión de yerbas medicinales. El final del texto no da ninguna solución al lector respecto a decantarse por el procedimiento médico o por el rito de magia negra; sino que, estratégicamente, se le insta a que sea él mismo quien elija una u otra opción.

El miedo a lo posible, el terror a lo desconocido y la amenaza psicológica (el *miedo metafísico*) de comprobar que lo que «objetivamente» tomamos por realidad puede descabalar los pilares de la fe, del racionalismo, e incluso de lo que es «legítimamente» aceptado en la comunidad, deben de ser causa suficiente para exhortar la revisión de nuestra imagen del mundo. Éste es el trasfondo ontológico de la narrativa científico-fantástica. Dicho planteamiento de revisión de los códigos con que catalogamos la realidad se desliza en el cuento fantástico y de ciencia ficción desde las propias técnicas de composición: los escritores toman una postura creativa que comparte la base operativa del realismo literario pero para después resquebrajarlo. Se trata pues de una narrativa que se distancia del principio de la creación literaria como espejo o mimesis de la naturaleza; o, antes bien, preferimos mejor decir que la *fantaciencia* opta por el principio de la creación literaria como un espejo de la naturaleza cuyo reflejo es polivalente y poliédrico. Así se ha podido comprobar en los cuentos citados con los ejemplos de combinación entre fantasmas y ciencia y tecnología en «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado» (1861), de Juan Vicente Camacho; espiritismo y astronomía en el periplo extraplanetario de *Viaje maravilloso viaje del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875) y de naturalismo y trascendentalismo en «Horacio Kalibang y los autómatas» (1879), ambos de Holmberg; la mezcla entre medicina y alucinación en «Fantasía noctur-

na» (1886), de García Mérou; la ciencia acoplada al misticismo hindú en «De un mundo a otro» (1881), de Carlos Monsalve, con influencias del romanticismo visionario y la conexión con teorías neurológicas sobre la locura; y la mezcla de esoterismo, magia y ciencia en los relatos de Lugones.

Vistos esos ejemplos podemos llegar a la conclusión de que la intersección entre elementos del cuento fantástico y de la ciencia ficción debieron de ser acicate para plantear tres cuestiones al lector del siglo XIX:

- La necesidad de no divorciar razón y emoción cuando se busca una proyección teórica en la esfera práctica o real.
- La necesidad de revisar o reformular los códigos que definen el concepto de «realidad» y que deben incluir nociones que escapan a las capacidades del hombre.
- La ciencia puede ser compatible con otras disciplinas que no entran en el orden de lo «positivo».

Para terminar quisiéramos añadir que, desde nuestro punto de vista, el término que mejor se ajusta para nombrar o clasificar este tipo de literatura es el de *fantaciencia*. Podemos definir la fantaciencia como un género propio del siglo XIX, que en concreto se consolida a raíz de que los escritores toman conciencia de los efectos de la industrialización y la progresión sucesiva hacia la modernidad, y es, en definitiva, un género que articula y pone en relación elementos simbólicos de la tradición de la literatura fantástica con componentes diversos de la ciencia ficción.

Volveremos a profundizar en el tema de la ciencia ficción en relación a la producción de Eduardo Holmberg.

2.3.6. Lo fantástico y el género detectivesco o policiaco

El entusiasmo y la confianza general durante el siglo XIX por el método positivista y la doctrina sociológica de Auguste Comte se aplicó al campo de la lite-

ratura mediante la construcción de situaciones problemáticas, sobre todo robos y asesinatos, resueltas conforme a un juego de posibilidades aplicadas desde la lógica deductiva y el procedimiento científico. El género detectivesco comparte con la ciencia ficción la aplicación del criterio científico sobre los hechos. La novela policial surgirá a lo largo del XIX como una literatura que formula hechos aparentemente complicados que al final se resuelven en soluciones impecables.

No son pocos los paralelismos entre la literatura detectivesca y la literatura fantástica. El género policial elabora la técnica del suspense de modo similar al del cuento fantástico: existe, aunque sea por alusión o implicación, una situación inicial no problemática que se subvierte violentamente en un enigma o la imposición de una nueva situación problemática que en los dos casos arrastrarán el suspense hasta la última frase, donde la tensión se acentúa o se disipa, según el caso. Ambos géneros exigen una verosimilitud particular, la casuística por inducción de lo fantástico encuentra su paralelo en la lógica deductiva de la novela criminal o policial; mientras la analogía es la principal herramienta de conjetura en lo fantástico, en la novela policiaca lo es el silogismo; en uno y otro caso los indicios terminan convirtiéndose en pruebas, pero antes priman las sorpresas (que vienen a culminar en el inesperado final) y la intriga se solaza con las falsas apariencias y las pistas camufladas. Una semejanza más es que el desciframiento de los textos fantásticos y policiacos no es inmediato en el acto de la recepción: el lector se siente impelido hacia una relectura de la obra fantástica y de la obra policiaca, movido por el interés de descubrir cómo fue construida la historia y cuáles fueron los medios que desembocaron en esa solución y no en otra. Es decir, dicha relectura se sustenta en que en el policiaco se establecen relaciones simbólicas pero fácticas entre los datos y el fantástico participa sin embargo de relaciones simbólicas de polisemia entre los indicios. Los protagonistas de los dos géneros tienen el objetivo de buscar la solución o la explicación al enigma. Si lo fantástico se descubre por una explicación racional o irracional, la investigación detectivesca siempre arribará a una solución de corte racional. A veces la solución de las obras detectivescas se llegó a sustentar en premisas falsas o excesos de racionalismo que exhibían una solución si no fantástica al menos algo fantasiosa, como sostiene Thomas Narcejac:

La novela fantástica es la tentación de todo autor policiaco. Pues, en cuanto se quiere extraviar al lector, dentro de un género que se apoya por entero en la explicación, se es proclive a enredar la explicación, a hacerla inextricable y a introducir en el relato algo que la rebase. Por querer explicarlo todo se llega a lo irracional. Lo fantástico aparece no sólo cuando el hecho no se puede explicar plenamente, sino también cuando se trata de justificarlo a cualquier precio. Desde ese punto de vista, un exceso de explicación produce el mismo efecto que una falta de explicación²⁰⁹.

En el cuento fantástico, y conforme al designio de un proceso de transformación de identidad en el personaje, la explicación al enigma supondría la búsqueda de la restauración del orden natural que había sido dañado. En el relato policiaco la restauración del orden natural implica el triunfo de la ley o de la justicia. No obstante, en la literatura policial el desenlace revela una explicación de los acontecimientos, mientras que en el cuento fantástico el desenlace deja al descubierto no tanto una «explicación de los hechos» como la «naturaleza» en sí de éstos. El detective intenta esclarecer la identidad del asesinado y del supuesto asesino; paralelamente, el personaje que protagoniza un cuento fantástico intenta esclarecer la identidad o la naturaleza del fenómeno extraño, así como comprender y amoldarse a su propia identidad ya transformada después de haber sufrido vivencias extremas en contacto con lo sobrenatural.

Algunas similitudes entre el género fantástico y el policial hicieron que sus fronteras terminaran confundándose, como ocurrió con el fantástico y la ciencia ficción. En ocasiones, la investigación detectivesca descubre actividades de tipo esotérico o acontecimientos sobrenaturales; en tanto, en el relato fantástico un personaje –sin que por obligación sea un policía o un investigador– se enfrasca en una persecución detectivesca detrás del fantasma. En la variedad de lo «sobrenatural explicado» ya se ofrecía una explicación racional a los fenómenos que parecían sobrenaturales, de modo que el policiaco no tenía más que jugar con esa propuesta o, al revés, invertirla, dando entonces lugar a nuevas categorías, lo «policial maravilloso» y lo «fantástico detectivesco»: una investigación policial minuciosa de-

²⁰⁹ Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, pág. 122.

mostrará que el evento que se manifestaba fantástico termina corroborando su identidad natural o, inversamente, lo que parecía acaecido por consecuencias racionales se termina explicando por la intervención de un agente sobrenatural. Otras veces se tratará de una investigación que emplea el método científico y los procedimientos analíticos de la novela policiaca para estudiar la conexión de los fenómenos a todas luces sobrenaturales. En todas estas soluciones se estaría hablando de «fantástico detectivesco». Dentro de este rótulo, cuando el método policial se aplica al esclarecimiento de sucesos fantásticos y paranormales, entran ejemplos como *La cámara ardiente*, de J. Dickson Carr, «Té verde», de Sheridan Le Fanu, o «Invasión psíquica», de Blackwood. La línea temática más recurrida es la de aquellos relatos que ofrecen una respuesta racional a acontecimientos que parecían sobrenaturales. En esta opción hay que mencionar «El doble asesinato de la calle Morgue», «El misterio de Marie Roget», «La carta robada» (los tres protagonizados por el detective Auguste Dupin) y «El escarabajo de oro», de Edgar Allan Poe, así como *El castillo de los Cárpatos*, de Julio Verne, *La posada del Dragón volador*, de Sheridan Le Fanu, *El mono de barro*, de Austin Freeman y «El hombre invisible», de Chesterton. En ellos lo insólito coexiste con lo policiaco.

Mención especial merece la obra de Poe como iniciador del género a partir de la publicación en 1841 de «Los crímenes de la calle Morgue». Este extenso relato marca las leyes esenciales del policiaco:

- La trilogía de personajes: víctima, asesino y detective.
- Lo insólito del crimen presentado como un enigma.
- La puesta en práctica de la racionalidad matemática como respaldo de verosimilitud.

Es esa razón analítica y deductiva lo que reduce la primera impresión de lo fantástico en las obras de Poe. Su discurso se impregna del método científico en expansión durante el siglo XIX, dados los innumerables avances en este terreno y en el de la tecnología y otros saberes. Las palabras de Edgar Allan Poe extraídas de *El origen de un poema* resultan explícitas acerca de cómo la composición literaria se vincula al influjo de la ciencia, al cálculo y encadenamiento de las posibili-

dades formales y conceptuales del texto: «Mi intención es *demostrar* que ningún punto de la composición se puede atribuir al *azar* o a la *intuición*, y que la obra se ha encaminado, paso a paso, hacia su desenlace con la precisión y la *lógica rigurosa* de un *problema matemático*»²¹⁰. Es interesante remarcar el hecho de que es el discurso matemático el que reduce lo fantástico por vía de la razón. Hay que apuntar que, a pesar e incluso con la presencia de la explicación razonadora, no se desvanece la atmósfera de misterio que impregna los relatos poetianos. La lógica explica, sólo al final, el acontecimiento fantástico, pero todo lo anterior en el relato no aqueja ni reduce la emoción de extrañeza y de asombro.

De otra parte, lo «fantástico policial» o «fantástico detectivesco» surge como vía para canalizar la angustia resultante de no poder dar explicación racional a lo sobrenatural. Esta vez, no obstante, el texto fantástico requiere un método logístico que compense la irracionalidad de lo maravilloso. Dicho de otro modo, lo fantástico detectivesco libera grandes dosis de racionalismo científico para aclarar empíricamente aquello que a los ojos de la ciencia y de la razón mismas es indemostrable e irracional. El juego de las posibilidades de la causalidad fantástica se articula en lo fantástico detectivesco sobre una coherencia interna por la que las hipótesis se corroboran en datos empíricos. Lo fantástico policiaco es la consecuencia extrema del proceso de racionalización del miedo y del desgranaje de las leyes de lo imposible que subvierte la lógica referencial del mundo ordinario. Lo fantástico detectivesco vuelve a resultar de las contradicciones que subyacen en el espíritu del hombre moderno escindido entre las exigencias de la racionalidad científica y la atracción inexplicable por todo lo que la contradice (por el poder de lo maléfico sobrenatural, por la mano oculta del mundo de la muerte que castiga y se vengá de los vivos, por la capacidad mágica de influencias perniciosas, por las oscuras coincidencias del destino y lo siniestro de la conciencia esquizofrénica y asesina del hombre). La técnica detectivesca se aplica a lo fantástico para escudriñar el conflicto de su epistemología; lo fantástico detectivesco será la literaturización de la mejor paradoja de lo fantástico *per se*:

²¹⁰ Citado en Thomas Narcejac, *Una máquina de leer: la novela policiaca*, págs. 18-19.

- Usa las estrategias de la mentalidad matemática y el pensamiento cartesiano para demostrar lo que es inexacto e indescifrable cerebralmente.
- Se codifica «el cuerpo del delito», las pruebas –equivalente de las huellas– que va dejando el fantasma, irónicamente, un ente abstracto e incorpóreo.
- El lector ni siquiera puede experimentar la catarsis o liberación de su angustia interior por el miedo a lo supranatural. Ello es debido a dos causas: una es que la conciencia receptora de los textos policiales es siempre una conciencia pasiva a la que se le impone, irreversible y categóricamente, una solución final; y la otra causa atañe al carácter «racionalmente» comprobable de la aterradora proyección de la posibilidad de que lo fantástico irrumpa en la misma vida cotidiana del lector pero que, por desgracia, éste no posee el preciado carisma de «superhombre» –como en el detective– al que no hay enigma que se le resista.

El principal impulsor del género detectivesco en Hispanoamérica es Borges. En colaboración con Adolfo Bioy Casares²¹¹ publicó *Seis problemas para don Isidro Parodi* y escribió también «La muerte y la brújula» y «El jardín de senderos que se bifurcan». Gran admirador de Poe, Borges dio una conferencia el 16 de junio de 1978, en la universidad argentina de Belgrano, precisamente titulada «El cuento policial»²¹². En esta conferencia Borges señalaba la cercanía entre el género fantástico y el detectivesco y enunciaba algunos resortes del policial: la elaboración de un enigma, la construcción severa de la trama con detalles decisivos que cobrarán sentido en la revelación final y la preferencia por el relato breve. Otros dos datos importantes que expuso Borges fueron que el policial ha creado un tipo de lector especial, activo y sagaz, que se acerca al texto con incredulidad y

²¹¹ Borges y Bioy Casares publicaron también la antología *Los mejores cuentos policiales* (Emecé Editores, Buenos Aires, 1997, dos volúmenes).

²¹² Jorge Luis Borges, «El cuento policial», *Borges, oral*, Emecé Editores/Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1986, págs. 63-80. Disponible en http://www.revistaoxygen.com/Menus/Recursos/7c_policial.htm.

susplicacia, y que el policial es ante todo un *género intelectual* y por eso el detective suele ser una persona inteligente y razonadora.

2.3.7. Conclusiones

En lo maravilloso y en el realismo mágico lo sobrenatural no violenta la razón, lo sobrenatural no sorprende al personaje, no hay conflicto con la realidad. Lo maravilloso es un género codificado *a priori*, donde no se da el efecto y donde la universalidad de sus esquemas narrativos está en función de la didáctica del discurso literario.

Tanto en lo maravilloso como en el realismo mágico existe una única visión del mundo, pero con una salvedad: en el género maravilloso lo sobrenatural es lo natural, hay sólo un orden. En el realismo mágico hay también una única visión del mundo formada por la integración de dos órdenes, el natural cotidiano y el orden de las fuerzas míticas de la naturaleza de las cosas y del paisaje. La realidad de lo maravilloso es codificada desde el interior del texto; la realidad del realismo mágico se puede descodificar atendiendo al contexto histórico-cultural de los países hispanoamericanos.

En el fantástico religioso lo sobrenatural sorprende al personaje, pero no lo espanta, no se da el desgarramiento interior que sí se da en el género fantástico (ya que los hechos del fantástico son imposibles, impensables e inexplicables porque son causados por fuerzas ocultas e irracionales). Por contra, los hechos sobrenaturales del fantástico religioso son posibles y son explicables desde la casuística divina, y su explicación es mística o religiosa.

La diferencia primordial de lo fantástico con estos tres géneros (lo maravilloso, el realismo mágico y lo sobrenatural religioso) es la «transgresión», que no se da en ninguno de ellos y es obligatoria en la literatura fantástica.

Si bien para explicar el origen de lo neofantástico y del realismo mágico hemos de acudir a una tradición y a unos antecedentes que datan de finales del

siglo XIX y de las primeras décadas del XX, son géneros propios del siglo XX. Según la crítica, la diferencia de lo neofantástico con lo fantástico es la intención comunicativa del autor del primer género, ya alegórica, ya iniciática, metafísica, etcétera.

La literatura fantástica intenta sopesar la influencia del racionalismo con ciertas dosis de imaginación, mientras que la ciencia ficción intenta explorar las consecuencias del racionalismo y de la ciencia. La diferencia entre uno y otro género radica en la postura desde la cual se tracen los temas y el asunto; si es desde una perspectiva científica estaríamos hablando de ciencia ficción. El fantástico se apoya en las creencias, la ciencia ficción se afirma en el saber científico; desde el saber científico todo tiene su explicación lógica, desde el saber paranormal los hechos nunca encontrarán una respuesta que parta desde la razón. En este apartado propusimos el término de *fantaciencia* para los cuentos que entremezclan elementos compositivos e ideológicos de uno y otro género.

La técnica del suspense y la necesidad de relectura son características de los géneros detectivesco y fantástico; como, asimismo, la lógica y la conmoción son componentes fundamentales de uno y de otro. El fantástico detectivesco es aquel género que se apropia de las técnicas de la literatura fantástica y de la novela policial para construir el suspense y el desenlace. Esta narrativa hace acopio del método científico para aplicarlo a la investigación de un acontecimiento cuyo origen es sobrenatural, o bien sucede que de un acontecimiento que al principio parecía sobrenatural la investigación termina por descubrir su identidad natural.

Vistas las intrusiones de lo fantástico en otros tipos de narrativa, sus paralelismos y diferencias, los rasgos que comparten y las causas que le dieron origen, habría que resaltar el carácter flexible de lo fantástico como categoría semántica y como género codificado por unas técnicas específicas no exentas de participar o de aplicarse a otros géneros. El estudio de la intertextualidad o influencia de unos textos o géneros en otros demuestra que no existe un arquetipo universal y estricto de la literatura fantástica, ni por sus temas, ni por sus técnicas compositivas, ni por su estructura, el lenguaje, el punto de vista narrativo o los esquemas actanciales. Lo que define el género fantástico es un grupo de características que conforman lo

que podemos denominar «fenomenología de lo fantástico» y cuyo precepto primordial (si se puede hablar de precepto en un género donde la regla es ir contra las reglas) se sustenta en la tensión al límite esgrimida entre los patrones culturales de la mentalidad racionalista y el dinamismo incontrolable y oculto de elementos no racionales que maniobran el destino del hombre lejos de su voluntad.

3. De la razón a la imaginación:
origen y desarrollo
de la literatura fantástica
en el siglo XIX

3.1. Cuando los fantasmas atraviesan los muros de la razón: marco histórico e ideológico

«Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la Biblia, en Homero, en *Las mil y una noches*»²¹³. Así decía Adolfo Bioy Casares en el Prólogo a la *Antología de la literatura fantástica* (1965), elaborada con Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, para señalar que la ficción fantástica es universal y es atemporal. Los cuentos de terror han existido siempre, se podría decir que son tan antiguos como el primer hombre; porque el hombre es un ser mortal que ha buscado los medios –entre ellos la literatura y el arte– para expresar y canalizar la angustia de su existencia limitada. Todos los pueblos tienen su historia, y la historia más primitiva del hombre se ha plasmado en viejas leyendas, fábulas, ficciones y cuentos que son la formulación estética de las grandes incógnitas sobre la vida. Mejor que ningún otro, el cuento de fantasmas, aparecidos y resucitados podía enunciar, con el encanto del lirismo, las preocupaciones acerca del misterio de la muerte, la influencia infausta del azar, el origen mítico del cosmos, el poder persuasivo de la superstición y, por ende, las dudas que la religión no sufragaba o los fenómenos incomprensibles de la naturaleza. La ficción fantástica ha sido el arca donde el hombre guarda sus relatos sobre el porqué de las cosas, el gran libro de aquellos textos –testimonios culturales– cuyas historias de desenlaces inesperados muestran el dorso insólito e irracional de la banalidad cotidiana. El cuento de fantasmas es el cuento más antiguo, el cuento universal, el que con más deleite responde al ansia de narrar; por eso afirmaba Bioy Casares que el cuento fantástico es el *cuento de cuentos*²¹⁴. El chino, declara Bioy Casares, es el pueblo de la antigüe-

²¹³ Adolfo Bioy Casares, «Prólogo», en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Edhasa, Barcelona, 1999, pág. 9. [«Prefazione», in Borges, Bioy Casares e Ocampo (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Editori Riuniti, Roma, 1981, p. IX-XVI.]

²¹⁴ «A un anhelo del hombre, menos obsesivo, más permanente a lo largo de la vida y de la historia, corresponde el cuento fantástico: al inmarcesible anhelo de oír cuentos; lo satisface mejor que

dad que mejor se especializó en contar historias de fantasmas; el escritor argentino hace una lacónica mención de varios autores de distintas épocas que han incurrido en el género fantástico: «la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y en el idioma inglés. Por cierto, hay precursores; citaremos: en el siglo XIV, al infante don Juan Manuel; en el siglo XVI, a Rabelais; en el XVII, a Quevedo; en el XVIII, a De Foe y a Horace Walpole; ya en el XIX, a Hoffmann»²¹⁵.

Exactamente, la literatura fantástica aparece como «género más o menos definido» en el siglo XIX. En la literatura anterior lo fantástico se presenta por adición de un valor exótico, encantador, folclórico, en el fondo, accidental, o mejor dicho, es un elemento añadido en tanto que lo maravilloso formaba parte de las expectativas del mundo del lector, donde la ciencia, la religión y la superstición entraban en el mismo saco sin competencias de límite²¹⁶. Una vez avanzada la doctrina del racionalismo, en las últimas décadas del siglo XVIII aparecen una serie de textos donde lo fantástico, y de manera emblemática lo fantástico relacionado con la vida del trasmundo, es un elemento transgresor y desconcertante, tanto más cuanto que su existencia tiene una autonomía innegable de relevante importancia en el conjunto de la obra. Esta literatura no era, digamos, la convencional; era una literatura que estaba al margen de las tendencias de realismo y didactismo afinadas por el espíritu de racionalismo que gravitó en la totalidad de las disciplinas y las artes del siglo XVIII. La temática de las casualidades aciagas, los embrujos, lo inanimado que cobra vida, o los ensueños y el delirio empiezan a tratarse desde una perspectiva ya no ingenuamente fascinadora, sino desde una disposición eminentemente racional que suscita más problemas sobre su identidad y sobre su radio de acción en la historia narrada, que sigue fascinando, eso sí, por su complejidad y

ninguno, porque es el cuento de cuentos, el de las colecciones orientales y antiguas y, como decía Palmerín de Inglaterra, el fruto de oro de la imaginación»; ídem, pág. 17.

²¹⁵ Ídem, pág. 9.

²¹⁶ «Hasta ese momento, puede decirse (hablando de un modo general) que lo sobrenatural pertenecía al horizonte de expectativas del lector: fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de su concepción de lo real, no generaban, pues, el choque problemático con lo real que después definirá lo fantástico. Y esto ocurre así porque hasta el siglo XVIII se superponen diversas explicaciones de lo real interconectadas sin demasiados problemas: conviven ciencia, religión y superstición», David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, pág. 10.

por lo impensable de su acontecer. La representación más típica fue la del fantasma atravesando las gruesas paredes de sombrías mansiones y castillos desvencijados sin que este prodigio fuera obra de magia o de milagro. Este icono consigue representar la manifestación de una realidad oculta supuesta por la sensibilidad colectiva pero no declarada por el sentido común. Esa imagen tradicional del muerto resucitado bajo una fachada corpórea tétrica y cuya levedad no le impedía portar cadenas macizas, cuestionaba el replanteamiento de –por lo menos– las leyes del tiempo y del espacio, de la gravedad, de la forma y de la materia.

El XVIII fue por antonomasia la centuria del pensamiento organizado y del control de las emociones, causas que exigían a la cultura de la época en todos sus ámbitos un marcado carácter realista y pedagógico. Para los ilustrados todo lo que escapaba al dominio del intelecto significaba un desvarío de la razón y era tratado como ilusiones fantasmales ubicadas en la línea de la sombra²¹⁷. Para la Ilustración, aunque no se asentara en un pensamiento irreligioso, los objetos particulares y las situaciones eran susceptibles de ser sometidas a análisis científico, por lo que la indagación crítica y el escepticismo imprimieron un carácter más objetivo o «realista» a la observación del mundo. Sin embargo, en su posición extrema, la lógica cerebral estaba dejando a la vista los fallos del pretendido «realismo» artístico dentro del cual no entraban las experiencias irracionales vividas por el hombre y también, en ese sentido, integrantes de una realidad a la que no se le podían aplicar leyes, o más certeramente, donde las leyes racionales se tornaban indefensas al poder –y al miedo– de lo desconocido, desordenado e inclasificable. Mientras que la Ilustración estima el poder de la razón pero dejando afuera la intuición, la literatura fantástica va a incorporar las paradojas que resultan del discurso de la razón y va a explorar en las emociones, principalmente en las emociones violentas. La contradicción, el temor y la incertidumbre fueron simiente para el fantástico, una narrativa que se apoya en atributos del código realista-costumbrista para demostrar la existencia de una realidad de segundo grado, más amplia, quizá, más sincera:

La literatura fantástica reacciona contra el empobrecimiento literario ejercido por el canon realista ante una realidad que se percibe

²¹⁷ Véase Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*.

profundamente más rica. Define un nuevo estatuto para lo verosímil. Incorpora, asimismo, estratos vivenciales que desafían las restricciones de la lógica para responder a una visión del mundo que privilegia el dominio de la razón. De este modo, y participando del temor ante lo desconocido y lo insólito, también señala las fisuras de un sistema inadecuado y fallido. Ante el saber categórico y razonado de la lógica, la literatura fantástica propone el reino de la incertidumbre²¹⁸.

A finales del XVIII, al margen de ese racionalismo universal, como alternativa al mismo y seguramente fruto de sus contrasentidos, comenzaba a desarrollarse una literatura cuya forma narrativa más usual fue el cuento. El cuento reabría las puertas a la fantasía, una fantasía desvinculada poco a poco de las raíces folclóricas, legendarias, cuyo receptor, «racional y emocionalmente» prevenido de ingenuidad, se deleita en la lectura de lo increíble y lo maléfico. Se trata de lo que en su libro *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, la autora Irmtrud König denomina *miedo literario sin compromiso*: «El miedo, desalojado de la conciencia social, sobrevive en el subconsciente colectivo y en la medida que la propia seguridad esté garantizada, se convierte en fuente de placer»²¹⁹.

El entusiasmo por la racionalización de la vida había fomentado la autoestima de la especie humana (la más evolucionada en la cadena de la vida natural), desembarazándola de caducas supersticiones. La ciencia y el progreso convertían al hombre en dueño absoluto de la naturaleza, de su entorno y de su destino. El ímpetu de raciocinio que gobierna todo el siglo XVIII, y se prolonga durante el XIX, favoreció la *desmiraculización del mundo*, según la teoría de Rafael Gutiérrez Girardot²²⁰. La desmiraculización del mundo se soldó en el terreno artístico mediante el abordaje del corpus de las imágenes y del lenguaje religioso desde lo disipado y la profanación. Un renovado humanismo defraudó la fe ciega en la providencia divina, la cual no había despejado enigmas que la ciencia en cambio acababa de

²¹⁸ Saúl Sosnowski, «Cábala, fantasía, ideología: apostillas diacríticas», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, pág. 88.

²¹⁹ Irmtrud König, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang (Hispanistische Studien, Band 15), Frankfurt am Main, 1984, pág. 25.

²²⁰ Rafael Gutiérrez Girardot, «Introducción. Los problemas del Modernismo», en *Modernismo*, Montesinos, Barcelona, 1983, págs. 11-31.

solventar. El hombre se concienciaba de la potestad de sus facultades al tiempo que se percataba también de sus limitaciones. El vigor crítico, el escepticismo y la demostración experimental desmitificaron la noción de todo lo habido. El rumbo de la historia daba un giro ambicioso en merced del proceso de secularización general, aunque este proceso acaeció primero en aquellos países favorecidos por las condiciones de industrialización y desarrollo. A lo largo del XIX la secularización arraiga interiormente en la sociedad a escala mundial y sienta las bases del pensamiento moderno, escéptico, liberal, cientificista. Sin embargo, a pesar de la secularización universal de la cultura y del sentimiento, las dudas ontológicas y los antiguos miedos seguían turbando al ser humano en su inconsciente colectivo. Cuantos más imperios se le otorgaban al hombre, más inasible permanecía el misterio de la muerte. La literatura fantástica en este periodo cumple la venia de encauzar los temores liberados a partir de la relatividad con que se observan los avances de la ciencia. Como de nuevo señala König, «el *miedo literario* capitaliza, a través de lo fantástico, el potencial subjetivo reprimido por las conquistas científicas y la cosmovisión secularizada y racional de la era precapitalista»²²¹. El arte fue la vía primigenia en que este problema se hizo aflorar, así como el soporte donde la valoración positiva y negativa de las secuelas del progreso concurría con las contradicciones resultantes de dicha valoración.

3.2. La estética del «terror gótico», el «pavor psicológico» del fantástico romántico y el «miedo a lo posible» en el canon realista

Con Horace Walpole (*El castillo de Otranto*, 1764), William Thomas Beckford (*Vathek*, 1786) y Matthew Gregory Lewis (*El monje*, publicado de forma anónima en marzo de 1796) se inicia una línea, resistente al gusto neoclásico, que

²²¹ Irmtrud König, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, pág. 27.

condicionaba gráficamente la provocación del escalofrío mediante la acción de fuerzas sobrenaturales.

El gótico²²², la novela gótica inglesa de finales del XVIII y principios del XIX, primer vestigio de la literatura fantástica, acude a una aparatosa maquinaria con la que diseña un escenario lúgubre: criptas, cementerios, despeñaderos, bosques vírgenes, castillos desvencijados con pasadizos secretos. En estas novelas los personajes oyen voces de trastumba, caminan entre ruinas tenebrosas, los sobrecojen las tormentas eléctricas en la oscuridad de la noche, se devuelve la vida a los muertos y se enfrentan a situaciones insospechadas y arduas de sostener por una mente «ilustrada». Esta literatura, escrita con signos de una imaginación grotesca y terrible, será llamada *ghost story*, cuyas historias, más allá de la inquietante sensación fantasmal y el estremecimiento físico, apremian la rebelión hacia los límites de la razón, una inspiración sensible hacia una interioridad porosa, subjetiva y quebradiza. Las historias góticas provocaban un efecto de choque en el lector de la época, puesto que el escepticismo en que podía desenvolverse la historia acababa sacudido por la confirmación de crueles y terroríficos efectos.

Frente a Lewis y Walpole, había otro tipo de gótico donde lo fantástico no llega a formalizar una transgresión estricta. Clara Reeve (*El varón inglés o el campeón de la virtud*, publicada anónimamente en 1777) y Ann Radcliffe (*Los misterios de Udolfo*, 1794) solían cincelar sus historias con efectos sentimentales, y lo sobrenatural que representan dentro de la tendencia gótica se desvanece al final con una explicación lógica. Incluso así, en todas estas novelas la imaginación descuadra los moldes aristotélicos, dando la espalda a todos los esquemas precedentes del decoro y del buen gusto para abarcar los dominios irracionales del ser humano.

El gótico inglés tardío, asimilado en ciertas formas con el romanticismo, condensa en la trama una atmósfera extraña, psicótica, con personajes descarrilados, sombríos y demoníacos, que parecen proceder de realidades ajenas más confusas. Estos personajes se desenvuelven en escenas complejas, eróticas y perversas que debieron suponer, de una parte, una afrenta a los escrúpulos morales de la

²²² Véase Rosemary Jackson, «Relatos y novelas góticas», capítulo 3 de *Fantasy. Literatura y subversión*, págs. 97-125.

época y, de otra, el diseño de un panorama narrativo osado y revelador de nuevos caminos poco conformistas. Éste fue el caso de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1817), de Mary Wollstonecraft Shelley, *El vampiro* (1819), de John William Polidori, y de *Melmoth, el errabundo* (1820), de Charles Robert Maturin.

Siendo la novela gótica la primera fuente del género de terror, a ésta siguieron el *schauer-roman* alemán y el *roman noir* francés. Concretamente en Francia algunos autores coetáneos demostraron sus mejores dotes creativas dentro de la tendencia gótica. Los motivos narrativos se irán extendiendo hacia zonas peliagudas de lo siniestro, lo macabro, lo satánico, el sadismo y la necrofilia. Lo ejemplifican obras como *El diablo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte, *Rodrigo o la torre encantada* (escrita en 1787, publicada en 1800), del Marqués de Sade, y *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804), escrita en francés por el conde polaco Jean Potocki. Lo sobrenatural se asienta ahora en un mundo secularizado donde los episodios evocados escapan a la inteligencia de los personajes y del lector.

La recreación del universo fantástico en la literatura gótica actúa como compensación del orden racional insatisfactorio que presidía la esfera social e intelectual. En su época, la ficción gótica fue subversiva sobre todo porque concedía lugar a la materialización de lo inadmisible –y por tanto inimaginable o inconcebible– desde el ámbito legal y cultural. La violación del orden establecido que suponía ese tipo de ficción reforzaba la idea de que lo sobrenatural «irracional» es tremebundo y trágico, es siempre «transgresor» de lo socialmente admitido. Después, el romanticismo demostrará que la transgresión que supone el fantástico no es más que el reverso de ese racionalismo purista que no había tenido en cuenta la influencia de lo imaginativo en la formación integral (social, lingüística, psíquica, anímica) del sujeto.

La novela gótica agota sus últimos frutos en las primeras décadas del XIX con los autores mencionados Mary Shelley (*Franquenstein*) o Charles Maturin (*Melmoth el errabundo*, 1820). En este gótico el hombre es un juguete errante y un ser condenado por el fatalismo. En 1820 y 1830 alcanzan gran fama los cuentos de William Mudford y James Hogg. Un título destaca durante la siguiente década de los cuarenta, *Varney el vampiro, o el banquete de sangre*, novela por entregas, con

doscientos veinte capítulos, de Thomas Prest.

Lo sobrenatural tenebroso desemboca más tarde en la tendencia del *romanticismo nocturno* o *romanticismo agónico*. Es denominado así por mostrar su afiliación con el Mal desde un valor funcional antes que ético y por formularse como expresión soberana de la libertad²²³ en conexión con lo lúgubre, la decadencia, el pánico, el misterio. Se trata de *la cara oscura del Siglo de las Luces*²²⁴ que convirtió a Satán en el «ángel caído» y al Goya de las pinturas negras en uno de los representantes pictóricos más significativos de esta etapa.

Una de las mayores contribuciones de la literatura gótica fue haber conquistado una dignidad estética en el placer por el miedo, el escalofrío y el sobresalto físico. El gótico promueve la idea de poder disfrutar del miedo de una manera artística, y no sólo disfrutarlo sino incluso de encontrar belleza en lo mismo que nos horroriza. Para la espiritualidad de la época este mismo goce planteaba el dilema de complacerse en algo –el terror– que al mismo tiempo revela nuestro más puro instinto de frenarlo. El miedo puede ayudarnos a percibir nuestra vulnerabilidad y nuestras limitaciones, por lo que al mismo tiempo nos hace ser conscientes de nuestra identidad; sin embargo, por el mismo motivo, el miedo puede provocar la desestabilización del sujeto con el riesgo añadido de perder su identidad. Este tipo de dilemas se asocian a un concepto fundamental, el *sublime*, empleado por el pensador Edmund Burke en su libro *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de 1756, donde explica la estética del terror y la correlación que guarda con el poder absolutista. Otro de los aspectos que explica Burke es la *sacudida*²²⁵ o el impacto emocional implícito en todo aquello que es sublime e infinito. Los factores culturales y espirituales que intermedian en ese impacto se dan en lo referente al ámbito de lo sagrado, lo irracional, lo lúdico o lo ilógico; por extensión, aquello que parece salirse de

²²³ Sobre la cuestión del Mal como deseo irreprimible de la libertad, manifiesto en formas como la voluptuosidad o la perversidad es analizado por George Bataille en *La literatura y el mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, Taurus, Madrid, 1981.

²²⁴ Véase Guillermo Carnero, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Fundación Juan March, Cátedra, Madrid 1983.

²²⁵ Para profundizar en este tema véase Romolo Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura. I: Il Gothic Romance*.

las leyes o las reglas. Lo sublime alcanza entonces lo extraordinario, lo sorprendente, lo desmedido o lo ilimitado que puede ser causa de terror. Sin ser una contradicción, en lo sublime se puede encontrar la belleza e incluso un placer estético, puesto que no se corre peligro físico en la turbación por lo extraño y lo excesivo. El sublime será un concepto que posteriormente retomaron Kant, remontándose a Longino, en *Observaciones sobre el sentimiento de lo Bello y lo Sublime* (1764), y Schiller (*De lo sublime*, con el subtítulo de *Ampliación de algunas ideas de Kant*), quien profundiza en el estudio en torno al patetismo, la violencia y la libertad. Serán los románticos quienes saquen el mayor partido creativo al concepto de lo sublime aplicándolo a la producción artística y la manera de concebir la fantasmaticidad como expresión de los contenidos del ámbito de lo irracional o inexplicable y marginado de la realidad. La fantasmaticidad será concebida por los románticos como la fuente creadora de un sentimiento de deleite hacia lo extraordinario, transmisora también del mundo íntimo y pasional del hombre, así como de la tragedia de su destino abocado a la finitud y al vacío.

La filosofía romántica entiende el mundo como una síntesis de contrarios, como una totalidad unificadora de elementos de distinta índole (lo empírico y lo suprasensible, lo natural y lo irracional, lo bello y lo horrendo, el dolor y el gozo, la vigilia y el sueño). El acatamiento ideal de esa totalidad comporta la libertad absoluta y la abolición de fronteras en todos los ámbitos de la vida, ya sean fronteras objetivas exteriores, ya subjetivas interiores. Las transformaciones ideológicas y los reajustes de la estructura social burguesa modificaron la conciencia vital del hombre romántico, cerciorándose de que el orden del mundo no era inmutable y de que podía abarcar espacios que antes le habían sido negados tanto por la fe como por el entendimiento. Ni la fe, ni la razón, sólo la «intuición» es la que puede acercarse a lo todavía desconocido en el exterior y en el interior del hombre. El arte, y en especial la literatura, dan entonces muestras de una nueva sensibilidad que encuentra en lo ignoto y lo desmesurado sus argumentos propicios para la creación. Es en ese momento cuando el miedo, fuente de placer que cristaliza la literatura fantástica, se convierte durante el romanticismo en condición indispensable de lo sublime. El espanto embriagador de la atroz fractura con la realidad pasa a ser una

categoría estética de la narración. Los argumentos del cuento fantástico muestran la emergencia de asimilar la imaginación como un instrumento más que amplía el conocimiento de la realidad, la emergencia de palpar otras inquietudes viables. En palabras de Violeta Pérez, «el espíritu romántico logra convertir el miedo a los fantasmas en placer estético, hace renacer la creencia en forma de estética, con la finalidad de producir miedo o inquietud ante otras realidades posibles, desconocidas»²²⁶.

El movimiento romántico, con gran frecuencia, vertió lo sobrenatural en los cauces del relato breve y bajo una percepción visionaria. El romanticismo estimuló la evolución más contundente hacia la estética moderna de la literatura fantástica. En ello fue determinante su predilección hacia el relato. El romanticismo concebía el cuento como especie *sui generis* de la ficción, la más arcaica de las literaturas, la representación primordial de una narración. Para el romántico el cuento es esencialmente ficción, historia inventada, y, categóricamente, dentro del género es el «cuento fantástico» por el que sienten mayor afinidad porque en ellos la trama vivifica el mundo de las emociones y explosa los sentimientos hasta su límite. Desde Alemania, cuna del movimiento romántico filosófico, se propagan las obras de Hölderlin, Novalis, Schegel, Schelling, Schiller. En este país cultivaron la faceta de lo fantástico sobre todo autores del romanticismo literario como Goethe, Chamisso, Joseph von Eichendorff, Achim von Arnim o Ludwig Thieck. Pero sería Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann el que diera un giro decisivo a la ficción fantástica²²⁷. Los cuentos de Hoffmann tienen el valor de diseñar el rumbo de los acontecimientos desde la conciencia atormentada del personaje, el cual sufre en sus adentros la actuación de lo fantástico. Si la novela gótica optaba por lo terrorífico externo, a partir de Hoffmann la presencia en el texto de lo fantástico moderno planteará dificultades de carácter psicológico. Este condicionamiento interior pre-ludiaba una verdad, y es que las obsesiones del alma pueden recrear desgracias y

²²⁶ Violeta Pérez, «Lo fantástico como categoría estética», en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núms. 154/155: *Literatura fantástica. Una nueva sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, 1994, pág. 21.

²²⁷ Véase Sonia Santos Vila, *El relato fantástico en la literatura occidental durante el siglo XIX: E. T. A. Hoffmann y Ambrose G. Bierce*, Universidad de Valladolid, Micropublicaciones E. T. D., 1999.

posibilidades mucho más espeluznantes que el fantasma con cadenas. Un elemento del miedo que Hoffmann saca a escena está relacionado con el llamado «perturbante» psicológico de la teoría freudiana, según la cual los protagonistas hoffmannianos son víctimas de sus propios traumas. El personaje hoffmanniano se ve implicado (y contribuye en cierta manera) en el devenir turbulento de un ente sobrenatural que siempre resulta destructor porque acaba convirtiéndose en un «fantasma interior». El desenvolvimiento de lo sobrenatural acucia al personaje a cuestionar su identidad y a dudar de los patrones sensibles de la percepción de la realidad que modelan la conducta personal.

Hoffmann explora los mecanismos de los fenómenos parapsicológicos (telepatía, metempsicosis, levitación) y de las ciencias ocultas (espiritismo, hipnotismo) como recursos expresivos que sirven de apoyo para constatar el elemento maravilloso, no sin cierta dosis de ambigüedad. La locura, los traumas, las pesadillas, el comportamiento maníaco-depresivo, los presagios y las alucinaciones acaban por redimir a los personajes en seres visionarios. Hoffmann convierte a sus personajes en seres mental y sentimentalmente atormentados, hostigados por la tragedia y la sinrazón de lo sobrenatural. No obstante, con independencia de la especulación sobre la subjetividad de sus vivencias, los personajes hoffmannianos pasan de ser meras víctimas de un *fatum* incontrolable a ser considerados héroes de un nuevo prototipo de hombre que reflexiona sobre lo que hay de racional y de irracional en su identidad.

Lo más importante de estos cuentos, y así parece que lo entendiera Hoffmann, radica en que por primera vez, al menos como principio narrativo, lo fantástico se inscribe en un orbe empírico, objetivo, donde el *realismo* es una *necesidad estructural* para contrastar lo fantástico con mayor aplomo y temor. Así lo explica David Roas:

La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que la ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad

cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico²²⁸.

Las metamorfosis, los sucesos fantasmagóricos, las apariciones demoníacas, los reveses de la ciencia, se ambientan en los cuentos de Hoffmann dentro de una realidad tan cotidiana como aquella en la que pudiera moverse el propio lector. En la vida diaria los «fantasmas» alternan con el resto de los personajes, atrapados en un dilema psicológico entre el mundo exterior y el interior, ambos alterados en su estado lógico natural. Los entes misteriosos se inmiscuyen en los asuntos prosaicos, interfieren en las relaciones domésticas y cambian el curso de las cosas o la apreciación de éstas. Lo sobrenatural, cuya existencia resulta indubitable, crece a lo largo del relato como una poderosa fuerza contra la que es inútil luchar sin aliarse con ella o superarla en su propio terreno, a partir de un vínculo insólito con la realidad. La verosimilitud de lo sobrenatural ocasiona incertidumbre, conflicto, desazón. El pánico no deviene del hecho insólito en sí sino de su enfrentamiento con la facticidad cotidiana, del desajuste que ocasiona en el orden común de las cosas, un orden susceptible de resquebrajarse y ser trascendido. Dentro de un encuadre costumbrista, E. T. A. Hoffmann ajusta lo fantástico a los márgenes de la pura cotidianidad, pero con el fin de rebasarla, de trascenderla; por lo que lo fantástico mantiene con la realidad una relación de conflicto o de ambigüedad.

Este importante rasgo de la obra hoffmanniana, el de lo fantástico interventor en la cotidianidad y transgresor de la mentalidad racional, domina a lo largo de todo el siglo y se organiza de modo original en el realismo decimonónico o en el canon literario denominado «realista», por ser más fieles a ese «realismo» referencial del que ya se partía en la novela gótica y en el cuento fantástico romántico. No obstante, el fantástico decimonónico expondrá elementos que han quedado marginados o ausentes del orden «realista», por eso muchos aparecen en forma de una *relacionalidad negativa*:

Lo fantástico se afirma en la categoría de lo «real» e introduce zonas sólo conceptualizadas por los términos negativos de las categorías realistas del siglo XIX: im-posible, in-forme, in-visible, in-decible,

²²⁸ David Roas, «La amenaza de lo fantástico», pág. 24.

des-conocido. Se ataca lo que podría llamarse una categoría «burguesa» de lo real. Esta *relacionalidad negativa* constituye el significado del fantástico moderno²²⁹.

Con el prisma del realismo decimonónico y en virtud de los avances de las ciencias aprovechados por la corriente naturalista, el aparato sobrenatural se desmitifica por completo ya que todo es «empíricamente demostrable». Lo maravilloso se instala en el mundo real cobijado por una verosimilitud coherente, y esto gracias, entre otras cosas, a que es vivido por un hombre común —el personaje— con quien el lector podía identificarse. Es curioso que otros escritores (Honoré Balzac, Charles Dickens, Alexis Tolstoi, Gogol, Dostoievski) a los que, quizá desde un juicio reduccionista, se les ha etiquetado de pertenecer al realismo literario²³⁰ porque sus obras presentan la mimesis y el análisis de la vida circundante, crearon ejemplos loables del género fantástico con situaciones insospechadas e intromisiones sobrenaturales. La causa de lo que venimos explicando es sencilla: lo fantástico no puede ser creíble si no se desarrolla en un escenario factible, real. Si lo fantástico careciera de lógica cartesiana pasaría a pertenecer al género maravilloso; sin realismo no puede existir el choque hacia la realidad objetiva. El paso en la producción de algunos autores desde la creación y alternancia de obras pertenecientes al realismo en sentido estricto a la creación de cuentos fantásticos se debiera seguramente a que también estos autores percibieron que el método empírico en el que sostenían su técnica literaria fallaba al acercarse a otros aspectos de la realidad.

Durante el XIX, una extensa pléyade de autores de talante diverso no pudieron resistirse al encanto y al reto del dechado fantástico. Entre estos autores de diferentes países y periodos se incluyen Washington Irving, Walter Scott, William Austin, Beckford, Rudyard Kipling, Nathaniel Hawthorne, Herbert George Wells, Bram Stoker, Ambrose Bierce, Robert Louis Stevenson, Henry James, Charles Nodier, Villiers de l'Isle-Adam, Gérard de Nerval, Jacques Cazotte, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, John Sheridan Le Fanu, Fiódor Dostoievski, Gogol y

²²⁹ Rosemary Jackson, *Fantasy. Literatura y subversión*, págs. 23.

²³⁰ Véase Rosemary Jackson, «Realismo fantástico», capítulo 4 de *Fantasy. Literatura y subversión*, págs. 127-145.

tantos otros, destacándose entre ellos la genialidad de Hoffmann y de Edgar Allan Poe. Hoffmann y Poe darían lugar a dos corrientes fantásticas de diferentes perspectivas, la del fantástico visionario Hoffmann y el fantástico cotidiano Poe. La versión satírica del género vendría de parte de Oscar Wilde y su simpático «El fantasma de Canterville». En el panorama español hay una primerísima publicación de Agustín Pérez de Zaragoza en 1831 titulada *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* y constituida por una colección de relatos fantásticos muy al estilo del gótico inglés. Siguiendo con el panorama español, los autores más destacados de ese periodo fueron Eugenio de Ochoa, Espronceda, Zorrilla y el venezolano-español Ros de Olano²³¹. Pero si hay que citar un autor maestro es a Gustavo Adolfo Bécquer, que supo darle al fantástico un lugar propio en la narrativa española. En sus narraciones breves lo legendario se intercala con la leyenda tradicional y otras expresiones populares junto a la imaginería gótica y los temas y motivos del romanticismo europeo y el costumbrismo de Walter Scott y Washington Irving. Además, la lectura de Bécquer incentivaría el atractivo de lo sobrenatural en los escritores hispanoamericanos, que recibirían su influencia por la publicación asidua de sus relatos en prensa. A los autores mencionados más arriba, seguirían otros como Tomás Aguiló, Rafael Serrano Alcázar, José Selgas, Rafael Comengue, Justo Sanjurjo o Pedro Escamilla. Más tarde, serían los epígonos del realismo-naturalismo los que se inclinarían por el cuento fantástico en determinadas ocasiones, como Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Clarín, Vicente Blasco Ibáñez, entre dos siglos, o Pío Baroja (*Vidas sombrías*, 1900). Se pueden citar a cuentistas ignorados como Mariano Pélez, Alejandro Sawa y Eduardo Zamacois²³². Existe, pues, una amplia tradición

²³¹ Baquero Goyanes dice que hay que reconocer a Ros de Olano (quien diseñó y dio nombre al sombrero que en España se conoce por «ros») como un autor política y literariamente español, a pesar de haber nacido en la ciudad de Caracas. Mariano Baquero Goyanes, «Antonio Ros de Olano», *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, CSIC, Biblioteca de Filología Hispánica, Madrid, 1992, págs. 41-53. Nosotros, sin embargo, estudiaremos en la tradición hispanoamericana los cuentos de Ros de Olano, igual que los de Gómez de Avellaneda, también considerada a menudo dentro del ámbito español.

²³² Véanse Benito Pérez Galdós, *Cuentos fantásticos*, Cátedra, Madrid, 1997; y Emilia Pardo Bazán, *Cuentos fantásticos*, Clan Libros, Madrid, 2000. Véanse también las recopilaciones y antologías: Alejo Martínez Martín, *Antología española de la literatura fantástica*, Valdemar, Madrid, 1996; María Montserrat Trancón Lagunas (selec., introd. y notas), *Relatos fantásticos del romanti-*

del cuento fantástico español que continúa dando grandes frutos en el siglo XX pero que, a pesar de su contundencia, ha sido y sigue siendo más bien marginada por los investigadores²³³.

Resumiendo, la evolución desde los primeros asomos conscientes de lo fantástico literario en progresión hacia una sistematización de lo sobrenatural podría tratarse así:

- El género gótico propicia el «miedo literario» con recursos aparatosos de lo fantasmagórico (rayos y tormentas, grilletes que rechinan por los pasillos de castillos embrujados, sombras sin cuerpo, cementerios a media noche).
- El fantástico romántico transmuta ese miedo en «goce estético» y en interiorización visionaria (el espejismo de un espectro taciturno que camina en el jardín, la mujer hipnotizada por un galán demoníaco, y viceversa, el joven encantado por la mujer fatal de belleza sepulcral).
- El realismo-naturalismo acuña lo fantástico desde el enfoque del «miedo a lo posible» (el termómetro comprueba la bajada de temperatura en la sala donde se aparece la esposa muerta, es ate-

cismo español, Instituto de Estudios Modernistas, Valencia, 1999; David Roas (selec. y pról.), *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002; David Roas (selec. y ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*; Juan Molina Porras (ed.) *Cuentos fantásticos en la España del realismo*, Cátedra, Madrid, 2006 y *Cuentos de horror y de humor*, Akal, Madrid, 2009; Ildelfonso Salán Villasur (selec., introd. y notas), *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados: antología del relato fantástico español del XIX*, Letra Celeste, Madrid, 2001; y Carmen Valcárcel Rivera, *Los ojos de la novia y otros cuentos del romanticismo español*, Eneida, Madrid, 2006. Para estudios sobre el cuento fantástico, véanse *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núms. 154/155: *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*; María Montserrat Trancón Lagunas, *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo*, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2000; Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*; Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Milenio, Lleida, 1997; ídem, *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*; Antón Risco, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Taurus, Madrid, 1987; David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en el siglo XIX*, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 2001, microforma; ídem, *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española*; y Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *La influencia de la narrativa breve fantástica de Edgar A. Poe en el cuento fantástico español del siglo XIX*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999, microforma.

²³³ Véase David Roas y Ana Casas, «Prólogo», *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia, 2008, págs. 9-54.

rradora la posibilidad de que un instrumento se vuelva contra quien lo empuña o de que un científico loco fabrique con sus manos a un semejante).

3.3. Ciencia, paraciencia y ciencias ocultas: su reflejo en la literatura

A medida que prosperan las certidumbres de la ciencia, se ven amenazados los dogmas de la religión. Además, los progresos de la ciencia proporcionaron seguridad y control pues derribaron muchas fronteras de la naturaleza humana y geográfica antes inviolables. La anatomía, la fisiología, la cartografía, la física y química ofrecen adelantos admirables que resultan del encadenamiento de causas y efectos, auspiciados por las leyes del determinismo científico. Todo ello contribuyó a que la humanidad se desprendiera de muchos temores atávicos y a la par sintiera curiosidad por lo que sin embargo quedaba aún por explicar. El mundo visible se descodificaba factiblemente, hecho que facilitaba que los misterios de la muerte parecieran todavía más infranqueables. Los muertos que resucitan en la literatura «carnavalizan» (y con este vocablo queremos expresar tanto el sentido de «celebrar tras la máscara» como el de «encarnar») la situación espiritual del hombre decimonónico. La atracción que causa el velado secreto de la muerte se bifurca en un doble sentimiento de voluptuosa seducción y de trasfondo trágico. Hijo de esta anfibología es el vampiro, hombre mediomuerto mediovivo que necesita de la sangre humana para conservar su existencia entre las sombras. El mito de *Nosferatu*, ese cadáver de hombre que se resiste a morir pero que duerme en un sepulcro y es vulnerable al sagrado crucifijo, significa el engendro de la mayor profanación de la carne y del espíritu y, por extensión, de toda la historia de las ideas que pudieran sustentarse sobre diversas teorías del organicismo y del animismo filosófico y religioso.

La religión no proporcionaba más alivio y seguridad que la tecnología y, si el paraíso adánico que la Biblia prometía estaba tan lejano y era tan abstracto, había que inventarse una nueva filosofía que probara la existencia del alma y diera autenticidad, sentido, a la vida. Esa filosofía, que para una amplia masa de adeptos fue una legítima «ciencia», o «paraciencia» (para otros «pseudociencia»), se llamaba «espiritismo»²³⁴. Lily Litvak cuenta la estrambótica causa que dio origen al espiritismo en la granja de Hydesville, un pueblo del estado de Nueva York, relacionándolo íntimamente con la crisis de fe del siglo XIX:

El espiritismo fue una respuesta religiosa a la crisis de fe experimentada hacia mediados del siglo XIX. A medida que los descubrimientos científicos daban mayor autoridad a la interpretación naturalista del universo, menguaba la credibilidad del cristianismo y de las teorías del Génesis. Se encontraba un caos en vez del universo perfectamente construido por propósito divino, y no se percibía una naturaleza regida por las leyes armoniosas y morales, sino un conflicto perpetuo en el que todos, menos los más fuertes, morían²³⁵.

Profesores de universidad, escritores, artistas e intelectuales de la época, desde Estados Unidos a Europa, simpatizaron con los credos del espiritismo hasta fundar revistas e impartir conferencias en las que se propagaban las teorías espiritistas (la de la «fuerza psíquica», la de la «reverberación», la del «fluido vital» o la del «cuerpo astral»). Allan Kardec fue el principal difusor de esas teorías. El espiritismo llegó a ser la más conocida y sectaria de las ciencias paranormales, a las que se accedía mediante el estudio de una serie de fenómenos y comportamientos indemostrables científicamente pero de cuya naturaleza daba cuenta la «parapsicología». Entre esos fenómenos se contaban el hipnotismo (método para producir el

²³⁴ El espiritismo es una doctrina que supone que a través del magnetismo, o de otros medios, pueden ser evocados los espíritus de los muertos para entrar en contacto con ellos y dialogar. También se ha calificado de espiritismo a un sistema místico-religioso según el cual el alma está unida al cuerpo por el *periespíritu* o cuerpo fluido que, por vía del mediumnismo, establece comunicación entre el mundo visible y el invisible y entre los espíritus encarnados –los vivos– y los espíritus desencarnados –los muertos–. El espiritismo se basa en la preexistencia de las almas, en su transmigración y en la supervivencia de las mismas en otros planetas. Para el término de «espiritismo» y los que siguen, véase Federico Sáinz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, tomo I: *Términos, conceptos, «ismos» literarios*, Editorial Aguilar, Madrid, 1972.

²³⁵ Lily Litvak, «Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX», en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núms. 154/155: *Literatura fantástica*, pág. 83.

sueño artificial, mediante influjo personal o por aparatos adecuados), la telequinesia o telequinesis (desplazamiento de objetos sin causa física, motivada por una fuerza psíquica o mental), la telepatía (transmisión de contenidos psíquicos entre personas distantes entre sí, sin intervención de agentes físicos conocidos), la levitación (acción de elevarse y mantenerse en el aire sin ningún punto de apoyo), la bilocación (hallarse simultáneamente en dos lugares distintos), la metempsícosis o metempsychosis (doctrina según la cual las almas transmigran a otros cuerpos después de la muerte), la nigromancia (práctica de la denominada magia negra o diabólica que pretende adivinar el futuro invocando a los muertos), el chamanismo (dominio de las fuerzas naturales por vía del éxtasis y de prácticas mágicas) o la clarividencia (facultad paranormal de percibir cosas lejanas o no perceptibles por el ojo, asimismo, facultad de adivinar hechos futuros u ocurridos en otros lugares).

La calificación de «paraciencia» no le viene al espiritismo por casualidad. El «mesmerismo», también llamado «magnetismo animal», fue el nombre que se le dio al conjunto de teorías sobre la transmisión del fluido cósmico que prodigara Franz Mesmer. Mesmer desarrolló tesis en torno a las cuales el estado mediumístico, el trance magnético, la telepatía y el hipnotismo se apoyaban necesariamente en trabajos de Franklin, Galvani, Coulomb, Emerson y Faraday sobre los principios de la física y de la electricidad. Las teorías astronómicas y las leyes sobre el movimiento o la gravedad sirvieron para respaldar experiencias del espiritismo y dar nombre a una terminología pseudocientífica que contaba con expresiones como «telegrafía espiritista», «fluido magnético» o «electrobiología».

El entusiasmo por los fenómenos paranormales estuvo bastante mediatizado por el influjo de ciertas filosofías y creencias religiosas provenientes de Asia y de la India sobre todo. El budismo y el hinduismo, el taoísmo y el brahmanismo, y prácticas como el faquirismo o el vudú, originarias de diversas escuelas de oriente y renovadas por otras de occidente (pitagorismo, neoplatonismo, empirismo, sensualismo), fueron fuente de inspiración para la literatura fantástica del XIX y, más señeramente, para el modernismo hispanoamericano.

A otra clasificación, la de «ciencias ocultas», se adhieren un grupo de doc-

trinas, tales como la teosofía o el teosofismo²³⁶, el magismo o magicismo²³⁷, el ocultismo²³⁸, el hermetismo²³⁹, el esoterismo o esotería²⁴⁰ y el pitagorismo²⁴¹. Éstos eran términos muchas veces sinónimos, y en todos ellos coincide una definición, la de ciencia oculta, esto es, ciencia de las cosas misteriosas obtenidas por medio de las «artes mágicas». Las raíces de estos saberes se remontan a la antigüedad, pero sus nombres y contenidos datan del siglo XIX, cuando la arqueología, la paleontología y la antropología alcanzan un relieve inusitado a la hora de desc-

²³⁶ *Teosofía/Teosofismo*. Nombre dado a la forma moderna del ocultismo. El teosofismo es el racionalismo teológico, concretamente, el racionalismo místico-panteísta de ciertas escuelas (antiguos gnósticos, neoplatonismo alejandrino, cábala, etcétera) que amalgamaban los dogmas religiosos, la magia, la medicina, las ciencias y las supersticiones.

²³⁷ *Magismo/Magicismo*. Nombre dado a las doctrinas y artes de los antiguos sacerdotes persas, asirios y egipcios. La doctrina magista se encuentra en los *Vedas*, en el brahmanismo, en el zoroastrismo, en el *Libro de los Muertos* y, actualmente, sigue mezclado con muchas religiones de África y de Oceanía que practican la hechicería y el chamanismo. El magismo cree que la Naturaleza es invariable, que las fuerzas que gobiernan el mundo son impersonales e inconscientes y sostiene que todas las cosas están animadas por un espíritu análogo al humano, y dotadas de conciencia y de voluntad. El magismo egipcio llegó a penetrar en el culto de los muertos y de los dioses; sus discípulos confiaban en los talismanes y en los amuletos acompañados de fórmulas mágicas, de exorcismos, de conjuraciones y de encantamientos. El magismo asirio se empleaba casi siempre para evitar el mal, la enfermedad y el dolor.

²³⁸ *Ocultismo*. En la antigüedad existía el ocultismo como ciencia «mágica» involucrada con la astrología, el demonismo (cábala, talismanes, exorcismos), la medicina milagrosa, con los augurios y los oráculos. Caldeos y egipcios fueron los pueblos maestros de las «artes mágicas» complicadas con lo sobrenatural.

²³⁹ *Hermetismo*. Nombre dado al conjunto de doctrinas expuestas en los libros de un personaje fabuloso del antiguo Egipto, Hermes Trismegisto. El hermetismo es sinónimo de «ocultismo» y de «esoterismo». A través de la sabiduría hermética se pretendía antiguamente el hallazgo de la piedra filosofal y de la panacea universal. Era también la ciencia de pronosticar los sucesos por medio de la situación y el aspecto de los astros, por lo que entre sus teorías destaca la del plano astral.

²⁴⁰ *Esoterismo/Esotería*. El esoterismo (lo interno) envuelve una idea contraria a la del exoterismo (lo externo). El esoterismo era pues una doctrina casi misteriosa, reservada exclusivamente a los iniciados. En la antigüedad griega el esoterismo era el conjunto de las enseñanzas más difíciles y trascendentales, u otras doctrinas *misteriosas* a las que los pitagóricos aludían con el vocablo *esotérico*.

²⁴¹ *Pitagorismo*. Sistema filosófico que sustenta en el número el principio fundamental de todas las cosas. Los pitagóricos concedían una enorme importancia a la teoría de los números, a su simbología, a las relaciones cuantitativas de los seres y la concepción matemática de la materia, sosteniendo que la física, la geometría, la astronomía, y otras disciplinas científicas junto con la música, se constituyen en una dependencia real de las proporciones aritméticas. La filosofía matemática del pitagorismo se enlaza en el fondo con una psicología trascendental y una teología de ascendencia órfica. Los pitagóricos admiten la existencia de seres intermediarios entre los dioses y los hombres, los demonios o espíritus de los héroes que intervienen en la vida humana y producen los fenómenos extraños (presagios, curaciones...). El alma, según Pitágoras, se identifica con las partículas emanadas del sol o con el principio que mueve estas partículas y, para alcanzar la perfección, es necesario que sufra una serie de reencarnaciones o emigraciones a través de los cuerpos. La teosofía busca en la tradición pitagórica la verdadera clave del Universo.

frar la historia de las civilizaciones antiguas con un alto nivel de «progreso». Incorporados al brío historicista del XIX, la egiptología y la criptografía fundaron importantes escuelas en Francia; a ellas se debe parte de la consolidación de las especulaciones sobre las ciencias ocultas. Elena Petrovna Hahn Blavatsky fue la fundadora del ocultismo y del teosofismo cuando en 1875 creó en Nueva York una Sociedad de Investigaciones Espiritistas. Esta sociedad alcanzó un éxito extraordinario entre 1880 y 1910, éxito que fue acompañado de la edición de grandes revistas (*Lucifer* en Londres, *Lotus Bleu* en París, y *Loto Blanco* en Barcelona). El ocultismo pasó del Atlántico a Europa y fue prodigado en la labor de neocultistas franceses como Eliphas Lévy y Edouard Schuré. Los fines de la Sociedad Teosófica eran formar un núcleo de fraternidad universal, fomentar el estudio comparativo de las religiones, ciencias y literaturas de los pueblos orientales e investigar las leyes inexplicables de la Naturaleza y los poderes psíquicos latentes en el hombre. Madame Blavatsky exponía en sus libros (*Clave de la teosofía*, *Isis sin velo*, *La voz del silencio*, *La doctrina secreta*) las tesis sobre la metempsícosis (reencarnación y desencarnación), el nirvana²⁴² y el plano astral²⁴³.

Otra faceta del ser humano, hasta ese momento poco estudiada, cuando no anónima y temida, adquiere relevancia a partir de 1850. La sociología, la antropología, y substancialmente la psiquiatría y el psicoanálisis, actualizan y reforman las indagaciones sobre la locura y los comportamientos irracionales del hombre. La literatura se adentra en fenómenos resbaladizos de la personalidad y de las rarezas mentales. El cuento sirve de filón creativo para examinar los diagnósticos de perturbados; la ficción corta se puebla de historias de extrañeza psíquica, monomanías, desdoblamientos, ensoñaciones, etcétera²⁴⁴. Se estaba demostrando que la naturaleza humana es compleja, que toda regla tiene su excepción y ningún pre-

²⁴² *Nirvana*. En la vida del perfecto budista, el nirvana es un estado de suma tranquilidad y reposo, de indiferencia para la vida y para la muerte, para el placer y para la pena.

²⁴³ *Plano astral*. La tesis del plano astral era la más importante para el ocultismo porque trataba de explicar, «naturalmente» las maravillas del mundo físico y psicológico, hasta las relaciones del alma humana con el Ser Supremo, del mundo visible con el invisible.

²⁴⁴ Véase Ángeles Ezama, «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910», en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núms. 154/155: *Literatura fantástica*, págs. 77-82.

cepto es inmutable. La realidad abarca multitud de conceptos que son pura convención humana y, como tal, la realidad está subyugada a la arbitrariedad y al relativismo de sus principios.

Todo este contexto ideológico y espiritual de las ciencias ocultas se traslada al cuento fantástico hispanoamericano en contraste con los avances de la ciencia, como veremos en el capítulo cinco y como se estudiará en concreto con la obra de Eduardo Holmberg.

4. La independencia y el proceso de modernización en Hispanoamérica

4.1. La independencia política e intelectual

Debemos comenzar aclarando que la intención de este epígrafe no es profundizar en los procesos de independencia de cada uno de los países americanos, ni adentrarnos en las principales circunstancias históricas de la primera mitad del siglo que dieron lugar a los grandes cambios en los distintos aspectos de estas sociedades. La idea central de este epígrafe es visualizar un panorama más o menos amplio que anote aquellos particulares extratextuales que inciden en la producción literaria y que de algún modo u otro saldrán a colación de aquí en adelante en este trabajo.

El proceso de independencia de las naciones americanas durante el siglo XIX comienza a germinarse ideológica y políticamente durante 1780 y 1790 en la labor revolucionaria de precursores como Francisco de Miranda (1750-1816). Las insurrecciones de José Gabriel Túpac Amaro (1780), descendiente de los incas en Perú, y la rebelión de los comuneros en Nueva Granada (1781) son dos antecedentes de movilización social que anuncian las transformaciones que habrían de llegar y que influirían en la formación de las naciones.

Por esa época se produce la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica (1766) y la Revolución Francesa (1789), mientras que Antonio Nariño publica en Bogotá en 1794 y traducida al español la *Declaración de los derechos del hombre*, que fue luego distribuida de forma clandestina por gran parte de Sudamérica. Se crean algunas sociedades bajo la ideología de una identidad nacional, como son la Sociedad Académica de Amantes de Lima (1790), la Real Sociedad Patriótica de Cuba (1793) o la Arcadia Mexicana (1808)²⁴⁵.

A finales del XVIII se produce un cambio profundo en ciertos valores del racionalismo ilustrado que da lugar al liberalismo (auténtico impulso de la inde-

²⁴⁵ Véase José Miguel Oviedo, «El periodismo, las sociedades ilustradas y el pensamiento liberador», *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I: *De los orígenes a la emancipación*, Alianza, Madrid, 1995, págs. 332-335.

pendencia del pensamiento)²⁴⁶, la valoración de aspectos más subjetivos y una posición de rebeldía ante la rigidez de las normas. Se abre la mentalidad hacia las manifestaciones autóctonas, hacia el sentimiento, la fantasía y la estimación de la identidad individual, expresiones que los países americanos asimilarían para forjar una autodefinición.

La invasión napoleónica de España propicia el viraje definitivo hacia la historia de la Hispanoamérica libre²⁴⁷. La rebelión de los españoles frente al dominio del invasor y colonizador francés tuvo, paralelamente, su repercusión inmediata en las revoluciones americanas en favor de la libertad y la autonomía. La independencia argentina llegó en mayo de 1810. La invasión inglesa de la región de La Plata en 1806 y 1807 enfrentó aún más la rivalidad existente entre peninsulares y criollos; y la crisis que devino entonces estimuló el espíritu nacionalista de los porteños.

A partir de entonces se suceden las proclamas de independencia por los países de Hispanoamérica, de una parte abanderadas por caudillos militares e instigadas de otra parte por una elite de hombres que habían recibido una cuidada formación ilustrada, humanística, filosófica y literaria a la vez. Este último dato es esencial para entender por qué, como veremos, la independencia política comportó asimismo la necesidad de una independencia intelectual y por supuesto literaria²⁴⁸.

Las guerras por la emancipación habían dado paso a una situación de inestabilidad política, de menoscabo de los recursos naturales y económicos, de inquietud moral y disminución de la población. Los más afectados fueron los indios

²⁴⁶ «La fuerza del liberalismo decimonónico significó para los pueblos latinoamericanos el comienzo de su verdadera independencia, la de pensamiento», Susana Cordero de Espinosa, «Prólogo» a Juan Montalvo, *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, tomo I, Editorial Pío XII, Biblioteca Letras de Tungurahua, Ambato-Ecuador, 1987, pág. 36.

²⁴⁷ Cfr. Teodosio Fernández, (selec. y pról.), *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana*, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Alicante, 1997, pág. 18. En general, para otras cuestiones de este epígrafe (sobre el neoclasicismo frente al romanticismo, sobre literatura e independencia política y la emancipación mental), véase la «Introducción» de Teodosio Fernández, págs. 13-40.

²⁴⁸ Véase Pedro Henríquez Ureña, «La declaración de la independencia intelectual», *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, Verbum, Madrid, 2007, págs. 115-135. En general, véanse en este manual los dos grandes apartados de «Las corrientes literarias de la América Hispánica» e «Historia de la cultura en la América Hispánica».

y los mestizos. La inestabilidad social²⁴⁹ se continuó después de las independencias con luchas entre los ricos terratenientes y grupos de poder criollos, guerras intestinas y conflictos regionales. Además, los sectores dominantes se polarizaron en moderados, liberales y conservadores, centralistas y federalistas. Esta coyuntura se acompañó del desarrollo del caudillismo y el vasallaje a otro tipo de imperalismo, el económico, sometido por el capitalismo de Inglaterra y Estados Unidos.

Este agitado contexto histórico en que se están cristalizando las identidades nacionales²⁵⁰ repercute en que el cuento fantástico se desarrollara antes o después en estos países según los procesos sociales, con mayor o menor éxito y adoptando formas distintas. En Argentina, por ejemplo, adonde primero llegó la independencia y se estimuló vigorosamente el valor de las ciencias, el cuento fantástico cobró forma allí antes que en otras naciones.

En Perú se asentó con fuerza el género breve de la tradición y la estética costumbrista, algo comprensible teniendo en cuenta la resistencia de la clase dirigente de este país a la independencia colonial y dado el número superior de la población indígena frente a la criolla. La clase criolla peruana temía perder la potestad política y económica ante el riesgo de una alianza entre indios y mestizos. Alcanzada la independencia en 1821, llegan después las luchas entre los caudillos militares y la formación de la Confederación Peruano-Boliviana (1836-1839). Las batallas civiles se sucedieron hasta que en 1844 Ramón Castilla es designado jefe de Estado y promueve reformas como la abolición de la esclavitud, la designación del catolicismo como religión oficial, el restablecimiento del comercio y la instauración de líneas ferroviarias y del telégrafo. No obstante, en 1865 España volvió a mandar sus ejércitos al país peruano en el intento de recuperar la colonia. Estas incursiones dieron lugar al énfasis en la educación castrense y un nuevo código militar. Perú, además, se vio envuelta en batallas por rivalidad de fronteras de 1879 a 1883, fecha en que se disputa la segunda Guerra del Pacífico contra Chile y

²⁴⁹ Para más información véase Tulio Halperin Donghi, *Hispanoamérica después de la independencia: consecuencias sociales y económicas de la emancipación*, Paidós, Buenos Aires, 1972.

²⁵⁰ Para ampliar este aspecto véase Aimer Granados y Carlos Marichal (comps.), *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual, siglos XIX y XX*, El Colegio de México, México, 2004.

Bolivia. En 1895 el país alcanza la paz política y el resurgimiento económico.

Más rivalidades por cuestión de fronteras hubo entre Paraguay y Uruguay, provincias dependientes del Virreinato de La Plata. Por ello la autonomía de estos países vino de Argentina y no de España. Paraguay se independiza en 1842; después, la economía logra alzarse por el capital extranjero y por el influjo de un gobierno formado principalmente por empresarios. Pero tampoco Paraguay fue ajeno a una cruenta ofensiva; este país se enfrentó a una coalición formada por Brasil, Uruguay y Argentina (la Triple Alianza) en una guerra lidiada de 1865 a 1870 y en la que murió casi las tres cuartas partes de la población, sobre todo varones. Paraguay fue casi yermo en literatura en un siglo de pugnas y dedicado a la reconstrucción. Respecto a Uruguay, la llamada Provincia Oriental del Río de la Plata, no tuvo que luchar sólo por su independencia de Argentina, sino que fue también invadida por Brasil, a la que tuvo que ceder parte de su territorio. Uruguay finaliza una etapa de caudillismo al entrar Lorenzo Latorre en el gobierno en 1876, con el cual el país logró estabilizarse. En Uruguay la literatura no toma solidez durante el XIX, sino a finales de siglo, en la voz de los modernistas. Al respecto es interesante saber por ejemplo que uno de los cuentistas más prolíficos de Hispanoamérica ha sido el escritor uruguayo modernista Javier de Viana (1868-1926), quien llegó a publicar dieciséis volúmenes de cuentos en vida, con un número que, según las fuentes, oscila entre cuatrocientos cuarenta y un cuentos o setecientos²⁵¹. Llama la atención esta ingente cifra si tenemos en cuenta que no suelen mencionarse a uruguayos que destaquen por ser autores de cuentos en el siglo XIX, quizá a excepción de Eduardo Acevedo Díaz.

Venezuela, por su parte, acabada las guerras de independencia, estuvo casi todo el siglo sometida al control de la oligarquía, los caudillos regionales y las sucesivas dictaduras. El romanticismo llegó muy tarde a Venezuela, y cobra más solidez desde mitad de siglo al combinarse desde su perspectiva histórica con el costumbrismo.

Colombia vivió una violenta guerra civil y luego pasó por periodos de re-

²⁵¹ El dato aparece en Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*, Porrúa, México, 1991, pág. 179.

formas y mejoras que se alternaban con periodos de crisis. La clase política colombiana quedó dividida entre liberales y conservadores y las continuas disputas con la Iglesia acerca de la libertad religiosa y la expropiación de bienes desestabilizaban la potestad del gobierno.

También Ecuador se enfrentó a una dura guerra civil y a las luchas políticas y religiosas que a partir de 1848 desembocarían en una sucesión de anarquías. Con la llegada al gobierno de Gabriel García Moreno, gracias al apoyo de la oligarquía, la Iglesia extiende su influencia a la educación y a otros ámbitos públicos. Cuando Eloy Alfaro ocupa la presidencia, en 1895, se regulan desde el Estado las leyes del matrimonio y del divorcio, y la economía adquiere cierta pujanza respecto a épocas anteriores. La lejanía de la sociedad ecuatoriana del laicismo y de la secularización nos da una idea de por qué en este país no logró hacerse sitio el cuento fantástico.

Estas circunstancias tienen un eco particular en el ámbito de la literatura. Durante el periodo revolucionario la literatura no dejó de cultivarse, si bien a partir de entonces tomó un sesgo cívico y social. Los intelectuales americanos fueron hombres de acción, comprometidos con los procesos históricos que les tocó vivir. El romanticismo europeo llegó a América más bien tarde pero con un peso ideológico fundamental²⁵². El romanticismo proponía no sólo una revolución patriótica sino por encima de ello una revolución espiritual, y éste fue uno de los principales intereses que adoptaron los nacientes países de América.

La literatura y la prensa cumplieron una labor divulgativa e instructiva de las ideas liberales, de los principios del nacionalismo y de las bases culturales e históricas del patriotismo. Debido a su valor público y de circulación profusa, la

²⁵² Por ejemplo, en lo que respecta a México, dice David Huerta: «Por razón del trasplante experimentado, el romanticismo se adopta en México más como una actitud ante la vida que como una filosofía o un sistema de ideas respecto del mundo y el hecho creador. Acaso ciertos instrumentos, ciertos efectos y la manera de lograrlos fueron aprendidos por nuestros románticos de los europeos (especialmente de los españoles), pero la sustancia que informa las obras románticas mexicanas nace de un sustrato idiosincrásico personal y nacional», David Huerta (pról., sel. y notas), *Cuentos románticos*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, 1993, pág. VI. Sobre la simbiosis entre cuento, romanticismo y literatura nacional, Huerta dice: «Es precisamente durante el periodo romántico cuando nuestros escritores conquistan el derecho intelectual a escribir cuentos, dignifican el género e inician la tarea de construir una literatura nacional», ídem, pág. IX.

prensa ganó un espacio notorio entre las publicaciones en general, por lo que revistas y periódicos fueron editados con prodigalidad durante todo el siglo. De modo que la mayoría de los hombres de letras publicaba habitualmente en periódicos o incluso ejercía una labor diplomática o pública.

Además de la publicación asidua de revistas diversas y, en particular, de revistas literarias (sobre todo a partir del medio siglo), ejerció un papel importante la creación de tertulias, sociedades y salones literarios. Desde estas organizaciones se promovía una labor compartida de renovación cultural y de regeneración social. Argentina fue pródiga en este tipo de sociedades culturales. Desde ellas se instigaba al estudio de la ciencia y se daban a conocer a autores como Víctor Hugo, Nerval, Poe, y las ideas de Voltaire y de Schiller.

La necesidad de una emancipación intelectual se enunció desde producciones como las dos *Silvas americanas*, *Alocución a la poesía* (1823) y *La agricultura en la zona tórrida* (1826), de Andrés Bello²⁵³, y *La victoria de Junín* (1825), de José Joaquín de Olmedo, que es una oda en alabanza de Simón Bolívar. La poesía de Bello y Olmedo se enmarca en una nueva búsqueda de expresión que incluía palabras indígenas en un estilo propio, que describía la magnitud de la naturaleza americana y que dejaba entrever los propósitos políticos particulares de las naciones americanas. Junto a ellos hay que citar al argentino Andrés Quintana Roo, al mexicano Juan Cruz Varela y al cubano José María Heredia. Éstas eran, en fin, las voces de los intelectuales que buscaron una identidad nacional y continental desde distintos aspectos y desviándose de la tradición de la literatura española y colonial. Esta labor es continuada por otros intelectuales como José Victoriano Lastarria, Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento. Así, Juan María Gutiérrez publica la primera antología de poesía hispanoamericana, *América poética*, en Valparaíso en 1846.

Si el ámbito de la literatura buscaba su autonomía, también lo hizo el de la investigación lingüística con obras como *Gramática de la lengua española destinada al uso de los americanos*, de Andrés Bello, *Apuntaciones críticas sobre el*

²⁵³ Véase Pedro Henríquez Ureña, «La independencia literaria», *Obra crítica*, edición de Emma Susana Speratti Piñero y prólogo de Jorge Luis Borges, FCE, México, 1960, págs. 241-242.

lenguaje bogotano (1867), de Rufino José Cuervo, y *Diccionario de peruanismos* (1883), de Ricardo Palma.

La literatura buscaba su posición autónoma en el contexto general, pero en el aspecto político estas naciones tenían aún un duro camino por recorrer. La recuperación de los efectos de las sangrientas batallas no se produciría hasta las décadas de los cincuenta y los setenta, cuando las democracias iban tomando una forma más visible. Los principios del liberalismo guiaban poco a poco las pautas de los sistemas económicos; los países ensayaron distintas constituciones, se abolió la esclavitud y se prohibió por ley la servidumbre tradicional de los indios (aunque en la cotidianidad la legislación muchas veces se pasaba por alto); se hicieron esfuerzos por democratizar la educación y estudiar la moderna filosofía francesa, inglesa y alemana, así como por seguir los pasos de la ciencia moderna.

En principio, el romanticismo concibió la búsqueda de lo nacional desde las pinturas de tipos sociales, la observación de las costumbres locales y nacionales, las anécdotas relacionadas con la historia patriótica y todas aquellas modalidades de narrativa (cuadro de costumbres, leyenda, tradición, cuento histórico) que ofrecen un aspecto de la realidad dentro del contexto americano. Desde la observación de las leyes de la psicología humana, la literatura del realismo mantendrá el ímpetu en la construcción de la identidad nacional y la búsqueda de la verdad social.

Es a partir de medio siglo, y más concretamente en la década de los setenta, cuando las naciones americanas entran en un proceso de estabilización político-social y se empiezan a notar los avances del progreso y la ciencia, cuando va tomando forma el cuento fantástico. Será la narrativa fantástica un eslabón más en la construcción de la identidad nacional, un eslabón más en la tarea de indagar en la sociología y en la psicología humana para encontrar elementos constitutivos (y no sólo «objetivos») de la realidad y, en concreto, de la realidad americana. Será la fantástica una narrativa que ha asimilado el valor crítico de observación de la realidad, pero sin el enfoque estrictamente tético que usan el romanticismo histórico y el realismo-naturalismo.

4.2. La fe en el progreso

Hacia 1870 y 1880 el pensamiento científico se inclinó hacia una nueva fe, la fe en el progreso. La confianza en los avances fue enorme, hasta el punto de que «la idea del progreso se convirtió en una parte de la estructura mental genérica de las gentes cultivadas»²⁵⁴. La fe en el progreso venía a ser lo mismo que la fe en la ciencia: «A medida que la ciencia experimental iba descubriendo causas de los fenómenos físicos, se estrechaba la zona de lo preternatural, no sólo en el sentido concreto de lo que ya se había explicado positivamente, sino también en el hipotéticamente ilimitado de lo que el continuo progreso de esa ciencia racional llegaría a explicar»²⁵⁵. En definitiva, «la fe en la ciencia y en su progreso ilimitado sustituye a la religión como explicación sobrenatural de la vida»²⁵⁶.

La publicación en 1859 del *Origen de las especies* cambió la hasta entonces sostenida afirmación de la inmutabilidad de éstas. Darwin aclaraba las causas reales de la *evolución*, explicaba cómo la selección natural propiciaba el bienestar en progresiva mejoría y declaraba su optimismo por el futuro. Más tarde, Spencer acomodó a la ética el principio darwiniano de la evolución. Todas las cosas están regidas por el cambio, que se sucederá repetidamente hasta que la adaptación sea perfecta y la civilización viva en armonía y privada del mal. La teoría del progreso en Spencer parte de la premisa de que cada ser, de modo individual, debe poseer facultades que le permitan alcanzar la felicidad; los seres que carecieran de esas facultades no deberían estar capacitados para multiplicarse.

Augusto Comte fue uno de los pensadores que más impulsó la idea de progreso. Comte aplicó las leyes del progreso al análisis de la historia del saber humano y elaboró una nueva ciencia: la sociología. Además, dijo que las causas del devenir histórico se hallaban en la raza, el clima y la acción política. Comte proclamó que el saber pasaba por *tres estadios*, el teológico, el metafísico y el po-

²⁵⁴ John B. Bury, «El progreso a la luz de la evolución», *La idea del progreso*, Alianza, Madrid, 1971, pág. 309.

²⁵⁵ Renán Flores Jaramillo, *La prensa en Hispanoamérica*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1976, pág. 17.

²⁵⁶ Ídem, pág. 18.

sitivo o científico. La mayor parte de las ciencias, según él, habían llegado al *estado positivo*, tutelado por la demostración de las leyes naturales y el examen de los fenómenos físicos. Así, el XIX es el siglo de las ciencias positivas. Este auge se vio beneficiado y fomentado por la popularización de las teorías científicas:

Es de señalar que la autocomplacencia de la época se debía a la vulgarización del conocimiento científico. Un rasgo notable de la segunda mitad del siglo XIX es la demanda creciente (especialmente en Inglaterra) de libros y lecturas que hicieran accesibles e interesantes para los profanos los resultados de la ciencia. Por otra parte, la satisfacción de esta demanda se convirtió en una empresa lucrativa. Esta literatura popular que explicaba las maravillas del mundo físico, simultáneamente hacía que la imaginación de los hombres se impregnara sutilmente con la idea de que se estaba viviendo una época que, al ser superior a cualquier tiempo pasado, no debía estar lastrada por el miedo al declive o a la catástrofe y conseguía despertar la confianza en que los ilimitados recursos de la ciencia podían desafiar confiadamente al hado²⁵⁷.

La idea del progreso tuvo una interpretación optimista y otra pesimista. El entusiasmo por el desarrollo de las tecnologías y de la ciencia moderna, la difusión del liberalismo que alcanza los ámbitos político, cívico y económico, conminaban la confianza en un futuro de prosperidad civilizadora que se estaba acuñando desde el presente. El talante menos feliz estaba determinado por la despreocupación de que el hombre es siempre igual y que la naturaleza humana no cambiará. El sentimiento más preocupante surgía de la incógnita de hasta dónde llegaban los límites de las ciencias positivas, más en cuanto que con el tiempo se vio que éstas no aseguraban la inmutabilidad de sus leyes.

Al analizar las consecuencias del progreso en Hispanoamérica hay que tener en cuenta que la revolución ideológica y social que comportó la ciencia no se aclimató en estos países de manera uniforme, como había sucedido en Europa.

²⁵⁷ John B. Bury, *La idea del progreso*, págs. 308-309.

4.3. La modernidad en el contexto social e intelectual

El hecho de que en el siglo XIX la literatura fantástica alcanzase su máximo esplendor estuvo motivado por una serie de circunstancias históricas e ideológicas de cuya interdependencia resulta un concepto más amplio, el de «modernidad». La modernidad está ligada a la propulsión de los intereses privados de un sector concreto de la sociedad, la burguesía, difusora de una ideología utilitarista sustentada en el ideal «democrático» de la riqueza capitalista, la especialización del trabajo, la individualidad, el hedonismo, el lujo y la ostentación material e intelectual. El alcance de la modernización de la sociedad hispanoamericana, pasado el ecuador del XIX hasta su culminación a últimos de siglo, estuvo acompañado por la secularización de la cultura, el avance presuroso del progreso, el asentamiento del capitalismo, los adelantos de las nuevas tecnologías y la especialización de las ciencias. A diferencia de Europa, la modernización fue muy desigual en América Latina. Esto explica la heterogeneidad formal de la literatura hispanoamericana de la época y la proliferación de modalidades híbridas, así como fue causa del proceso disímil de la autonomización del arte, de la división del trabajo intelectual y de la profesionalización de los escritores según el país²⁵⁸.

Como hemos visto, la narrativa fantástica en Europa adquiere especial relevancia a partir del romanticismo, periodo en que los postulados de la Ilustración entran en crisis dando lugar a un clima de transgresión y despliegue de la imaginación que en la literatura halló uno de sus cauces idóneos a través del relato fantástico. En Hispanoamérica, sin embargo, se había dado una situación histórica diversa a la europea de principios del XIX. Por ejemplo, el sistema agrícola colonial prevaleció hasta entrado 1870, y las instituciones públicas se aferraban al conservadurismo y adolecían de nepotismo. Las interminables pugnas sin solucionar entre liberales y conservadores, generalizadas en el continente, no hacían sino alargar la situación de estancamiento y escasez. La sociedad criolla se aferraba todavía a viejos ideales ilustrados gracias a los cuales se habían erigido en elite social. A

²⁵⁸ Cfr. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Editorial Cuarto Propio y Ediciones Callejón, Santiago de Chile, 2003, págs. 26-27.

mediados del XIX sigue sobresaliendo la visión racionalista que imperara en el siglo XVIII. Pero hay que decir que es una visión mediatizada ahora por las demandas de las oportunidades creadas por la riqueza de la industrialización, los procesos de urbanización debidos al desplazamiento de la gente del campo, los nuevos modelos constitucionales y financieros, las inversiones extranjeras, el crecimiento demográfico que se dispara a mitad de siglo y una sociedad más heterogénea. Por eso no es extraño el esfuerzo de la novelística en representar objetivamente la realidad, en mostrar la experiencia diaria de personas comunes y la crítica a los despropósitos de la humanidad industrializada. En este contexto, la literatura de más repercusión fue la de cuño costumbrista y naturalista y los autores más conocidos se adhieren a esta estética (Blest Gana y Baldomero Lillo en Chile; Federico Gamboa en México; Eugenio Cambaceres en Argentina; Eduardo Acevedo Díaz en Uruguay; Tomás Carrasquilla en Colombia; Mercedes Cabello de Carbonara y Clorinda Matto de Turner en Perú).

Tampoco se había dado, hasta pasado el ecuador del siglo, el proceso de secularización que Europa llevaba a cabo desde finales del siglo ilustrado y que fue uno de los condicionantes del surgimiento de la novela gótica de terror. A esto hay que añadir que en Hispanoamérica la Iglesia católica seguía ejerciendo su influencia en la mente y en los hábitos del pueblo. Así, se puede hablar de distintos niveles de modernización según cada nación y sus circunstancias; lo cual se refleja igualmente en las distintas caras de la aclimatación del cuento fantástico en estos países, las formas híbridas y las distintas perspectivas con que se enfoca.

La hendidura de la realidad que representa la entelequia fantástica no concordaba con la pujanza racional que prevalece en Hispanoamérica durante la primera mitad del XIX, a lo que hay que añadir las condiciones sociopolíticas de los países iberoamericanos en transcurso de estabilización. Sólo varias décadas después de la independencia, según el caso en cada una de estas naciones, se empiezan a publicar ficciones fantásticas, si bien todavía de manera aislada. Una vez que los Estados americanos reorganizan sus coordenadas políticas, delinean los esquemas que definen lo propiamente nacional, una vez que existe o se atisba una cierta normalidad social garantizada y estable, sólo entonces puede emerger el

relato fantástico, justamente para cuestionar esa regularidad o para contrariar ese orden. Es a partir de que estas sociedades empiezan a notar los efectos de una reconstrucción tras las guerras coloniales y cierto equilibrio económico y político cuando empieza a escribirse cuentos fantásticos, y ello no tiene lugar hasta la mitad del siglo. Con la estabilización política es cuando se pueden poner en marcha los recursos para sumarse al tren del progreso y los procesos de secularización²⁵⁹ y, por lo mismo, es entonces cuando empieza a hacerse más visible la publicación de literatura fantástica.

Pero buscar la estabilización no era asunto fácil después de las guerras coloniales y las guerras civiles. El dominio político y económico no había hecho más que pasar de los caciques españoles a los caudillos hispanoamericanos, que ejercían el mando local sustentándose en la militarización²⁶⁰. Recién conseguida la declaración de los estados independientes, Francia, Alemania, pero sobre todo Estados Unidos e Inglaterra retomarían la conquista de toda Hispanoamérica sometida a una política prestamista, en alianza con las burguesías americanas, que endeudaría a los bancos y sometería el ferrocarril y la industria a la intervención foránea. Esto es una explicación de que las circunstancias históricas particulares de cada país fueran causa de que la modernización tecnológica y su repercusión en el campo de la intelectualidad no se comportaran de modo homogéneo en el continente. A pesar de la escasez de capital y recursos tras las guerras y según los países, Hispanoamérica intentaba abrirse al mundo exterior más allá del ámbito hispánico; en esas áreas, «la modernización resulta ser entonces un proceso aún más rico en contenidos simbólicos que en transforma-

²⁵⁹ Véase Rafael Gutiérrez Girardot, «Secularización, vida urbana, sustitutos de religión», *Modernismo*, págs. 73-157.

²⁶⁰ «La costosa militarización hispanoamericana vino a resguardar el proceso de democratización que *de facto* trajo la independencia y con ello se definió, con cierta claridad, el rol de los militares en la política y administración de los estados hispanoamericanos. Los militares aseguraron la continuidad de la clase oligárquica, la iniciadora del proceso independentista, en posiciones hegemónicas y con ello también aseguraron una continuidad en la posesión de la riqueza», en el capítulo «Búsqueda y definición de lo nacional», Rosamel Benavides, *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX*, Peter Lang Publishing (Wor(l)ds of Change, Latin American and Iberian Literature, vol. 6), New York, 1995, pág. 59. Véase también el capítulo «El legado de la guerra» de Tulio Halperin Donghi en *Hispanoamérica después de la independencia. Consecuencias sociales y económicas de la emancipación*, págs. 15-83.

ciones materiales de los modos de vida»²⁶¹.

La clase más beneficiada de esta situación fue la burguesía, una clase promotora del comercio, la empresa y la vida de los negocios y, al mismo tiempo, patrocinadora de los estatutos ideológicos y del modo de vida que regiría en Hispanoamérica desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX. La modernidad está ligada a la clase burguesa. El lujo, la ostentación, la frivolidad y la tendencia al remedo de todo lo europeo fueron exponentes de la clase oligárquica. Si bien la burguesía retoma para sí los ecos de esa artificialidad, fue también el grupo social que con mayor ímpetu impulsó la implantación del liberalismo, la secularización de las instituciones y administraciones estatales y la innovación en la expresión artística.

En lo que concierne a la industrialización de la sociedad, su raigambre contó con la ayuda de la ciencia y la tecnología. Con el andar del siglo, el prurito cientificista se instala en América Latina expandiendo sus abundantes beneficios en un espacio de tiempo reducido. En el panorama americano se congregan las tardías aspiraciones del racionalismo dieciochesco con un proyecto de reforma cimentado en un cambio de mentalidad auspiciado por la doctrina del positivismo. Los efectos se hacen visibles inmediatamente: ampliación de las líneas del ferrocarril, mejora de la industria y de la maquinaria, laicización de la educación, especialización práctica y teórica de las disciplinas, creación de corporaciones científicas y entidades culturales, a la par que florecen nuevas ciudades y las antiguas retocan su arquitectura urbanística reflejando las últimas tendencias de occidente. La noción de progreso se asoció a los adelantos en el campo de la tecnología, el invento de la locomotora, el tranvía (*tranway*), el telégrafo, el teléfono, la navegación a vapor y la electricidad. Sin embargo, también fueron efectos de la vorágine de la modernidad la alienación del individuo, la comodidad, el consumismo, la pompa, la fugacidad de las modas, la apreciación banal de lo que no fuese rentable, la sobrevaloración de las apariencias y de los bienes materiales; en fin, secuelas de la modernidad no exentas de afectar a la inventiva literaria e intelectual²⁶², como se

²⁶¹ Tulio Halperin Donghi, *Hispanoamérica después de la independencia*, pág. 154.

²⁶² Véase José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, México, 1976.

percibe en las novelas *La gran aldea* (1884), de Lucio V. López o *En la sangre* (1887), de Eugenio Cambaceres.

El escritor sufre las consecuencias de las innovaciones científicas y tecnológicas que racionalizan la experiencia humana abocándola al anonimato urbano, la competitividad y la despersonalización. La cultura y las letras se hacen eco de la situación en la que y para la que se configuran; por lo mismo, se vuelven más cercanas al pueblo, al menos en su sentido didáctico o de espejo de los males de la sociedad moderna. La literatura adquiere un valor de mercancía en términos de compra-venta, pero una mercancía prescindible que no aporta riqueza material a aquellos que intentan vivir de ella, con lo que el escritor necesita mantener su sustento desempeñando otro trabajo, casi siempre un cargo público, diplomático, o como articulista de un periódico. La modernización desigual de Hispanoamérica conllevó también una «industria cultural» desigual y una «profesionalización» desigual del escritor. Ésta se estaba logrando a través de tres organismos fundamentales: el periodismo, la imprenta y la creación de sociedades culturales²⁶³. Es a finales de siglo cuando se va haciendo más patente la especialización profesional del escritor. Mas el proceso de profesionalización del escritor comenzaría a partir del ochenta, a partir de la «fragmentación de la república de las letras»²⁶⁴ y de la especificidad de los espacios y los lenguajes intelectuales. Es en las dos últimas décadas del siglo cuando aflora la problematización entre la vida pública y el poeta o el escritor.

La profesionalización cambió la imagen del escritor en cuanto que se le reconocía el hecho de ejercer una profesión (consciente del empleo de una técnica propia para crear un «objeto» estético), pero era una profesión por lo general mal remunerada y sometida a las exigencias del mercado. La escritura sostiene, pues, un debate paradójico. Por un lado, deja al fin de ser actividad de mero ocio para apreciársela como oficio que requiere talento pero además dedicación, esfuerzo y

²⁶³ Véanse Jorge B. Rivera, «El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1880-1900)», en *Cuadernos de literatura argentina. El escritor y la industria cultural*, Capítulo/3, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 313-336; y también Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*.

²⁶⁴ Véase Julio Ramos, «Fragmentación de la república de las letras», *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, págs. 75-112.

esmero; por otro lado, no obstante, se trata de un trabajo que todavía no está suficientemente dignificado ni obtiene las recompensas que debería, no sólo de ganancia salarial sino de reconocimiento social.

El escritor decimonónico se encuentra embebido por los fenómenos de esa modernidad que amplía sensiblemente el horizonte de los hombres y que acorta distancias con países avanzados como Francia, Inglaterra o Alemania, pero a la vez se siente desplazado ante esa misma modernidad agitada que automatiza y expía la espiritualidad. Esta dialéctica, como veremos en el siguiente capítulo, se trasvasa a la producción cuentística. El intelectual hispanoamericano sostuvo una relación de atracción-repulsión hacia los efectos del progreso, relación que afloraría alegóricamente en la obra modernista y de modo más patente en la categoría fantástica. Así, los modernistas hicieron de la fantasía el mejor aliado para combatir o al menos cuestionar el retorno a la exaltación de lo razonador. Lo fantástico en esta ocasión vuelve a responder, como hiciera en sus orígenes, a un exceso de racionalidad.

El desarrollo de la literatura fantástica estuvo influido por el refugio en la intimidad a la que acude el escritor para escudarse de la batalla diaria de la selva urbana. La modernidad había abierto una sajadura entre la exterioridad y la interioridad. El burgués separa su experiencia entre la vida pública (la oficina, la fábrica, el comercio) y la vida familiar, vida privada socorrida por la esposa y la confortabilidad del hogar, atusado de objetos bellos y de implementos que contrastan con la austeridad del lugar de trabajo. El escritor se ampara de la despersonalización y la hostilidad del sistema urbano sumergiéndose en su propio *reino interior*, como denominara Ángel Rama²⁶⁵, constructor de ilusiones e inspirador de fantasías a veces descarnadas. La literatura no es ajena a la realidad social, de tal forma que la producción está ligada a esta coyuntura. La poesía busca la belleza por la belleza, la voluntad de estilo, el cultismo, la musicalidad, la transmutación de lo natural en artificial, la renovación formal de exquisita factura, la instrumentación lírica síntoma del refinamiento intelectual, el preciosismo y la «aristocracia vocabula-

²⁶⁵ Véase Ángel Rama, «El poeta frente a la modernidad», *Literatura y sociedad*, Folios Ediciones, México, 1983, págs. 78-143.

ria»²⁶⁶. El teatro y la novela delinean su producción en señal de la correspondencia problemática entre lo interior y lo público. Particularmente el naturalismo recogerá la doble realidad criolla del campo y la ciudad y reflejará los avatares de la sociedad de fin de siglo con todas sus taras morales y la descripción de un ambiente corrupto en la opulencia o en la más absoluta miseria. Con un realismo acentuado, la temática narrativa selecciona un enfoque sociológico en el que se transparenta el enriquecimiento desigual, la fiebre del capitalismo, la alternancia del auge y las crisis económicas. Los periodos de crisis tuvieron su repercusión en un prurito de animadversión popular y antiburgués como en el ánimo de profundizar en el organicismo espiritual del hombre para descubrir el pulso de la historia y de las creaciones artísticas.

El progreso se acusó en Argentina de modo particular, donde el control del poder llegó a manos de las nuevas clases privilegiadas salidas de la Guerra de Independencia, la primera librada entre las colonias españolas. Una creciente burguesía, la heterogeneidad social, la inclinación por las ciencias y el positivismo, el laicismo impuesto y gestionado desde los ministerios del gobierno generaron un estado propicio para la producción del cuento fantástico. Esta veta logró mayor consistencia en Argentina que en ningún otro país del continente debido a la idiosincrasia de una transformación más sólida en las estructuras sociales y de una economía liberal fundamentada en los altos ingresos del comercio y los negocios. Pero es en Argentina también donde se hace mucho más perceptible que el trasfondo espiritualista del liberalismo impulsado desde la política había dejado paso al materialismo de las ciencias positivas.

Finalmente, hacia 1890 empieza un nuevo periodo crítico de desestabilización de la economía burguesa²⁶⁷, causa que marcará una estética particular en la producción y en la concepción del escritor modernista. En el caso de Argentina, cuando Carlos Pellegrini sustituye a Juárez Celman en la presidencia (1890), se inicia una crisis generalizada marcada por la caída de la bolsa y el

²⁶⁶ Cfr. Ángel Rama, *Literatura y sociedad*, pág. 102.

²⁶⁷ Cfr. José Luis Romero, *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982. De especial interés es el epígrafe «De 1880 a 1910», págs. 137-154.

desequilibrio en las finanzas. Esta crisis romperá con el optimismo ciego en el progreso, como se refleja en algunos cuentos de Holmberg. Pero estudiemos ahora la situación de Argentina que, como decimos, es el país donde más auge alcanzó el cuento fantástico en el siglo XIX, especialmente cultivado por los escritores de la generación de 1880.

4.4. Intelectuales de 1880

A partir de la década del ochenta se configuró en Argentina un grupo de escritores e intelectuales que influirían decisivamente en el espíritu nacional y darían prestigio a una dirección literaria marcada por la avenencia entre el romanticismo filosófico y el naturalismo empírico. En verdad, no son literatos puros, sino hombres políticos y de la vida pública, especializados en diferentes ramas de la ciencia. Ejercen la literatura como pasatiempo y la utilizan como herramienta para un compromiso común de hegemonía política y cultural y de modernización de la sociedad argentina, dentro de un proyecto de la construcción de la nacionalidad que incluye valores estéticos²⁶⁸. La generación argentina del ochenta está formada por una vasta pléyade de figuras representativas tanto en el campo de las materias humanísticas como de las científicas: Carlos Octavio Bunge, Roberto J. Payró, Eduardo Ladislao Holmberg, Santiago Calzadilla, Carlos Olivera, Vicente G. Quesada, Santiago Estrada, Olegario Víctor Andrade, Rafael Obligado, Carlos Guido y Spano, Carlos María Ocantos, Atanasio Quiroga, Lucio Correa Morales, Estanislao S. Ceballos, Pedro Bonifacio Palacios (Almafuerte), Enrique Lillo, Pedro Goyena, Julián Martel, Federico Sicardi, Bartolomé Mitre y Vedia, José Manuel Estrada, Eduardo Gutiérrez, Ricardo Gutiérrez, Gervasio

²⁶⁸ «Para algunos miembros de la clase político intelectual del 80, esas inquietudes ante la modernización estuvieron tempranamente asociadas con el programa de la construcción de una nacionalidad que debía apelar a los valores de la cultura estética para resultar exitosa», Óscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la «cultura científica»*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2000, pág. 24.

Méndez, Calixto Oyuela, Paul Groussac, Enrique Linch Arribáizaga, Francisco P. Moreno, José M. Cantilo, Miguel Navarro Viola, Joaquín V. González o Marcos Arredondo. Los escritores más destacados del grupo son quizá Miguel Cané, Lucio Victorio Mansilla, Eugenio Cambaceres, Eduardo Wilde, Martín García Mérou, Lucio Vicente López y José S. Álvarez (Fray Mocho). Todos están vinculados a la elite gobernante de la República Argentina durante el periodo de 1880 a 1916²⁶⁹. La lista de hombres vinculados a la generación del ochenta no sólo es amplia sino múltiple en la formación de diversas disciplinas: son ingenieros, médicos, docentes, abogados, diplomáticos, políticos, hombres de leyes y hombres de ciencias en general. Además, se han formado en filosofía, en arte, en humanidades y lecturas de los clásicos junto a las de Rousseau, Chateaubriand, Voltaire, Taine, Víctor Hugo, Milton, Zola, Flaubert, Darwin y Verne. Conocen las doctrinas orientales, hablan otras lenguas, se interesan por la biología, la economía, el empirismo, la sociología y la historia. Son también hombres atraídos por la antropología y la paleontología, la astrología y las pseudociencias; algunos, incluso, practicaron el espiritismo como una forma de excentricidad. Sin duda, es notable la cantidad y la variedad de aspectos relacionados con la actividad intelectual que estos hombres llegan a abarcar.

Los románticos habían sido una generación desarraigada tras las declaraciones de independencia, por lo que la mayoría de los hombres del ochenta nacieron de padres exiliados en el extranjero durante la dictadura de Rosas. Son hijos de familias ilustres y terratenientes que se educaron con ideales patrióticos. Muchos estudiaron en el Colegio de Buenos Aires fundado por Mitre o en el Colegio de Concepción del Uruguay fundado por el general Urquiza y todos siguieron una educación universitaria. Conocen las obras de las literaturas francesa e inglesa en sus lenguas originales, se afilian al liberalismo con convicción y lo aplican en su sentido práctico y total de la actividad humana. Todos ellos radican en Buenos

²⁶⁹ Durante ese periodo los gobernantes fueron: Julio Argentino Roca (1880-1886), Miguel Juárez Celman (1886-1890), Carlos Pellegrini (1890-1892), Luis Sáenz Peña (1892-1895), José Evaristo Uriburu (1895-1898), de nuevo Roca (1898-1904), Manuel Quintana (1904-1906), José Figueroa Alcorta (1906-1910), Roque de Sáenz Peña (1910-1914) y Victorino de la Plaza (1914-1916).

Aires, la gran ciudad, sede de las mejores compañías teatrales del extranjero, parnaso de tertulias y de clubes distinguidos, hábitat de la efervescencia de la intelectualidad argentina y capital de la República, puerto de intercambio de distinciones diplomáticas americanas y europeas. Son hombres urbanos afincados en la que llegó a denominarse «el París de América», la Buenos Aires bulliciosa, orgullosa, plural, refinada y mundana, cosmopolita, cambiante, dinámica y a veces conflictiva en su identidad latinoamericana²⁷⁰.

Todos los componentes de la generación del ochenta se esparcieron por las diversas ramas de la literatura: poesía, cuento, novela, *nouvelle*, ensayo, artículo informativo, traducción, prosa histórica, filosófica, costumbrista, epistolar, crítica literaria, social y un largo etcétera. Al mismo tiempo, participaban en múltiples campos de la cultura²⁷¹ como la educación, proyectos editoriales, periodismo, círculos y academias culturales o colaboración en sociedades científicas y de interés diverso. Fueron incansables ideólogos, creadores prolijos, lectores atentos, viajeros constantes, hombres de talento y de compromiso cívico. Estos hombres compaginaban la creación literaria con sus dedicaciones profesionales de muy distinta materia a la artística. Preocupados por los problemas del país, fueron diplomáticos y hombres públicos comprometidos. Se trata, en definitiva, de escritores que participaban activamente en las transformaciones de la sociedad. La alianza entre la política estatal de signo positivista y la burguesía letrada formaba parte de un programa cultural nacional de instrumentalizar la actividad intelectual

²⁷⁰ «Los intelectuales del ochenta [...] afirman la existencia de la Buenos Aires moderna en un “entre”: entre el ser la más europea de las ciudades de América del Sur y su destino latinoamericano. En esa ambivalencia, la generación del ochenta constituye la isotopía dinámica del modelo que han adoptado: “centro vs. periferia”. Entre el Sujeto del ochenta y el Objeto-ciudad de ese periodo se establece una relación conflictiva: por un lado está la permanencia simbólica a la ciudad de tipo “territorial” [...] Por el otro, una activa permanencia de tipo físico a determinados lugares (el teatro, el club, el café, Palermo) que definen a sus usuarios y crean grupos mediante el goce común de esos sitios»; «Buenos Aires y su vida social se enfocan con una mirada de arriba hacia abajo. Lo vertical de la perspectiva se contrapone a lo horizontal del mensaje: la escritura dirigida a los amigos es como si fuera una charla en el club y está caracterizada por un marcado tono conversacional. La mayoría de los autores de este periodo, cada vez que vuelven de un viaje por Europa o Estados Unidos, documenta el particular impacto que produce descubrir Buenos Aires en una continua metamorfosis», María Cecilia Graña, *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, Bulzoni, Roma, 1991, págs. 10 y 145-146, respectivamente.

²⁷¹ Véase Hebe Noemí Campanella, *La generación del 80. Su influencia en la vida cultural argentina*, Tekné, Buenos Aires, 1983.

al beneficio público. La burguesía del ochenta ocupó magisterios universitarios y cargos ministeriales para establecer leyes de prevención social y de salubridad, la organización funcional de la ciudad, la educación y, al fin y al cabo, llevar la modernización a los distintos rincones del país. El hecho de que muchos de ellos fueran hombres de la política repercutió en la implantación fáctica de los ideales de esta elite social formada por criollos intelectuales que conforman la «cultura letrada»²⁷².

Este grupo heterogéneo se congregó en un momento fundamental de transición del país, auspiciada por la bonanza económica y la estabilidad política. Su función más importante viene del hecho de ser la generación que impulsó la vida intelectual de Argentina en las últimas décadas del siglo. Más que por una cohesión orgánica este grupo se define por una voluntad coherente y un definido proyecto de vincular, integralmente, la acción intelectual a la incidencia política y a la tesitura nacional. Las preocupaciones de estos intelectuales responden a intereses comunes y a una situación histórica que comparte una génesis con los demás países del continente (estabilización del proceso de independencia y regeneración). Pero, por otro lado, la situación histórica y social de este país desarrolla una coyuntura particular que envuelve al escritor de la época y que marca de un modo determinado la producción literaria. Es por ello que lo fantástico argentino resguarda necesariamente una lectura que atienda a la fisonomía extratextual y se vincule a las circunstancias de prosperidad del comercio, la creciente industrialización, el aumento demográfico y sobre todo el impulso de las ciencias.

Remontémonos al contexto circundante para comprender los antecedentes y las pulsiones que movían a los componentes de la generación del ochenta. Para empezar hay que decir que es en estas fechas cuando se dan unas condiciones de estabilidad general que serán propicias para la solidez de esta generación de escritores. En líneas globales, estas condiciones son: final de las guerras civiles, conquista del desierto por el general Roca, quien además promulga la ideología

²⁷² El concepto remite al libro de Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Tajamar Ediciones, Santiago de Chile, 2004), donde se comenta la intervención de la literatura y del arte latinoamericanos en la articulación de una fuerza que aunara la relación entre ideología, poder y nación.

liberal, el auge del cultivo agrícola, la fluencia inmigratoria²⁷³, la aceleración del desarrollo industrial y los componentes del progreso tecnológico, la intensificación de los negocios y la expansión de ferrocarriles y telégrafos. Es en 1880 cuando se produce la federalización de Buenos Aires y la proclamación de la ciudad como capital de la República y es también el año en que llega al gobierno Julio Argentino Roca, con quien los intelectuales del ochenta colaborarían estrechamente, algunos incluso siendo ministros durante su presidencia.

Antes, en torno a 1860, se reforma la constitución republicana con el aporte de leyes liberales. Esta constitución valdrá de piedra angular para el fin decisivo del largo periodo de las guerras civiles entre unitarios y federales y como importante paso de la estabilización política del gobierno que dará lugar a un periodo de prosperidad. A partir de los años setenta Argentina inicia una etapa de transición hacia una nueva realidad económica, étnica y social marcada por las inversiones forasteras, la asimilación del sistema capitalista y el intenso flujo de inmigración de españoles, italianos, alemanes, galeses, hebreos e incluso asiáticos. La europeización y la apertura al comercio internacional fueron factores definitivos para la reforma del panorama literario, un panorama que enriquecía su bagaje con la traducción y asimilación de autores extranjeros y que por encima de todo recibía el influjo de la modernidad adaptándose y respondiendo con eficacia a los últimos tiempos y a las reclamaciones de un lector también «moderno».

La producción de los escritores del ochenta está en el cruce estético entre el modernismo, el realismo y el naturalismo, de los que toman distintos caracteres según el interés; como dice Ángel Flores, sobre la que denomina «generación de 1880-1909»:

En resumen, durante esta generación de 1880-1909, se gana mucho; del modernismo: libertad artística, flexibilidad, musicalidad, claroscuro, amplitud temática, variedad, chispa imaginativa, cierta

²⁷³ Los números respecto a la inmigración en Argentina son abismantes. En 1889, del medio millón de habitantes que se registran en Buenos Aires, 300.000 son extranjeros. La política inmigratoria favorecía la acogida de inmigrantes, que durante la década de 1880 cifra la entrada en el país de 100.000 a 200.000 extranjeros por año. Véase Noé Jitrik, «Buenos Aires como resonador y magnificador de consecuencias del plan del 80», *El mundo del ochenta*, Centro Editor de América Latina (Capítulo, Biblioteca Argentina Fundamental, Serie complementaria: Sociedad y cultura/5), Buenos Aires, 1982, pág. 90.

disciplina estética; del realismo: más objetividad, mayor penetración psicológica, mayor verosimilitud en el diálogo; del naturalismo: descubrimiento de los de abajo, [...] fe en el pueblo y amor por las masas populares [...]²⁷⁴.

Las pretensiones de utilidad, de provecho, de andar contrarreloj, de forjar la literatura como neto objeto de mercancía, exigencias por defecto derivadas del capitalismo, asfixian al intelectual, que se cobija en una perspectiva subjetiva. Estas derivas de la identidad nacional explican cómo se entrecruzan las posturas naturalistas, románticas y simbolistas en el camino de la narrativa fantástica. A partir del ochenta la palestra literaria dará vida a personajes cosmopolitas e hipersensibles, perturbados, casi afantasmados, que sufren la ambivalencia del triunfo de la individualidad y el anonimato colectivo. El nuevo sujeto literario se desliza asiduamente en la literatura de los escritores del ochenta, en la literatura naturalista y en la corriente modernista. Sonia Mattalía analiza los escollos de la vida moderna para los escritores de fin de siglo, en especial de los modernistas, y hace el retrato psíquico del individuo literario al que nos referimos:

Es en la inestabilidad de la enunciación que la literatura tematiza el surgimiento de un nuevo tipo de sujeto: urbano, hiperestésico, ansioso, necesitado de certezas y, al tiempo, glorificador de la vorágine y el cambio. El desdoblamiento, la perturbación, la hipersensibilidad, la esquizofrenia, marcan el periplo de un nuevo héroe que, alrededor del ochenta, comienza a poblar los relatos latinoamericanos [...]²⁷⁵.

La modernización no se concebía sin la apreciación de las ideologías y los resortes que la habían propulsado, lo cual se tradujo en la solícita emulación de lo occidental. Europa era el continente donde se había larvado la modernidad, por lo que Europa debía servir de punto de referencia en los proyectos de reforma nacional. Las ansias de aparentar un estilo europeo de vida se extendían a los diversos niveles de la realidad: la literatura, las costumbres, la moda, el lenguaje, la urbanización, la adquisición descomedida de objetos importados y, en suma, el

²⁷⁴ Ángel Flores, *Narrativa hispanoamericana: 1861-1981. Historia y antología*, tomo II: *La generación de 1880-1909*, Siglo XXI Editores, México, 1981, pág. 12.

²⁷⁵ Sonia Mattalía, *Miradas al fin de siglo. Lecturas modernistas*, Universitat de València, Valencia, 1998, pág. 86.

fetichismo hacia lo que provenía de allende el Atlántico. El puerto bonaerense era escenario del permanente trasiego de personas que iban y venían de América a Europa y de Europa a América. París se toma como parámetro por excelencia de urbe distinguida; lo parisino se pone de moda, la literatura francesa exporta modelos y los eruditos argentinos viajan a la metrópoli que promueve el mundo de la bohemia.

El viaje a Europa fue para los letrados del ochenta la vía para conocer *in situ* las civilizaciones que habían sido cuna de la revolución y el desarrollo industrial. Esos hombres viajeros apreciaron que la educación era el terreno sobre el que debían volcar sus esfuerzos. La educación en Argentina venía dando muestras visibles de inclinarse hacia un propósito cívico y pedagógico de corte laico que ya había impulsado en 1862 Bartolomé Mitre, el primer presidente constitucional del país ya unificado, y que fue continuado en un proyecto escudado en una política de base liberal por Sarmiento, Avellaneda, Alberdi, Alsina, Urquiza y Bernardo Irigoyen. Pero es a partir del ochenta cuando se emprende la reforma profunda en la educación. No en vano el Primer Congreso Pedagógico Sudamericano se celebró en Buenos Aires en 1882. La reforma de la Universidad, bajo la moderna perspectiva de Humboldt, que privilegiaba el método científico sobre el inductivo, posibilitó que los planes de estudio práctico y las ciencias del espíritu se infiltraran en las materias académicas. Una educación moderna, racional y científica, fuera del dominio de la Iglesia y que excluía la religión como asignatura obligatoria, fue impulsada desde el gobierno asesorado por los hombres del ochenta, conscientes de la importancia que la enseñanza tenía para el progreso. *La educación (Tratado general de pedagogía)*²⁷⁶ (1920) fue publicada por Carlos Octavio Bunge bajo esta idea de la instrucción apoyada en la ciencia.

Es de señalar que la política de la República Argentina puso en marcha un plan de regeneración nacional ligado al positivismo científico²⁷⁷. La implementación del laicismo en la enseñanza estuvo acompañada de otras acciones como la

²⁷⁶ Carlos Octavio Bunge, *La educación (Tratado general de pedagogía)*, F. Samper y Cía., Valencia, 1909.

²⁷⁷ Véase Carlos A. Mayo y Hernando García Molina, *El positivismo en la política argentina. 1880-1890*, CEAL, Buenos Aires, 1988.

ley del matrimonio civil y el registro civil. La secularización de la sociedad estuvo impulsada desde la elite intelectual que formaba o que se congregaba en torno a la generación de 1880. Por ello hemos de resaltar que se da una correlación entre la ideología laica de los escritores del ochenta y la práctica –tal vez no continuada pero sí generalizada– del cuento fantástico entre sus producciones.

Uno de los fenómenos de mayor secuela en el terreno cultural e intelectual fue la difusión de la prensa. Los diarios y las revistas culturales proporcionaban mayor libertad de expresión y un margen amplio de perspectivas, con lo que la prensa ejerció incontables veces de intermediaria entre el escritor y el público. Como uno de los efectos de esta situación, el género cuentístico, gracias a su permeabilidad temática y a su extensión breve, se convirtió en una sección precisa de los periódicos literarios que querían ofrecer información, novedad, variedad y calidad.

Otro rasgo que distingue a los ochentistas es que ejercieron como animadores culturales de curiosidad ecléctica y enciclopédica vinculados al periodismo. El conjunto de escritores se agrupa en torno a círculos literarios y científicos (como el así llamado Círculo Científico Literario), clubes, academias y sociedades como la Sociedad Científica Argentina o la Academia Argentina de Ciencias y Letras (fundadas en 1872 y 1873 respectivamente); también en torno a cenáculos culturales y otras congregaciones en que charlaban de la dinámica política e intelectual del país. Estos grandes oradores idearán una literatura que participa de los problemas cercanos, que toma conciencia de su actual realidad histórica y que proclama una cultura nacional. Fueron también finos humoristas de respuesta breve y rápida, ingeniosos conversadores de salón, café y tertulia²⁷⁸. Este tipo de expresión en que eran diestros se refleja en la improvisación, la naturalidad, la sutileza y el fragmentarismo²⁷⁹ de sus producciones; entre éstas cabe mencionar apuntes, artículos,

²⁷⁸ Véanse Noemí Vergara de Bietti, *Humoristas del ochenta: Eduardo Wilde, Eugenio Cambaceres, Lucio López, Bartolomé Mitre y José S. Álvarez (Fray Mocho)*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976; Luis M. Baudizzone (ed.), *Los conversadores. Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, Bartolomé Mitre y Vedia, Eduardo Wilde*, Emecé, Buenos Aires, 1942.

²⁷⁹ Ricardo Rojas denominó *prosistas fragmentarios* a los escritores del ochenta, especialmente refiriéndose a Lucio V. Mansilla, Eduardo Wilde, Miguel Cané, Santiago Estrada, José S. Álvarez (Fray Mocho), Bartolomé Mitre y Vedia y José M. Cantilo: «Hay en esta generación un tipo de

memorias, impresiones, crónicas, comentarios, biografías, recuerdos, ensayos²⁸⁰. Esta dispersión de quehaceres literarios no debe despistarnos de la visión integral de estos autores y la reflexión en un modo de percibir y pensar el mundo.

Con el afán de registrar la desmembración de la realidad con piezas también fragmentarias, el cuento se alza como un objeto clave por su compromiso de lectura atenta y solazada y por su expansión lírica por encima de otros modelos de la narrativa breve. Los escritores del ochenta encumbraron la fantasía en la construcción del cuento, como un género especialmente adaptable a sus intereses, e hicieron confluír líneas temáticas y estilísticas de naturaleza heteróclita. El relato fue un género experimental que en sí mismo contenía el significado espontáneo y preciso de la continua transformación de la realidad exterior. La técnica del relato fue madurando en el imaginario de estos escritores como una composición recurrente, demandante de inquietudes que exigían una respuesta original –divergente de la novela– formulada con una prosa peculiar tan comprimida como sugerente, tan esencial como relativa, industriosa y lúcida, afinada, expresiva y, substancialmente, tan variada como la misma formación de las personalidades del ochenta y como sus propios intereses.

Fue amplia la variedad de enfoque técnico y temático del género cuentístico que manejó la generación de 1880. Como prueba podemos ver tres ejemplos en la obra de Eduardo Wilde (1844-1913), José S. Álvarez (1845-1903) y Eduardo Holmberg (1852-1937). Eduardo Wilde, que en su juventud desarrolló un estudio médico sobre *El hipo* (1870) por el que fue premiado, prefiere el perfil burlesco para la narrativa breve en sus cuentos humorísticos; perfil que se amplía a una

escritores dotados de sensibilidad literaria y de variada cultura, que figuran en nuestra bibliografía como autores de muchos volúmenes, pero desprovistos de ese espíritu de continuidad que en el pensamiento y en la obra crea la unidad orgánica del verdadero libro. A estos escritores, para agruparlos de algún modo, se me ocurre llamarlos nuestros “prosistas fragmentarios”. Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos*, vol. II, Docencia, Buenos Aires, 2007 (edición facsímil de 1949), pág. 426. Confróntese además Graciela Maturo, «La Generación del Ochenta», en Julio C. Díaz Usandivaras (proyecto y coord.), *Cinco siglos de literatura en la Argentina*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1993, págs. 177-192.

²⁸⁰ Véase Antonio Pagés Larraya, «Del legado literario del Ochenta: la crítica», en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980, Bulzoni, Roma, 1982, vol. I, págs. 791-798.

narración sentimental y de ternura en el cuento de «Tini»²⁸¹ (1886); la variedad temática y estética se plasma en *Tiempo perdido* (1878); relata sus impresiones de viaje en *Por mares, por tierras* (1899); bucea en el mundo de la fantasía y lo sobrenatural en «La primera noche del cementerio»²⁸²; y tentó una narrativa más extensa en la novela *Aguas abajo*. En los *Cuentos mundanos* (1884), José S. Álvarez (Fray Mocho)²⁸³ se inclina por reflejar la anécdota llamativa y espigar retratos de la sociedad porteña. La producción literaria de Holmberg, que alberga también el cuento largo o novela corta, recorre el relato fantástico, el cuento detectivesco, el cuento filosófico y metafísico, relatos de tema científico y relatos de costumbres.

Junto al cuento el otro género frecuentado por estos escritores –que escrutaban la realidad con hondo sentido crítico– fue el ensayo, practicado por Miguel Cané, Eduardo Wilde, Miguel Navarro Viola, Eduardo Holmberg y Martín García Mérou. Aunque ninguno de ellos configuró una obra ensayística orgánica, todos fueron pensadores formales que marcaron una continuidad de textos críticos de conocimiento ecléctico que se desenvuelve ora en anotaciones sesudas, ora en estampas ligeras, observaciones juiciosas, o bien en estudios elaborados sobre historia, política, sociedad y teoría de la literatura. Salen a colación libros como *Recuerdos literarios*²⁸⁴ (1891), de Martín García Mérou, donde recoge semblanzas de los escritores del ochenta; *La política liberal bajo la tiranía de Rosas* (1872), de José Manuel Estrada (1842-1894); *Teoría literaria* (1885), de Calixto Oyuela (1875-1934); y los artículos de Eduardo Wilde recogidos en *Prometeo & Cía.*²⁸⁵ (1899). Las curiosidades de la vida argentina se despliegan en los extensos libros de *Retratos y recuerdos* (1894) y *Entre nos* (1890), de Lucio Victorio Mansilla, quien además escribió sobre su infancia y su adolescencia en *Mis memorias* (París,

²⁸¹ Eduardo Wilde, «Tini», Buenos Aires, 1886. Fuente moderna: en Eduardo Wilde, *Tini y otros relatos*, EUDEBA: Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965.

²⁸² Eduardo Wilde, «La primera noche del cementerio», en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 279-294.

²⁸³ José Sixto Álvarez, Fray Mocho, *Cuentos de Fray Mocho*, EUDEBA, Buenos Aires, 1963.

²⁸⁴ Martín García Mérou (1891), *Recuerdos literarios*, Edic. de la Cultura Argentina, Buenos Aires, 1915. Fuente moderna: *Recuerdos literarios*, EUDEBA, Buenos Aires, 1973.

²⁸⁵ Eduardo Wilde, *Prometeo y Cía.*, «Estudio preliminar» de Guillermo Korn, Colihue y Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2005.

1901). Mansilla es también autor de la inestimable lectura antropológica de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), colección de cartas que refieren su expedición por el sur de Córdoba para esclarecer los detalles del tratado entre los indígenas de la región y la administración del gobierno de Sarmiento. El franco-argentino Paul Groussac (1848-1929) trazó un análisis histórico y sociológico en el *Ensayo histórico sobre Tucumán* (1882) y en *Del Plata al Niágara* (1897); dejó constancia de la generación a la que perteneció en el opúsculo *Los que pasaban* (1919); y recogió ideas y teorías sobre la literatura en *El viaje intelectual* (dos volúmenes publicados en 1904 y 1920) y en *Crítica literaria* (1920). Otro ejemplo de prosa variada, reflexiva y conversacional, lo obtenemos de la obra de Miguel Cané en los títulos de *Ensayos* (1877), *En viaje* (1884), *Charlas literarias* (1885), *Notas e impresiones* (1901), *Prosa ligera* (1903).

El intelectual del ochenta respondió a veces a la imagen del *snob*, el *gentleman*, y el dandy²⁸⁶. El dandysmo surgió como una caracterización del hombre burgués que hace ostensión del porte digno de su elite social, el hombre distinguido en la exquisitez del buen gusto en la vestimenta, en la comida, en las lecturas, selecto en la decoración de su hogar y, por supuesto, delicado en los sentimientos. El dandy es escéptico, ateo, es un esteta, es el intelectual refinado en los modales pero con cierto aire mundano, el «hombre de club», el hombre que tiene un sentido culto del arte y del ocio, el buen conversador, crítico, diestro con el lenguaje, el pensamiento, el sarcasmo y la ironía.

La cohesión del grupo del ochenta se verifica principalmente por su estatus social. Todos pertenecen a una clase dirigente, la alta burguesía, y se sienten responsables del curso histórico de la sociedad del momento y del futuro de la misma. Es un grupo multifacético, dentro del cual cada miembro desempeña a un tiempo muy distintas actividades: Miguel Cané es diplomático, legislador, profesor, escri-

²⁸⁶ Para más información sobre el tema del *dandy* y del *spleen* que caracterizan al intelectual del ochenta, en su refinamiento pero también en su nihilismo interior, véase Jesús Peris Llorca, «La tragedia de un dandy», *Gauchos en el mundo del 80. Leyendo a Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Anejo núm. LII de la revista *Cuadernos de Filología*, Universitat de València, Valencia, 2003, págs. 158-162. El *dandysmo* fue también un rasgo que caracterizó a los escritores modernistas; véase José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, «La dinámica interior de la cosmovisión modernista», *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, págs. 13-29.

tor, abogado; Carlos Octavio Bunge es sociólogo, jurisconsulto y escritor; Eduardo Holmberg es médico, profesor, botánico, escritor, articulista, melómano, director del zoológico de Buenos Aires y confeso darwinista; Lucio V. Mansilla es militar, diplomático, periodista y escritor; Eduardo Wilde es médico, profesor, escritor de cuentos fantásticos, ministro tanto del primer gobierno de Roca de 1880 a 1886 como del siguiente con Juárez Celman de 1886 a 1890.

Los creadores del ochenta, afiliados al movimiento positivista, y concienciados por un programa de regeneración y progreso de la nación, están todos vinculados al naturalismo en el arte y la literatura²⁸⁷. Muestran en sus producciones el pulso de la sociedad argentina, principalmente de aquellos aspectos más criticables. Otra línea en la que incurren estos escritores es en la de recordar sus experiencias y trasponer al papel la observación valuativa de la realidad. Este tipo de literatura (novela y cuento breve realista y naturalista), vertebrada sobre todo en la *prosa fragmentaria*, funcionaría como «documento» del transcurso y la evolución de la sociedad mediante charlas, impresiones, notas de viaje, la pincelada descriptiva, el apunte, el retrato de aquellas formas de vida individuales, ya propias o ajenas, y colectivas en especial llamativas porque de ellas se pueda extraer un sentido didáctico. Así se aprecia en obras como *Recuerdos de viaje* (1881), de Lucio Vicente López, y *Recuerdos de viaje* (1882), de Eduarda Mansilla, *Juvenilia* (1884), de Miguel Cané, *Memorias de un viejo* (1887) y *Las beldades de mi tiempo* (1891), de Santiago Calzadilla, *Entre nos. Causeries del jueves* (1889-1890) y *Retratos y recuerdos* (1894), de Lucio V. Mansilla.

En la labor crítica destacan Paul Grousac y Martín García Mérou, que dejaron importantes estudios y comentarios para la historiografía posterior. La producción ensayística de García Mérou es copiosa y variada en cuanto a temática de crítica literaria, recuerdos de viaje, crónicas, evocaciones y semblanzas de autores. Su

²⁸⁷ Véanse Guillermo Ara, *La novela naturalista hispanoamericana*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1979; Carlos Javier Morales, *Julián Martel y la novela naturalista argentina*, Universidad de la Rioja, Logroño, 1997; Rita Gnutzmann, *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*, Rodopi, Amsterdam, 1998; Sabine Schilickers, *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, Iberoamericana, Madrid, 2003; y Manuel Prendes, *La novela naturalista hispanoamericana: evolución y direcciones de un proceso narrativo*, Cátedra, Madrid, 2004.

obra se halla en manuales como *Estudios literarios* (1884), *Impresiones* (1885), *Libros y autores* (1886), *Perfiles y miniaturas* (1889), *Recuerdos literarios* (1891), *Confidencias literarias* (1894), *Estudios americanos* (1900) y *El Brasil intelectual* (1905), junto a dos libros especializados como *Juan Bautista Alberdi* (1890) y *Echeverría* (1894).

La intimidad y la sencillez comunicativa, el tono conversacional, la narración cálida a veces lírica que se encauzan en una prosa ligera, se mezclan con la reflexión aguda sobre aspectos de la inmigración, los cambios de la sociedad, los misterios del espíritu, la originalidad del arte o las enfermedades del cuerpo. La sensibilidad humana y el perfil de agudo observador se acompañan en la escritura de los hombres del ochenta con una disposición científica y positivista que no se debe obviar.

El sentido de los aspectos aquí mencionados se pondrá de manifiesto en el comentario a los cuentos escritos por los hombres del ochenta que analizaremos más adelante y, de modo relevante, podrán verse concretados en el capítulo dedicado a Eduardo L. Holmberg, cuya obra y personalidad ofrecerán una visión específica de las tendencias literarias e ideológicas de esta generación.

4.5. El positivismo en Argentina, una filosofía de vida

Si antes hablábamos del debilitamiento de la religión sustituida por la fe en el progreso, hemos de esbozar ahora en qué modo fue determinante la importancia del positivismo en Argentina y su repercusión en el ámbito del cuento fantástico.

La fuerte expansión del positivismo influyó en los rumbos de la literatura de fin de siglo y de forma preponderante en la expresión rioplatense. El método positivista se cuela en la mesa de operaciones del cirujano que reconstruye el tejido orgánico, en el invernadero del botánico que conoce perfectamente las leyes naturales, en las conclusiones matemáticas del topógrafo, en las previsiones meteorológicas avaladas por el estudio de la climatología y en los manuales de

estudio de los estudiantes universitarios. De importante repercusión para la implantación del positivismo fue la fundación en 1870 de la Escuela Normal del Paraná, propulsora del espíritu laico, la razón científica y la enseñanza moderna.

El positivismo no fue sólo una filosofía científica sino ante todo una «filosofía de vida»²⁸⁸ que promovía la bondad civilizadora y su aplicación en todos los aspectos de la vida. Así lo concibieron los intelectuales del ochenta. El positivismo tuvo en Hispanoamérica, y especialmente en Argentina, la repercusión que el romanticismo tuvo en Europa. La doctrina positivista fue asimilada como una verdadera religión de la ciencia, como la única ciencia que daba legitimidad a cualquier acción humana mediante el criterio de que todo debe ser útil y servicial al crecimiento del hombre. La asimilación de la filosofía positivista acarreó sustanciales transformaciones en la economía, en la historia, la botánica y la zoología, la psiquiatría, la medicina y la sanidad, en la política y la educación. Por supuesto, tuvo también su repercusión en las costumbres y en la pirámide social sustentada en las ideologías evolucionistas cuya premisa respaldaba la ley de supervivencia del más fuerte sobre los débiles.

El progreso en Argentina avanzó con pasos vertiginosos y triunfó con una repercusión inmediata en todos los aspectos de la vida. Las causas de acelerado progreso en Argentina se pueden resumir en cinco claves: industrialización, ciencia, literatura, educación y derecho. La ciencia positivista, unida al auge del historiografismo, se enraizó en Argentina con la divulgación de las obras y las ideas de Florentino Ameghino (*Filogenia*, 1884), Agustín Álvarez (*South America, Ensayo de Psicología Política*, 1894), José María Ramos Mejía (*Las multitudes argentinas*, 1899), Carlos Octavio Bunge (*Nuestra América. Ensayo de Psicología Social*, 1903) y José Ingenieros (*Simulación en la lucha por la vida*, 1910, y *Simulación de la locura*, 1911). En todos ellos se avizora la impronta de Darwin, Spencer y

²⁸⁸ Cfr. José M^a Romero Baró, «El positivismo científico en la Argentina», *El positivismo y su valoración en América*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, págs. 39-75. Véanse también Ricaurte Soler, *El positivismo argentino: pensamiento filosófico y sociológico*, Imprenta Nacional, Panamá, 1959; Óscar Terán (ed. y sel.), *Positivismo y nación en la Argentina*, Puntosur, Montevideo, 1987 (contiene textos de Agustín Álvarez, Carlos Octavio Bunge, José M^a Ramos Mejía); Rita Gnutzmann, «Las ideas», *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*, págs. 46-52.

Comte. La figura que más sobresale en el panorama de fines del XIX y principios del XX es Alejandro Korn (*Influencias filosóficas en la evolución nacional*, 1921-1936). Él es quien sienta las bases teóricas del positivismo en Argentina y el que diseña las posturas principales de actuación apoyadas en las ideas de «verdad», «pragmatismo», «educación» y «acción» civilizadora en la «totalidad» de la realidad nacional. En este sentido, es de destacar que la política y gobernación del país llevó a la pragmática social y económica las premisas del positivismo europeo. Como dijimos, resulta fundamental la colaboración del Estado con la burguesía intelectual del ochenta. Acerca de la vinculación de los ochentistas al positivismo señala Rodrigo Guzmán Conejeros:

La ideología estatal y positivista guía las metas de progreso y modernización de la generación del ochenta, que asumió como objetivo modernizar al país mediante la educación pública, la inmigración europea, el tendido de redes ferroviarias y de telégrafo, la incorporación del desierto a las actividades productivas y la introducción de técnicas y tecnologías novedosas en el sector agropecuario. Estas innovaciones buscaban asegurar un superávit en la producción a fin de incorporar al país en el mercado mundial. Esta ideología encontraba su modelo en el sistema científico y político proveniente de Europa, por lo cual su aspiración máxima se encontraba en trasladar a las «bárbaras» pampas argentinas la tecnología y la educación del «civilizado» viejo continente²⁸⁹.

En efecto, el positivismo escudó también la expropiación de las tierras a los indios en la segunda mitad del XIX, algo que con los gobiernos liberales fue denominado como «conquista del desierto». Las leyes del darwinismo sustentadas en la superioridad de razas y en la adaptación al medio, como señala Hugo Biagini²⁹⁰, motivó el desplazamiento y el asesinato de miles y miles de indios y gauchos, así como el traspaso de sus tierras a manos del hombre blanco.

La emancipación civil y política argentina se llevó a la práctica instruida por el positivismo, que además abrazaba un modelo de justicia asentado en una

²⁸⁹ Rodrigo Guzmán Conejeros (comp. y estudio preliminar), «Positivismo, ideología de la generación del 80», en Eduardo L. Holmberg, *Filigranas de cera y otros textos*, Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2000, págs. 42-43.

²⁹⁰ Hugo Edgardo Biagini, *La generación del ochenta. Cultura y política*, Losada, Buenos Aires, 1995.

moral universal sin dogmas móviles y en la búsqueda de la perfección intelectual y moral. El positivismo glorificaba la «paz», el «sufragio», la «democracia», la «patria» y la «humanidad», teniendo como objetivo principal lograr la «evolución» positiva de la sociedad²⁹¹.

El materialismo y el determinismo son las dos ramas de la ciencia positiva que más difusión tuvieron en Argentina. El materialismo venía abriéndose paso desde la revolución industrial y la implantación de un sistema económico capitalista de difusión internacional, hecho que agudizó la sensibilidad artística del hombre de finales de siglo. La modernidad se había instalado en el orbe mundial, pero en Hispanoamérica, y sobre todo en Argentina, había adquirido asomos distintos al resto de las naciones europeas. Desde mediados de siglo, Argentina asistía a un cambio profundo en la política, las usanzas, el arte, la fisonomía de sus ciudades y la estructura social. Se trataba de un cambio motivado por el desmedido crecimiento demográfico multicultural y la escalada accesible a la riqueza por la eficacia de los negocios que desbancaron el anquilosado sistema colonial. La disposición de ascenso que daba el manejo del dinero facilitó que los hijos de multitud de artesanos, zapateros, comerciantes, sastres, etcétera, se formaran en la universidad tutelados con las teorías de Saint-Simon, Bacon, Krause, Taine, Le Dantec, Haeckel, Macaulay o Michetlet²⁹². Estos estudiantes se convertirían en futuros abogados, médicos, empresarios, intelectuales y profesionales sin cuyo aporte no hubiera sido posible el apogeo del país.

Una idea fundamental era la de modernizar o civilizar la República. Para civilizar la nación había que mejorar las infraestructuras, los medios y las vías de comunicación. Por ello toman las tierras de la Patagonia. Parejamente, la conquista del desierto y el alambramiento de la propiedad privada modificaron la fisonomía de la pampa. Desde la perspectiva de una política darwinista se procedió a la eliminación del gaucho, el «vago», el ignorante e «incivilizado» por naturaleza. La unidad nacional había de forjarse en un ejército moderno y la resuelta mejora de

²⁹¹ Véase Alfredo Galleta, «Ideas políticas y sociales», en Hugo Edgardo Biagini (comp.), *El movimiento positivista argentino*, Editorial de Belgrano, 1985, págs. 100-118.

²⁹² Cfr. Graciela Maturo, «La generación del Ochenta».

las comunicaciones propugnada en el telégrafo y el ferrocarril. Financiada por capital inglés, una extensa red de ferrocarriles recorrió el país de norte a sur, todos con origen y destino en el puerto de Buenos Aires. El ferrocarril, elemento simbólico de la confianza mística en el progreso, mostraba la cara más progresista de la revolución industrial. La innovación industrial trajo una revolución urbanística que remodeló las grandes ciudades argentinas con inmensas avenidas pobladas de comercios y oficinas bancarias, plazas desproporcionadas y edificios monumentales al estilo parisino del barón Haussmann²⁹³. Bajo ese estilo nacería una nueva ciudad que pronto prosperó casi de la nada, La Plata. El enriquecimiento de la provincia y la ciudad de Buenos Aires se vio favorecido por el trasiego portuario y las vinculaciones sociales y culturales con Europa. Buenos Aires, capital de la República, fue considerada el paradigma urbano de la modernidad, en ella nacerían o se formarían los principales integrantes de la vida social y política de la Argentina del ochenta, hombres que compartían una «misión» de progreso, y a esa misión acoplaron su actividad y perfilaron su personalidad²⁹⁴. El entusiasmo de los escritores del ochenta por las ciencias asociadas a la idea de progreso tuvo un resultado inmediato en la aplicación del método positivista en la creación literaria.

4.6. El método positivista literario

Podemos decir que en el siglo XIX el verso optó por la «religión del arte» y la prosa adoptó la religión del positivismo. El método positivista se plasmó principalmente en la prosa naturalista, que se difunde con éxito en Argentina a partir de los años ochenta. En ella la narración se construye siguiendo el modelo zoliano y las tesis científicas de Hipólito Taine y Claude Bernard, conforme a la experiencia y la observación rigurosa, fidedigna, de la realidad. El arte en estos casos persigue

²⁹³ Véase José Luis Romero, «El ejemplo de Haussmann», *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, págs. 274-283.

²⁹⁴ Véase Noé Jitrik, «El costado personal de una gran experiencia histórica», *El mundo del ochenta*, págs. 62-74.

más de cerca un objetivo práctico (el *conocimiento exacto*) que estético, de hecho, al naturalismo se lo criticó por su tenaz resalte de lo feo, por la «estética positiva» que no era otra que aquella que dibujaba la psicopatología en el arte²⁹⁵. Benigno B. Lugones, en «Carta literaria» publicada por *La Nación* el 16 de noviembre de 1879, afirma: «Seremos como el cirujano que revuelve su mano en la inmundicia de la carne putrefacta y se inclina sobre la úlcera pestífera para estudiarlas profundamente. El naturalismo será la anatomía normal y patológica de la vida social»²⁹⁶. El naturalismo examina la «radiografía del alma», y su ideal más excelso es el de transmitir la verdad histórica y la verdad científica. Respecto a ello, en una carta a Miguel Cané, Eugenio Cambaceres confesaba de este modo el significado del naturalismo, la cita la reproduce Hebe Campanella:

Estudio de la naturaleza humana, observación hasta los tuétanos. Agarrar un carácter, un alma, registrarla hasta los últimos repliegues, meterle el calador, sacarle todo, lo bueno como lo malo, lo puro, si es que se encuentra, y la podredumbre que encierra, haciéndola mover en el medio donde se agita [...] zamparle al público en escena personajes de carne y hueso en vez de títeres rellenos de paja o de aserraduras [...] sustituir a la fantasía del poeta o a la habilidad del *faiseur*, la ciencia del observador, verdad hasta la cuja como dice usted²⁹⁷.

La principal diferencia entre realismo y naturalismo la constituye el método empírico-experimental que éste último emplea. Este método se fundamentaba en la objetividad y la imparcialidad del autor. La novela naturalista despliega en la narración el alcance de las ciencias positivas y concentra su interés en las leyes de la herencia, el determinismo biológico, las premisas de la adaptación al medio, la selección natural y la lucha por la vida, la psicología social y la frenología. Concebida la literatura como un campo abonado para la investigación del sistema social, el novelista no se concebirá sólo como un productor de la imaginación, sino que

²⁹⁵ Véase María C. Galato, «El problema estético», en Hugo Edgardo Biagini (comp.), *El movimiento positivista argentino*, págs. 89-99.

²⁹⁶ Citado en Hugo Edgardo Biagini, «Las tesis», *Cómo fue la generación del 80*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1980, págs. 27-28.

²⁹⁷ Hebe Campanella, «La atmósfera literaria», en Hugo Edgardo Biagini (comp.), *El movimiento positivista argentino*, pág. 66.

será además y principalmente un investigador de los tipos sociales y de las condiciones biológicas y ambientales que pautan la conducta humana.

Los temas más recurrentes en el naturalismo argentino son los de la bolsa y el dinero, el inmigrante, el indígena, y en general, el desarraigado social y moral (el usurero, la prostituta, el delincuente, el alcohólico). El trato despectivo hacia el indígena en la literatura aporta nuevas perspectivas al clima de diatribas a favor o en contra del indio que la prensa local divulgaba²⁹⁸. El naturalismo argentino se inclina a la xenofobia hacia el extranjero, tanto más si no pertenece a la «raza civilizada», la blanca y la de la Europa septentrional.

La temática del naturalismo²⁹⁹ fue causante de agudas polémicas entre los literatos de la época por regocijarse en los ambientes morbosos y en las taras morales de los personajes de los bajos fondos, neuróticos y pasionales. La insistencia en reflejar la cara más cruda de la civilización moderna acució que el naturalismo fuera tachado de pesimista y escrutador de la fealdad. La misma diatriba entre pronaturalismo y antinaturalismo que se ofició en Francia, se trasladó a la palestra de los diarios bonaerenses de las décadas del ochenta y el noventa. Los propios escritores muestran en el cuento fantástico la tirantez entre ciencia y trascendentalismo. El escepticismo que caracteriza a los escritores del ochenta se entrecruza no obstante con el interés en las ciencias ocultas, dato que interesa resaltar para ver cómo se cuelean las premisas de la ciencia moderna en el cuento fantástico argentino junto con los fenómenos más extraños que, a su vez, acaecen en un marco realista y verosímil. Es en estos términos en que el género fantástico de las últimas décadas penetra en las raíces del naturalismo y el positivismo literario.

²⁹⁸ Los comentarios favorables (Manuel Prado, Roberto Payró, Pedro Scalabrini) hacia la figura del indígena que los diarios bonaerenses recogieron entre 1880 y 1890, sustentaban sus argumentos en el reconocimiento y el valor de una cultura diferente pero no «inferior»; los comentarios vituperantes (Julio Popper, Miguel Cané, Lucio V. Mansilla) sustentaban sus argumentos en las tesis deterministas y darwinistas, llegando en ocasiones a un racismo extremo. En este último caso, se repetía la conjetura de que la desaparición del indígena era lo que estaba alzando el desarrollo favorable de la nación Argentina por encima del resto de los países hispanoamericanos. Véase Hugo Biagini, «El auge positivista», *Cómo fue la generación del 80*, págs. 78-103.

²⁹⁹ «Al surgir la novela naturalista en la época del positivismo (ciencias naturales, biología, medicina, etcétera) y durante una etapa de industrialización y de auge capitalista, sus autores se ocupan de los problemas que todo ello conlleva: explotación obrera, éxodo rural, crecimiento de las ciudades y hacinamiento escandaloso; alcohol, prostitución, crimen, falta de higiene, el manicomio», Rita Gnutzmann, *La novela naturalista en Argentina (1880-1890)*, pág. 29.

Conscientes de la multiplicidad de perspectivas para explicar la realidad, los ochentistas abordaron ciencia y fantasía. No obstante, si lo fantástico tomó el relieve de la narrativa cuentística, el naturalismo más puro se concentró en la novela. Son incontables las obras que sobresalen en la categoría naturalista: *Una excursión a los indios ranqueles*, (1870) de Lucio Victorio Mansilla; *¿Inocentes o culpables?* (1884), de Antonio Argerich; *Silbidos de un vago* (1881), *En la sangre* (1884), *Sin rumbo*, (1885), de Eugenio Cambaceres; *Ley social* (1885), de Martín García Mérou; *Irresponsable* (1889), de Manuel T. Podestá; *Libro extraño* (1894-1900), de Francisco A. Sicardi; *Aguas abajo* (1899), de Eduardo Wilde; *La gran aldea* (1884), de Lucio Vicente López; *La Bolsa* (1891), de Julián Martel; *Quilito* (1891), de Carlos María Ocantos; *Horas de fiebre* (1891), de Segundo Villafañe; etcétera.

Aunque el realismo, el costumbrismo y el naturalismo fueron el tipo de literatura que más se popularizó en los coletazos del siglo XIX, el narrador argentino e hispanoamericano necesitó también expresar la subjetividad y la imaginación que son propias de su índole y profesión, y casi siempre lo hizo sobre un molde: el cuento fantástico.

Podemos señalar que la tendencia por la creación fantástica del ochenta responde a varias cuestiones: el ansia de estos hombres por aprehender expresiones heterogéneas para entender los recodos de la realidad (el sueño y la vigilia, la lógica y la sinrazón, el orden y la perversión...) y por tanto exponer la visión de la misma desde distintos planteamientos (positivismo, fantasía, ensayo, apuntes biográficos...); y, principalmente, la disposición de ofrecer un discurso que fuera alternativo por un lado a los géneros realistas y, por otro, a la visión hegemónica que planteaban los espacios de la ciencia. Participando del realismo, pero superándolo en sus esquemas de literatura tética, el cuento fantástico de la generación del ochenta despliega una crítica a la modernización o, más en concreto, a la mecanización del progreso que obvia otros aspectos esenciales como la intuición y la imaginación. Por tanto, podemos considerar que se trata también de una literatura que, en oposición a la coetánea deshumanización materialista, proclama una vuelta a la fantasía y a los ámbitos que quedan marginados por la razón. A ello hay que

añadir la influencia del pensamiento teosófico, el espiritismo y las doctrinas ocultistas, consideradas como auténticas «ciencias». Pero debemos tener presente, además, que la mayoría de los intelectuales argentinos del ochenta son laicos o incluso ateos o agnósticos y que pertenecen a la burguesía letrada, asociada a órdenes como la política, la educación y la cultura institucional, propulsores del laicismo y la secularización, factores imprescindibles para que germine el interés estético por la literatura de espanto.

Frente a la novelística cultivada por narradores consagrados particularmente a este género popular, se alzaba entonces, como claramente afirma Adolfo Prieto, el impulso vivaz de una producción fantástica que no ha alcanzado aún la resonancia suficiente en la historia crítica que se ocupa de esta época:

En el enunciado de [Ernesto] Quesada [sobre la novelística] falta, sin embargo, el reconocimiento de una literatura fantástica que floreció por esos años, y que si acaso no alcanzó el desarrollo propio del género novelesco, logró en algunos de sus cultores resultados tan apreciables que su simple olvido dislocaría el equilibrio en cualquier panorama de la literatura de ficción escrita durante la década del 80³⁰⁰.

³⁰⁰ Adolfo Prieto, «La generación del ochenta. La imaginación», *Cuadernos de Literatura Argentina. La generación del ochenta*, Capítulo/2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, pág. 97.

5. Génesis del relato fantástico en Hispanoamérica

5.1. Contexto histórico e ideológico del cuento y del género fantástico en Hispanoamérica

¿En qué momento podemos situar el origen del género fantástico en la literatura hispanoamericana? El investigador y escritor chileno Óscar Hahn se remonta a las crónicas de Indias para atestiguar en ellas la primera manifestación de la narrativa fantástica hispanoamericana, augurándose ya desde entonces el prolífico camino que aún le quedaba por recorrer³⁰¹. Las crónicas de Indias diseminaban en sus páginas el elemento fantástico sin tener la suficiente autonomía como para constituir en sí mismo un motor semántico-estructural. Las crónicas eran presentadas ante una autoridad monárquica y religiosa como textos «históricos», testimoniales; lo fantástico contenido en la temática y en los recursos retóricos respondía a una factoría de componentes legendarios que habían pasado a formar parte del ideario de la conquista americana; así eran los mitos de las Amazonas, El Dorado o de la Fuente de la Juventud, y tal era también el arrojito hiperbólico de los guerreros españoles o el tono novelesco de las descripciones de amuletos y rituales indígenas asociados a la magia. Lo fantástico en estas producciones respondía al aporte de amenidad comunicativa más que al empleo consciente de los recursos específicos del género fantástico. A este reconocimiento debemos añadir un componente histórico-cultural en las experiencias reales de los declarantes que escribían, y es que, inicialmente, aquello que representa el campo de lo sobrenatural en las crónicas viene descrito de modo sorpresivo (fantástico) o actúa prodigiosamente porque nunca antes se ha visto o vivido cosa semejante; sin embargo, a medida que la experiencia de lo fantástico (extraordinario) se repite, ésta se siente envuelta en un proceso de desmitificación, de familiaridad, ya que la reiteración convierte la vivencia en algo «natural», común. De este modo, en las crónicas de Indias se

³⁰¹ Óscar Hahn, «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano», en *Mester*, vol. XIX, núm. 2, *Special Issue on the Fantastic* (Fall, 1990), University of California, Los Ángeles, págs. 35-45; *El cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX. Estudio y textos*, Premiá Editora, México, 1978; y el citado *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*.

oscila entre lo fantástico sobrenatural (recordemos, siempre como elemento temático o condicionante del uso retórico, no narrativamente autónomo) y lo que podría llamarse «realismo maravilloso», en cuanto a que lo prodigioso se hace cotidiano.

En los siglos siguientes, la imaginación de lo sobrenatural se encauza en la tradición folclórica y la mitología autóctona. Circulaban entre el pueblo una serie de textos escritos y orales en los que la importancia de lo fantástico a-natural entronca sus raíces en la particular cosmovisión de «lo extraño» y «lo numinoso», concebidos por la cultura americana en términos simbólicos de la lucha entre el bien y el mal³⁰². Pero en ocasiones esta literatura popular no consigue ir más allá de las leyendas o las supersticiones entretejidas en la estética del juego con lo inesperado. Lo fantástico en estos casos no tiene más extensión que la anécdota literaturizada. Favorecido por la secularización del arte y la sociedad, será en la centuria del XIX cuando la producción hispanoamericana focalice una inclinación deliberada hacia el mundo de lo fantástico.

Cabe preguntarse ahora dónde buscar un hito que suponga el comienzo del cuento literario como género en la creación hispanoamericana. Muchos son los investigadores que coinciden en señalar «El matadero»³⁰³ (1832), de Esteban Echeverría (1805-1851), como el relato iniciador del género³⁰⁴. Cierta o no esta afirmación, es de destacar para la praxis posterior el casamiento de dos tendencias en los relatos de Echeverría, el romanticismo y el costumbrismo³⁰⁵, aunque este último precisaría pleno derecho a ser llamado naturalismo (en su vertiente más escatológica) si observamos los episodios cruentos y las descripciones viscerales de «El matadero». Lo que estimamos formidable es que esa síntesis de elementos

³⁰² Véanse Adolfo Colombres, *Seres sobrenaturales en la cultura popular argentina*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1984; y Ricardo Santillán Güemes, *Imaginario del diablo*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.

³⁰³ Esteban Echeverría, «El matadero», en *El matadero. La cautiva*, Cátedra, Madrid, 1995, edición de Leonor Fleming, págs. 89-114.

³⁰⁴ Cfr. José Miguel Oviedo, «Introducción», *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pág. 13.

³⁰⁵ Véanse Manuel García Puertas, *El romanticismo de Esteban Echeverría*, Ediciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1957; y Juan Carlos Ghiano, «El matadero» de Echeverría y el costumbrismo, C. E. de A. L., Biblioteca de Literatura, Estudios, Buenos Aires, 1968. Para Mario Rodríguez Fernández se trata de un «cuento romántico-realista»; véase Mario Rodríguez Fernández (selecc., pról. y notas), *Cuentos hispanoamericanos*, Santiago de Chile, 1993.

románticos y elementos costumbristas va a predominar en la mayor parte de la cuentística latinoamericana del siglo XIX, incluida por supuesto la manifestación fantástica.

Los primeros cuentistas (citemos, por ejemplo, al chileno José Victoriano Lastarria, a los cubanos Cirilo Villaverde y José Victoriano Bentancourt, o al mexicano José Joaquín Pesado) emprenden la producción en el género con ciertas fallas, razonablemente admisibles en su labor de pioneros. El diseño de la estructura narrativa en esos primeros cuentos dista de ser riguroso, la caracterización psicológica de los personajes no termina de precisarse, el tono melodramático desborda la narración, dilatada a veces por digresiones, y, finalmente, en el desarrollo de la trama operan elementos inverosímiles o azarosos, todo aunado en función de un valor didáctico e ilustrativo final más que artístico y ocurrente. Lo que indican estas características es la imprecisión incipiente de los límites del cuento literario y su confusión con el cuento tradicional. A caballo entre la primera y la segunda generación romántica se encuentran el mexicano José María Roa Bárcena y la argentina Juana Manuela Gorriti, cuyos cuentos, sin embargo, descubren una precisión más moderna en la elaboración integral del texto. Respecto a sus coetáneos, ambos dedicaron mayor atención al atributo fantástico dentro del cuento.

¿Cómo se da la confluencia del género cuentístico con el fantástico en Hispanoamérica durante el siglo XIX? Dos son a nuestro parecer los condicionantes. Por un lado, la especificidad y segmentación de las disciplinas intelectuales y científicas y un espíritu de cambio sociopolítico continuo incentivan la práctica de una especie como el cuento, caracterizado justo por la especificidad y la segmentación, la concreción de su argumento y la rapidez de su lectura, además de que el corto espacio físico que ocupa favorece su publicación en cualquier tirada de un periódico diario o revista semanal. Por otro lado, lo fantástico vino a suponer un rasgo de identidad de la imaginación literaria hispanoamericana menos convencional que optó por un discurso alternativo –que no excluyente– al costumbrista o naturalista para mostrar la nueva realidad histórica y emocional del hombre decimonónico y en concreto del hombre argentino, mexicano, uruguayo, colombiano, chileno...

La consagración de la corriente fantástica, particularmente en los dos Estados de habla hispana de mayor extensión territorial, México y Argentina, mucho tiene que ver con las circunstancias internas de cada país, circunstancias que transforman la conciencia intelectual y artística de los creadores y receptores de dicha literatura. Si en la refinada Europa el terror gótico causaba sobresaltos antes de que se saldara el Siglo de las Luces y más tarde concurriera con la moda romántica de la melancolía reflexiva, el magín atormentado y la percepción trágico-luctuosa del entorno, más allá del Atlántico no se alza el entusiasmo definitivo (aunque hubiera muestras precedentes) por la corriente fantástica hasta que a mediados del XIX el desenlace histórico de un continente sumiso política e ideológicamente al Viejo Mundo redime la noción de una realidad enajenada a través de la fantasía. En Hispanoamérica la producción de corte fantástico es la respuesta de una sociedad continuamente variable que recién se descubre y trata de definirse a sí misma con una literatura nacional, un lenguaje autóctono y una inventiva propia.

No debemos olvidar que la coyuntura política, económica y social en que están inmersas todas las recién constituidas naciones de Hispanoamérica, desde la frontera norte de México hasta el sur en la Tierra de Fuego, es estímulo y razón de que la narrativa traslade a la ficción las preocupaciones devenidas de estos cambios en la que fue la doctrina más cultivada, el costumbrismo. El contexto circundante sigue un curso de contingencias cuya asimilación no es ingenua: la consagración de la emancipación de las jóvenes naciones-estado que deben decretar la aplicación de proyectos legislativos e institucionales pertinentes, la expansión al comercio internacional, la afluencia de ideas y modas europeas, el ascenso de la burguesía criolla al poder, el éxodo de la población rural hacia los núcleos industriales, el crecimiento de los suburbios en el extrarradio urbano, la pasión por el dinero en una civilización cada vez más materialista, la movilidad en la jerarquía social por parte de pequeños empresarios enriquecidos o de inmigrantes advenedizos que se integran con sus respectivas identidades de origen... En fin, un cúmulo de vicisitudes que demandaban su atención en la narrativa, de la cual fue la novela la que mejor podía aportar todas sus variadas facultades para exhibir el complejo entramado del ámbito extratextual. Fue la novela costumbrista folleti-

nesca, evolucionada hacia el naturalismo, la lectura preferida del XIX. Los relatos fantásticos fueron una producción periférica hasta bien superada la mitad del siglo XIX. En su favor, la transgresión de la ley natural y del orden empírico cotidiano como fórmula de lo fantástico supo beneficiarse de las recetas del realismo novelado, por lo que el relato de misterio hizo confluír sus fantasmagorías en espacios costumbristas con sustanciosas contribuciones de la estética romántica.

Argentina es el territorio en que el cuento fantástico tuvo un cultivo más seguido y con mejores dechados. La literatura argentina ha canonizado una tradición autónoma cuyas consecuciones llegan hasta la producción actual, hasta el punto de concebir la práctica del discurso fantástico como una «vocación argentina» cuyas raíces hay que buscar en las genuinas propensiones de gusto y temática irracional de sus autores-narradores³⁰⁶. La literatura fantástica argentina destaca sobre las demás en número y variedad; ello confirma que en este país se dieron las circunstancias ideológicas pertinentes para el desarrollo fecundo de la misma. Para afirmar sin exageraciones que es la literatura fantástica argentina la más heterogénea y prolífica del continente hemos de aclarar que el costumbrismo (en concreto los artículos o cuadros de costumbres que se intercalaban en los periódicos) no tuvo en este país la importancia que cosechó en otros. Veamos en qué modo consideramos que influye esta circunstancia en la producción de cuentos fantásticos. El costumbrismo fue una corriente romántica anterior al realismo-naturalismo³⁰⁷, aunque asimilada luego por éste. En consecuencia coyuntural a la dictadura de Rosas, los románticos argentinos vivían en la emigración o el exilio cuando el costumbrismo estaba asegurando sus pasos en América Latina. Sus artículos de costumbres no tuvieron por tanto un referente directo de la reali-

³⁰⁶ «Desde el siglo XIX, el narrador argentino manifiesta una sostenida vocación por la temática puramente fantástica [...] en los narradores argentinos esta decidida vocación por lo fantástico tiene raíces tan hondas que se nutre en los más hondos sedimentos irracionales de la misma vida nacional», Enrique Luis Revol, «La tradición fantástica en la literatura argentina», en Enrique Ruiz-Fornells (ed.), *Revista de estudios hispánicos*, tomo II, núm. 1, abril de 1868, University of Alabama Press, EE UU, pág. 206.

³⁰⁷ Hoy día la crítica literaria continúa sin discriminar con claridad los márgenes entre realismo y naturalismo en la producción hispanoamericana del XIX. Véase Sabine Schlickers, «Introducción», *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, págs. 11-25.

dad de su país, sino que la creación estaba sujeta a las coordenadas de la memoria, por lo que en cierto modo la producción argentina de esta especie era más subjetiva. Y es en este pormenor que se estrechan los lazos entre el cuadro de costumbres y el cuento. El paso de uno a otro se efectúa por estímulo de esa misma subjetividad que fija el eje de inflexión en un componente de cierta singularidad dramática susceptible de un desarrollo narrativo más amplio; entonces «lo ficticio» cobra una relevancia figurada mayor que la originariamente descriptiva o referencial del cuadro costumbrista.

La disciplina del historicismo decimonono cumplía la tarea de recopilar piezas breves del folclore que casasen con el espíritu legendario y nacional de los territorios americanos. La revaloración del pasado que proclamó el romanticismo social trajo consigo la impulsión de modelos como la leyenda o el romance, en la inmediata relación que entre literatura y discurso histórico se consolidó en el siglo XIX, especialmente en la novelística hispanoamericana, hacia la que gravitaba un pasado revolucionario muy cercano³⁰⁸. La producción hispanoamericana de este estilo tomó la referencia del costumbrismo anglosajón (Washington Irvin, Walter Scott) y el tradicionalismo romántico ibérico (Estébanez Calderón, Mesonero Romanos); pero es la huella del español Mariano José de Larra la que más se deja entrever en los cuadros de costumbres y el artículo de crítica social. Frente al artículo y el cuadro de costumbres, cuyo contenido es descriptivo, la tradición inserta mayor número de elementos de ficción, pero siempre tratando de que la historia nacional encuentre la verdad en la literatura; y por eso en estas obras la elaboración literaria se hace a partir de la memoria histórica. En Perú la tradición tuvo un éxito sin precedentes por su intención de nacionalizar el modelo literario, de familiarizar lo propiamente americano, por reflejar la realidad social en que viven el escritor y el lector. Perú soportó una de las crisis políticas y financieras más negativas como resultado de un proceso revolucionario largo y duro; y aún después de la independencia sufrió la derrota de la confederación peruano-boliviana frente a Chile en la Guerra del Pacífico (1879-1882). Consecuentemente, Perú fue uno de

³⁰⁸ Véase Fernando Unzueta, *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1996.

los países en que más se demoró el surgimiento del cuento fantástico, un género donde el realismo se desquebraja por el orden de lo sobrenatural y lo social se menoscaba por el tratamiento de la psicología individual de los personajes.

El encuentro entre literatura e historia, imaginación y veracidad, generó piezas breves curiosas con una tipificación genérica un tanto delicada entre la leyenda fantástica o el relato de fantasía histórica. Esto dio lugar a cuentos como «El postrer mandato» (1876), de Juana Manuela Gorriti, o «666: César Nero» (1868), de Justo Sierra, en que los acontecimientos abanderados por Atahualpa, Yupanqui y Pizarro, en el primero, y por Nerón, en el segundo, se confunden con predicciones mágicas y elementos extraordinarios ajenos a la realidad de los hechos conocidos pero con el mismo parámetro de verosimilitud.

Refraneros, leyendas, romances y coplas populares eran testimonios apreciados por los lectores debido a su forma amena e inspiradora. La principal intención de los cuadros, leyendas y tradiciones era popularizar y dar a conocer sucesos legendarios³⁰⁹ en los que se insertaban motivos fabulosos, con cierta libertad y desenfado, para distanciar estas obras literarias genuinamente eclécticas de cualquier paralelismo con los ensayos rigurosos del historicismo de la época. En estas piezas de extensión más o menos breve se pretendía trasladar a otras épocas los valores afines al liberalismo del XIX. El perfil mítico de los personajes, así como el filón imaginativo de tiempos y espacios remotos de las leyendas procedentes de la tradición, de la documentación nacional y de la fantasía popular eran coordenadas que incentivaban el uso de componentes sobrenaturales y el juego con el suspense. Paralelamente a esas piezas se consumía el cuento, en cualquiera de sus categorías, el cual sobresalía por su firmeza, su expresividad y su capacidad para sintetizar situaciones dramáticas que brindaran historias creativas de las peripecias vitales del hombre «moderno». El cuento ofrecía también una reflexión crítica sobre las eternas preocupaciones de la muerte, lo insólito, el sueño, la distancia entre el orden y el caos. Todo ello estaba además significado por una cultura sincrética, la hispanoamericana, inminentemente secularizada pero que seguía

³⁰⁹ Véase Julián Moreiro, «Introducción», *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones. Antología*, EDAF, Madrid, 2000, págs. 11-41.

adorando a las antiguas deidades de Tezcatlipoca, Pachamama o Mandinga y de la que ni el catolicismo ni ninguna filosofía había despejado aún sus temores hacia las tinieblas y lo imprevisible.

Si la novela, como hemos dicho, fue el medio más eficiente para el naturalismo costumbrista, lo sobrenatural optó preferentemente por el cauce del cuento. El relato resultaba un modelo más accesible, circunscrito, más cómodo y de vigencia más pasajera también en consonancia con la exigencia de premura que imprimía la modernidad. El formato del cuento se mostraba idóneo para exponer un conflicto y su solución o su extenuación, máxima ésta bastante acorde con el significado mismo de lo fantástico. Fondo y forma hallan un común punto de encuentro para su desarrollo. El relato y lo fantástico se apoyan mutuamente para experimentar con sus posibilidades y sus fronteras, para precisarlas y para tratar de definirse a sí mismos, pues tengamos presente que estaban bien determinados los parámetros del teatro, los de la poesía y los de novela, pero no aún los del cuento.

Probablemente la profusión de la novelística no fuera una circunstancia inmediatamente relacionada con la indefinición del cuento. Más bien, la abundancia y la soltura en la narrativa de larga extensión pudiera ser motivo de tentativa, de desafío, en la invención de la narrativa breve. La fuerza creativa que alcanzó el cuento hispanoamericano forma parte de la ampliación de horizontes del escritor del XIX. El novelista decimonónico (pues ningún autor se autodenominaba «cuentista»), así dejaron constancia los integrantes del ochenta argentino³¹⁰, contempla su trabajo desde las miras de un profesional que crea la obra de arte como un producto determinado, que luego seguramente querrá auscultar un crítico capacitado, y dirigido a un público concreto que le aportará provechos, a veces más de fama y admiración social que de dinero. La literatura se incorpora a las leyes del mercado y de la cultura urbana. En aras de la profesionalización del escritor y de su obra, el autor de cuentos trata de definir la composición de la mejor forma que sabe, bus-

³¹⁰ «La mayor conciencia profesional de los escritores del ochenta se revela no sólo en el cuidado de la composición y en el ascendiente que se atribuye a la crítica; se advierte también en el modo como se formula la necesidad de que se constituya un público suficientemente capacitado para recibir la presencia y la obra del autor», Pedro Goyena, *Crítica Literaria*, citado en Adolfo Prieto, «El escritor del 80 busca su público», *Cuadernos de Literatura Argentina. La generación del ochenta*, pág. 55.

cando el rigor de las técnicas que el género exige. En esa toma progresiva de conciencia de género el autor del XIX fue tratando de reflejar explícitamente la pieza que presentaba al público. Sin embargo, ese esfuerzo por la definición terminológica del género fue precisándose después de la mitad de siglo y se puede decir, salvo algunas excepciones, que la palabra «cuento» aplicada al tipo de narración que hoy conocemos no tomó solidez hasta las décadas de los setenta y los ochenta.

Las dudas o la fluctuación en la nomenclatura son visibles en los propios títulos, aplicados a piezas dispares. En «El cuento hispanoamericano del siglo XIX» Juana Martínez señala cómo la ambigüedad con que se usaba el término *cuento* afectaba a la concepción interna –también inexacta– de la forma de esta narrativa breve, advirtiendo de que «se han considerado como cuentos narraciones cuya estructura aún no se conforma como la de aquél y por lo tanto deberían ser juzgados más bien como formas constituyentes de una fase previa al mismo» (cita «Amistad», de Rafael Delgado y «El domingo», de Ángel del Campo)³¹¹. Se llamó «cuento» a lo que era novela o *nouvelle*, como Ascasubi al referirse a su obra *Santos Vega*, o, como otro ejemplo, el de Vicente Fidel López, que llamó «cuento histórico» a su novela *La loca de la guardia*. Y, al contrario, Juan María Gutiérrez denominó «cuento» a *El capitán de Patricios*, novela corta. Por otro lado, si acudimos a los primeros pasos del género, cuando es cultivado por los autores del romanticismo, resulta llamativo que se le diera el título de «novela» a narraciones breves, como ocurrió con algunos relatos de Juana Manuela Gorriti (varios recogidos en *Panoramas de la vida; colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, de 1876) y con «Dolores», subtitulada como «Novela histórica», y con «La velada del helecho o el donativo del diablo» (1845)³¹², de

³¹¹ Cfr. Juana Martínez, «El cuento hispanoamericano del siglo XIX», en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 1987, pág. 229. Juana Martínez expone también varios ejemplos de la vacilación terminológica: Altamirano denominó «novelitas» a las piezas de sus *Cuentos de invierno*; Juan León Mera reunió novelas y cuentos en sus *Novelitas ecuatorianas*; Alberdi calificó de «cuento» su *Peregrinación de la luz del día*, una obra multiforme; en el prólogo a *Cuentos y notas*, Rafael Delgado se excusa del título diciendo «algún nombre he de darles».

³¹² Los sucesivos títulos de este texto evidencian la ambigüedad terminológica de la narrativa breve en la época, pasando desde «drama» a «novela» o «leyenda». En las «Ediciones» de las

Gertrudis Gómez de Avellaneda. También José María Roa Bárcena recogió, en 1870, sus cuentos publicados en periódicos y revistas en el volumen *Novelas originales y traducidas*³¹³. Otro romántico, Vicente Riva Palacio, compuso *Cuentos de un loco* en 1855, mas, a pesar del título, la obra no es una colección de relatos, sino un cuento que consta de varios capítulos³¹⁴. Es más, a fecha de 1900, otro mexicano, José López Portillo y Rojas, recogió sus cuentos (como «El espejo», que luego estudiaremos) dentro de las *Novelas cortas*³¹⁵ de su *Obra*. Por anotar otro ejemplo ilustrativo, diremos que Ricardo Palma vaciló en nominar sus *Tradiciones*³¹⁶ de todas las maneras: «tradición popular», «crónica», «cuadro de costumbres», «apunte histórico», «cuento», «romance histórico», «cuento histórico»,

Obras de la autora recogidas por Castro y Calvo (José María Castro y Calvo, «Estudio preliminar. Ediciones», en *Obras de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda 1*, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1981, tomo CCLXXII, pág. 230), el texto viene citado así: «El donativo del Diablo. Drama en tres actos», *M.*, Imp. a cargo de C. González, 1852, 8º, 69 páginas; cinco años más tarde otra edición la tilda de «novela», ya con el título completo, «La velada del helecho, o el Donativo del Diablo. Novela», *M.*, 1857, 4º, 26 páginas, 10 pesetas, Bardón, 1948. Por último, en la citada compilación de las *Obras* en que se recoge el texto (tomo CCLXXXVIII, pág. 121), aparece con el título de «leyenda», «La velada del helecho o El donativo del diablo. Leyenda fundada sobre una tradición suiza», con una nota a pie de página que indica: «Se publicó esta obrita en Madrid por los años de 1845 o 46». Es interesante saber que la propia autora comienza la narración llamándola en diferentes ocasiones «leyenda», «novela» y «tradición», pero emparentándola al cuento popular (no literario) por su historia y los elementos legendarios ambientados en el siglo XV. La autora, además, toma la pose retórica de disculparse por publicar en la prensa una historia cuya magia y pervivencia se ha conservado gracias a la oralidad: «Al tomar la pluma para escribir esta sencilla *leyenda* de los pasados tiempos, no se me oculta la imposibilidad en que me hallo de conservar toda la magia de su simplicidad, y de prestarle aquel vivo interés con que sería indudablemente acogida por los benévololectores (a quienes la dedico), si en vez de presentársela en las comunes formas de la *novela*, pudiera hacerles su relación verbal junto al fuego de la chimenea, en una fría y prolongada noche de diciembre; pero, más que todo, si me fuera dado trasportarlos de un golpe al país en que se verificaron los hechos que voy a referirles, y apropiarme *el tono, el gesto y las inflexiones de voz* con que deben ser realizados en boca de los rústicos habitantes de aquellas montañas. No me arredraré, sin embargo, en vista de mis desventajas, y la *tradicción* –cuyo nombre sirve de encabezamiento a estas líneas– *saldrá de mi pluma tal cual llegó a mis oídos* en los acentos de un joven viajero, que [...] me perdonará sin duda el *confiársela a la negra prensa*, desnuda del encanto con que la revestía su palabra» (tomo CCLXXXVIII, pág. 123, la cursiva es nuestra).

³¹³ Cfr. Luis Leal (introd., sel. y notas), *El cuento veracruzano (Antología)*, Universidad Veracruzana, México, 1966, pág. 9. José María Roa Bárcena, *Novelas originales y traducidas*, Imprenta de F. de León, México, 1870.

³¹⁴ Cfr. Vicente Riva Palacio, *Cuentos del general*, Porrúa, México, 1998, pág. xxxiii del «Prólogo» de Clementina Díaz y de Ovando.

³¹⁵ José López Portillo y Rojas, *Novelas cortas*, en *Obras*, tomo II, Imprenta de V. Agüeros Editor, México, 1900.

³¹⁶ Véase Merlín D. Compton, «Las *Tradiciones* y la génesis del género», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas (coord.), ALLCA XX, Ediciones Unesco, colección Archivos, Buenos Aires, 1984.

«romance nacional». Otros títulos, como veremos en el capítulo cinco, aclaraban entre paréntesis: «fantasía», «historia», «leyenda», «narración», «relato», y hubo quien declaró «historia o cuento, como queráis»³¹⁷. Suele suceder que los autores de leyendas y de tradiciones buscaran designaciones como «relato tradicional», «relato histórico», «cuento de antaño», que, a pesar de hacer alarde del calificativo de «cuento», o de «relato» en verdad no lo eran. A la inversa, ocurría que una pieza se presentara con el título de «leyenda» o «tradición» cuando rompía los márgenes de éstas y el carácter ficticio lo acercaba a la forma genérica del cuento. En 1868, Antonio Ros de Olano publicó los intitolados *Cuentos estrambóticos*³¹⁸, una de las primerísimas series sobre el género del cuento y el del sobrenatural a caballo entre fantástico y maravilloso. La denominación de «estrambótico» hace concordar el casamiento entre el orden de la realidad conocida y otro tipo de orden; así se entiende el significado del relato «Historia verdadera o cuento estrambótico que da lo mismo»³¹⁹ (1869), donde la anécdota de amor y desamor entre Nicolás y una hechicera se acompaña de una acumulación de duendes, animales parlantes, apariciones, brujas y aquelarres. No sólo brillaba la ambigüedad en el nombre de estas piezas literarias respecto al contenido, sino también en lo que se refiere a su extensión. Un ejemplo de este rasgo de flexibilidad o de imprecisión en la extensión de un cuento podemos encontrarlo en la misma producción de un autor, en este caso autora. Los cuentos de Juana Manuela Gorriti pasan por tener desde una extensión demasiado larga que arriba a la forma de novela breve o cuento largo en *La quena*, una extensión larga-media como en el relato de «Gubi Amaya (Historia de un salteador)» (62 páginas en la edición de sus *Narraciones*), media en «La novia del muerto» (16 páginas en la misma edición), una extensión

³¹⁷ Diego Vicente Tejera, «Magdalena. Historia o cuento, como queráis», publicado en *La Habana Elegante*, La Habana, 1895; y recogido en Diego Vicente Tejera, *Un poco de prosa, crítica, biografía, cuentos, etcétera: 1882-1895*, Imprenta El Fígaro, La Habana, 1895, págs. 177-183.

³¹⁸ Baquero Goyanes señala que la sustitución de «fantástico» por «estrambótico» es debida a la presencia intensificada de elementos sentimentales, patéticos y, sobre todo, grotescos. Véase Mariano Baquero Goyanes, «Antonio Ros de Olano», págs. 41-53.

³¹⁹ Antonio Ros de Olano, «Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo», *La Revista de España*, tomo VI, 1869. Fuentes modernas: en Ros de Olano, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, Laia, Barcelona, 1980, págs. 107-136; en Alejo Martínez Martín, *Antología española de literatura fantástica*, Valdemar, Madrid, 1996, págs. 112-121; en Carlos Sandoval (comp.), *Días de espantos*, págs. 43-64.

media-breve como en «Yerbas y alfileres» (siete páginas), hasta una extensión muy breve en «Una visita infernal» (una página y media). Para citar otro ejemplo acudimos a Paul Verdevoye que, en su artículo «El cuento en los primeros periódicos rioplatenses», dice que «para Alberdi, un libro de unas trescientas páginas podría ser un cuento [...] El género distaba mucho, pues, de encerrarse en límites estrictos»³²⁰. A pesar de que le quedaba todavía un largo camino por recorrer, la prosperidad que paulatinamente fue alcanzando el cuento en Hispanoamérica, así en sus ediciones regulares como en el perfeccionamiento de su construcción, corría paralela a la misma prosperidad que fue alcanzando la configuración del modo fantástico.

La insurrección integral que exaltaba la ideología del romanticismo respecto al neoclasicismo supuso un giro de la literatura hacia las manifestaciones emocionales del hombre, hacia las vivencias apasionadas, las expresiones irracionales del alma humana y las complejidades imprevisibles y extraordinarias de la realidad. Éste fue el puente hacia el género fantástico que cruzaron la primera (el mexicano José María Roa Bárcena, la argentina Juana Manuela Gorriti) y la segunda generación románticas (los mexicanos Vicente Riva Palacio y Justo Sierra y el ecuatoriano Juan Montalvo). Insistimos en el hecho de que hay que esperar a la medianía del siglo XIX para que lo fantástico hallara un lugar deliberado en la literatura hispanoamericana; gracias a ello será cuando la práctica del relato fantástico acomode una toma de conciencia, como sucediera con el cuento en general³²¹, de unos recursos específicos y la definición de lo fantástico literario desde sus propios parámetros narrativos, estéticos y estructurales. Dicho de otro modo: lo fantástico deja de ser un elemento aislado –integrante– para constituirse en elemento de cohesión e impulsión –integrador–. Bien podemos citar al respecto los casos, en los que luego nos detendremos, de «Gaspar Blondín» (1858), de Juan Montalvo, «El número 111. Aventuras de una noche en la ópe-

³²⁰ Paul Verdevoye, «El cuento en los primeros periódicos rioplatenses», en *Literatura argentina e idiosincrasia*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002, pág. 13.

³²¹ «Ya para comienzo de la década de los sesenta el cuento literario ha ganado una hegemonía estructural por sobre el cuadro de costumbres, salvo casos especiales», Rosamel Benavides, *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX. Demandas y expectativas*, pág. 111.

ra» (1873), del venezolano Eduardo Blanco, y «Una visita infernal» (1876), de Juana Manuela Gorriti, relatos donde se alcanza una palmaria madurez y desenvoltura tanto en el manejo de las técnicas creativas que conforman el género del cuento como en el aparato ficcional que conforma asimismo el género de lo fantástico.

Entre 1870 y 1880 lo sobrenatural en la creación cuentística vivirá una situación caracterizada por la disparidad de estilos; entre ellos se imbrican el naturalismo científico con el simbolismo especulativo de lo lúgubre, con lo costumbrista local y nacional, con un romanticismo tardío y un temprano –quizás auténtico– modernismo. El cuento fantástico hispanoamericano llegó a concentrar un sinfín de recursos y a experimentar con todas las directrices literarias, las pasadas y las vigentes (romanticismo, costumbrismo, realismo, naturalismo, simbolismo, parnasianismo, impresionismo, decadentismo), y a todas enriqueció con nuevas aportaciones que vendrán a confluír en el relato fantástico modernista. Será en los autores modernistas (Amado Nervo, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Gutiérrez Nájera, Clemente Palma, Víctor Pérez Petit, Manuel Díaz Rodríguez, Manuel Ugarte) en quienes la conciencia del relato breve fantástico se evidencia desde los títulos de las obras publicadas³²², presentadas como una colección de cuentos que siguen un hilo conector, que obedecen a un espíritu común de estética y de género. Esta heterogeneidad dentro de un mismo género incita a pensar en la polifacética transformación que venían sintiendo los países iberoamericanos desde la independencia y que se aguzaría con la crisis espiritual de fin de siglo, por ello será justo en las tres últimas décadas de 1870, 1880 y 1890 cuando se incremente la publicación de cuentos fantásticos.

Lo fantástico se filtró en narraciones muy variadas. La narrativa gauchesca

³²² Citamos algunos de esos títulos: *Confidencias de Psiquis* (1897) y *Cuentos de color* (1899), del venezolano Manuel Díaz Rodríguez; *Cuentos frágiles* (1883) y *Cuentos color de humo* (1898), del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera; *Cuentos nerviosos* (1901), del también mexicano Carlos Díaz Dufoo; *Colección de cuentos* (1902), del venezolano Tulio Febres Cordero; *Horas lejanas y otros cuentos* (póstumo, 1903), del panameño Darío Herrera; *Cuentos malévolos* (1904) e *Historietas malignas* (1925), del peruano Clemente Palma; *Cuentos y fantasías* (1907), del costarricense Rafael Ángel Troyo; *Cuentos frágiles* (1908), del dominicano Fabio Fiallo; *Las vértebras de Pan* (1914), del paraguayo Eloy Fariña Núñez; *Las fuerzas extrañas* (1906), *Cuentos fatales* (1924) y *El ángel de la sombra* (1926), del argentino Leopoldo Lugones; *Cuentos misteriosos* (1921), del mexicano Amado Nervo.

concedió apreciables elementos a lo fantástico. En estas narraciones costumbristas se introducen pequeños relatos cuyo fin era evidenciar la importancia de la imaginación y el misterio en la vida del gaucho. Otros textos del costumbrismo latinoamericano acogen elementos fantásticos como retribución de una usanza popular nacional captada a través de leyendas, tradiciones o cuentos insertados en un marco discursivo más amplio; es el ejemplo del relato del Cabo Gómez en *Una excursión a los indios ranqueles*³²³ (1870), de Lucio Victorio Mansilla, o de muchas de las conocidas *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Lo fantástico buscó su hueco incluso en obras con visos de corte biográfico como *Juvenilia*³²⁴ (1884), de Miguel Cané, que ideó algunos episodios imbuidos en la disyuntiva entre la resolución científica o la especulación sobrenatural al estilo de los relatos de Edgar Allan Poe, con quien también Ricardo Palma estuvo familiarizado.

Aunque la tendencia literaria más ejercida y aplaudida fue, como hemos dicho, la realista-naturalista (Federico Gamboa, Eugenio Cambaceres, Blest Gana, Baldomero Lillo...), no faltaron muestras de tramas con especímenes satánicos, alquimistas, científicos chiflados, hombres psicópatas y mujeres histéricas, dobles humanos, vivificación de objetos, espectros evasivos, yoguis, fakires, bracmanes, clarividentes, resucitados y otros infractores de la razón objetiva que dejarían atónitos a más de un lector de la época. Un valor especial cobran para el cuento las teorías del ocultismo, especialmente asentadas en Argentina. No mengua la credibilidad en los médium y en los fantasmas en una sociedad donde imperan las disciplinas respaldadas en la lógica cartesiana y donde al mismo tiempo se superponen distintos saberes de las ciencias y del espíritu. Esta interconexión entre ciencia y espiritualidad tendrá más relevancia en las últimas décadas del siglo. Sirva como ejemplo que en 1870 se funda la primera sociedad espiritista en Buenos Aires, la Sociedad Constancia, y en 1893 se crea la Sociedad Teosófica Argentina³²⁵. Gracias a las nuevas tecnologías se puede demostrar la volatilidad de las

³²³ Lucio Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Emecé, Buenos Aires, 1989.

³²⁴ Miguel Cané, *Juvenilia. Memorias de un estudiante*, Sopena, Buenos Aires, 1963.

³²⁵ Hubo también otras tantas agrupaciones argentinas dedicadas al espiritismo, al ocultismo y a los fenómenos teosóficos y orientalistas: La Fraternidad, Luz del Alma, Mercurio de América, La Ingeniería, La Verité y Philadelphia, órgano de la Rama Luz de la Sociedad Teosófica de Madame

sustancias, la transformación de la materia en energía, la existencia de ondas electromagnéticas que modifican el transcurso de los astros o la evolución de entidades orgánicas. La ciencia ofrece la fidedignidad de lo tangible y la intervención en los procesos orgánicos de las leyes naturales, inmutables e inviolables, de donde se colige la irresolución de lo intangible y la relatividad de la expresión experimental; este último es justamente el asunto que devendrá problematizado en las artes. Como contrapunto a la determinación científica del mundo en la medida de fórmulas químicas y procedimientos tecnológicos, el cuento fantástico ensalza lo inclasificable, lo ininteligible e inaprensible para el ser humano, al menos no por la razón. La fantasía y la determinación de los sentidos se hacen necesarias para soportar y perseverar a la mecanización del entorno. En este contexto, para Enriqueta Morillas Ventura «la fragmentación de la prosa novelesca, la intrusión en los viejos caminos de la magia y el ocultismo, pueden leerse como un respaldo para la imaginación amenazada y una fantasía que se resiste a ser menguada por la tecnología»³²⁶.

Desde el medio siglo en adelante venían floreciendo las indagaciones sobre biología, anatomía, fisiología y psiquiatría. Con más ímpetu durante las décadas de los setenta y ochenta, la neurología, la psicopatología, la frenología y el espiritismo se abren un camino inusitado en la inspiración literaria latinoamericana, que obtiene de resultas una buena base teórica en la que sustentarse. Buenos Aires, ciudad cardinal de Argentina y de toda Sudamérica, manifiesta una especial atracción hacia temas espiritistas y de perturbación mental. Esto se hace patente a través de:

- Traducciones de obras como las de Hoffmann, Edgar Allan Poe, Tomas de Quincey, Stevenson, Chesterton, Mérimée, Charles Nodier, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, el Marqués de Sade o Villiers de l'Isle Adam, cuya influencia es notoria en los autores hispanoamericanos de relatos fantásticos aún en nuestros

Blavatsky.

³²⁶ Enriqueta Morillas Ventura, «Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX», en Jaime Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, pág. 273.

días.

- Traducciones de pensadores europeos como Alfred Russell Wallace (autor de *Defensa del espiritismo moderno*), Antoinette Bourdin (*Cosmogonía de los fluidos*) y, principalmente, Allan Kardec (que en 1875 publicó *El libro de los espíritus* y luego *El libro de los médium*).
- Publicaciones vernáculas del tipo *El espiritismo en la Argentina*³²⁷, de Cosme Mariño; *La locura en Buenos Aires* (premiado en el Concurso Científico celebrado por el Círculo Médico Argentino en 1879) y *El estado mental de la sociedad de Buenos Aires* (1881), de Samuel Gache; *Los manicomios*, de Norberto Maglioni; *Las neurosis de los hombres célebres en la Historia Argentina (1878-1882)*³²⁸, de José María Ramos Mejía; y, posteriormente, *Simulación de la locura*³²⁹ (1903) y *La locura en la Argentina*³³⁰ (1919), de José Ingenieros.

En 1870 se instituye en Buenos Aires la Sociedad Espiritista, a la que más tarde se vincularían algunos escritores del modernismo³³¹; Cosme Mariño informaba de que en 1886 había en Buenos Aires hasta ocho centros o sociedades espiritistas³³². Se atrevieron a hacer prácticas de espiritismo autores de cuentos fantásticos como Bartolomé Mitre y Vedia («Cosas de locos»³³³), Luis V. Varela,

³²⁷ Cosme Mariño, *El espiritismo en la Argentina*, reeditado por la Editorial Constancia, Buenos Aires, 1963.

³²⁸ José Ramos Mejía, *Las neurosis de los hombres célebres en la Historia Argentina*, «Introducción» de Vicente Fidel López y «Prólogo» de José Ingenieros, La Cultura Argentina, Buenos Aires, segunda edición de 1915.

³²⁹ José de Ingenieros, *Simulación de la locura*, Talleres Gráficos Argentinos, Buenos Aires, 1903.

³³⁰ José de Ingenieros, *La locura en la Argentina*, Cooperativa Editorial, Buenos Aires, 1919.

³³¹ Véase Paul Verdevoye, «Ayer y Anteayer», en *Río de la Plata: Culturas* (Revista del Centro de Estudios Literarios y Civilizaciones del Río de la Plata, CELCIRP), *Lo fantástico y lo imaginario*, París, 1985, tomo I, págs. 3-19.

³³² Cfr. Fabián Banga, «El espiritismo en la Argentina, Cosme Mariño y el relato de los orígenes en el espiritismo criollo», 1 de noviembre de 2008, disponible en: <http://eter.org/?p=25>.

³³³ Bartolomé Mitre y Vedia, «Cosas de locos», Buenos Aires, 1886.

conocido con el seudónimo de Raúl Waleis («El doctor Whüntz»³³⁴) o José Hernández³³⁵. Este horizonte intelectual fomentó y enriqueció los caminos de la narrativa fantástica. Naturalmente, hubo numerosos adeptos a estas teorías científicas y pseudocientíficas, pero la controversia no se hizo esperar. Positivistas y trascendentalistas³³⁶ llegaron a oficiar enconadas polémicas en torno a las especulaciones espiritistas, las paraciencias, el materialismo y el darwinismo –doctrina que en Argentina halló un notable movimiento de seguidores–. Con el auge del positivismo argentino, el personaje preferido de la literatura fantástica de este país zigzagueó entre la doble cara del científico o médico escudriñador de las pruebas fehacientes y el científico absorto ante lo inescrutable del factor maravilloso que le es imposible desenredar por la razón.

El interés científico se unió a la difusión de la astrología y la vulgarización de doctrinas orientales enraizadas en la India que amparaban la unión del espíritu humano con la mística del universo. El «espíritu universal» se manifestaba en las facultades de la radiestesia (sensibilidad para captar radiaciones subterráneas y que utilizan los zahoríes para descubrir manantiales) o el mesmerismo (conjunto de teorías que prodigara Franz Mesmer sobre el trance anímico y la transmisión del fluido cósmico). La importación de doctrinas hindúes se unió al desarrollo de la paraciencia (mesmerismo, espiritismo, mediumnismo, magnetismo, telepatía) y al influjo de culturas africanas (magia negra, brujería, devoción de reliquias). Esto da lugar en la literatura hispanoamericana a una variedad de elementos simbólicos que fusionan la herencia mística de las culturas precolombinas con doctrinas del esoterismo decimonónico, cuya huella se ha propagado hasta la producción del siglo XX³³⁷ (Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez). Cite-

³³⁴ Raúl Waleis (seudónimo de Luis Vicente Varela), «El doctor Whüntz. Fantasía», Carlos Casavalle Editor, Buenos Aires, 1880. Disponible en Biblioteca Digital Argentina, <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/whuntz/cuento.htm>.

³³⁵ Véase Enriqueta Morillas Ventura, «El relato fantástico y el fin de siglo», en Jaime Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 31-40.

³³⁶ Véanse Arturo Ardao, *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, Universidad de La República, Departamento de Publicaciones, Montevideo, 1968; Arturo Andrés Roig, *El espiritualismo argentino entre 1850 y 1900*, Biblioteca Cajica de Cultura Universal, Puebla, México, 1972.

³³⁷ Véase el libro de Sally Ortiz Aponte, *La esoteria en la narrativa hispanoamericana*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1977.

mos el ejemplo contrastivo de los dos relatos de Juana Manuela Gorriti, a los que luego le dedicaremos más atención, «El pozo del Yocci» (1868) y «Yerbas y alfileres» (1867), en los que entran en conflicto componentes de procedencia muy diversa: en el primer cuento encontramos el mito popular de la cueva de Salamanca revestido bajo el sentido enigmático de la naturaleza americana, de su tierra y sus montañas que esconden pasadizos a un mundo ignoto gobernado por fuerzas mágicas al servicio de un iluminado yogui; en el segundo cuento un doctor averigua un dato imprescindible de los personajes en una sesión de hipnotismo y, posteriormente, la invención encauzará el dilema de creer en el poder del rito vudú o en la efectividad curativa de unas hierbas medicas.

La temática que ensambla el científicismo con el pseudocientificismo acabó por propiciar una tendencia ficcional bastante sólida en la expresión breve. El espanto se acentúa en la narración cuentística cuando la disquisición científica constata el elemento sobrenatural, como en «Thanathopia»³³⁸ (1893), donde Rubén Darío recurre a la ciencia para explicar una aparición vampírica. Normalmente, el final en los cuentos de ciencia ficción decimonónicos, los cuales introducen elementos del cuento fantástico, suele ser infausto, como en «La Fuerza Omega»³³⁹ (1906), donde el poder mecánico del sonido desintegra el cerebro del científico. En ambos cuentos podemos observar cómo lo fantástico ha evolucionado hasta formas complejas de expresión y de significación metafísica. No es cierto que el cuento fantástico nazca con el modernismo. Pero sí es verdad que los escritores modernistas ejercitaron habitualmente el cuento como una forma propia y brillante, coherente con su disposición creativa generacional. Gracias a la relevancia que los modernistas le dieron fue que el cuento alcanzó su debida atención, su nivel artístico y su espacio como género autodefinido, no como género subyacente a la novela ni menguado respecto a ésta. La fantástica fue la pauta más colectiva del cuento

³³⁸ Rubén Darío, «Thanathopia» Buenos Aires, 1893. Fuentes modernas: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, Alianza, Madrid, 1994, «Prólogo» de José Olivio Jiménez, págs. 31-37; en Eduardo Berra, *Rubén Darío. Semblanzas*, Eneida, Madrid, 2000, págs. 85-90; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 215-222.

³³⁹ Leopoldo Lugones, «La fuerza Omega», *El Diario*, Buenos Aires, 1 de enero de 1906, pág. 1. Fuentes modernas: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 130-142; en Enrique Marini-Palmieri (introd. y ed.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Castalia, Madrid, 1989, págs. 173-187.

modernista, y la que mejor trabajará. Lo fantástico adquiere su propia autonomía en la trama como en la simbolización del lenguaje. Un detalle importante de la fantasicidad modernista es que la perfección formal y estética del cuento se asume desde la misma renovación del lenguaje, un territorio que los modernistas trataron con específico esmero. El cuidado modernista por el lenguaje engalanó la prosa del cuento, dando lugar, unas veces, a una prosa empedrada de epítetos preciosistas, de un lirismo y una sensualidad que hacen que el discurso se balancee entre lo fantástico y lo maravilloso; otras veces, precisamente el uso del lenguaje preciosista llena el discurso de contundencia y extrañeza, pero sin perder el color de su estilo³⁴⁰. El modernismo logra la «legitimación estética de lo fantástico»³⁴¹ en la forma genuina del cuento. El movimiento modernista profundizará en el alcance de la fatalidad del hado (así es en Rubén Darío) unido a la sugestión de lo exótico alucinador o al poder oculto, maléfico, de elementos de procedencia orientalista (como en Leopoldo Lugones). Durante el modernismo el discurso fantástico se reviste de una cosmovisión irracional. El misterio absorbe la narración de principio a fin, entretejida toda ella por sucesos extraños y anómalos que no escapan de lo onírico y lo psicótico. Lo inexplicable del fenómeno insólito se proyecta sobre el cuerpo de la misma narración acudiendo a un lenguaje polivalente y subjetivo en que la metáfora será la figura más recurrente. La literatura fantástica modernista interioriza lo sobrenatural fundamentándolo en principio estructurador de la historia, trasmuta lo funesto en escalofriante anomalía y enriquece la prosa con una expresión más curtida. Es el lenguaje el que se interpreta a sí mismo como hacedor de lo fantástico, y es el lenguaje el que proyecta la ficción hacia una estilización de la fantasicidad. Es el trasfondo metalingüístico del texto modernista el que arroja las preguntas sobre el poder «sobrenatural» de la inspiración del artista, sobre el lado oscuro o menos razonable del genio creador

³⁴⁰ Pensemos en el lirismo de «El gigante y la luna. Cuento fantástico» (1905), del argentino Manuel Ugarte; «El velo de la reina Mab», de Rubén Darío; y el sentimiento de extrañeza recreado mismamente por el estilo en «El sueño de Magda», del mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, cuento en que «la noche descendía del cielo y brotaba de la tierra», el abismo, la tempestad, seres monstruosos y muertes tortuosas se proyectan desde la pesadilla de la joven hacia el espacio abierto de la ciudad.

³⁴¹ Véase Dolores Phillipps-López, «Introducción», *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003, págs. 9-47.

(como en «La protesta de la musa»³⁴² (1896), del colombiano José Asunción Silva, o «Cuento áureo»³⁴³ (1899), del venezolano Manuel Díaz Rodríguez). Asistimos entonces a una especie de estetización de lo irracional sujeta a la ambigüedad de un fenómeno de incierta naturaleza, ambigüedad que dará paso a un final abierto a distintas interpretaciones.

Sin duda alguna, repetimos, el género que hizo mayor y mejor acopio de la expresión fantástica fue el cuento. Quisiéramos citar empero algunos títulos aislados que se publicaron en forma de novela o folletín, como los textos de *Don Guillermo*³⁴⁴ (1860), del chileno José Victoriano Lastarria, o *El fistol del diablo* (publicada por entregas entre los años 1845 y 1846), del mexicano Manuel Payno. En estas obras de tradición romántica lo fantástico está aún al servicio de una concepción racional, es instrumento para un fin satírico, didáctico o moral de la realidad histórica constatable que en ellas sirve de marco a la historia ficcional³⁴⁵.

El cuento se convirtió en el siglo XIX en una variedad tan popular o más que la novela, siendo de mayor versatilidad que ésta debido a su capacidad para adaptarse a cualquier tema, a la comprensión de su locución y a la tensión argumentativa. El desarrollo de lo fantástico corrió paralelo a la evolución y cohesión del cuento como género literario. Podríamos decir que la proliferación de la expresión

³⁴² José Asunción Silva, «La protesta de la musa», *Revista Literaria de Bogotá*, Bogotá, año 1, núm. 7, 15 de diciembre de 1890. Fuentes modernas: en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 53-56; en Santiago Londoño Vélez y Juana Martínez Gómez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX* (por la otra cara, *A propósito del cuento hispanoamericano del siglo XIX*), Grupo Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá, 1994, págs. 275-278; en Dolores Phillips-López, *Cuentos fantásticos del modernismo*, págs. 71-74.

³⁴³ Manuel Díaz Rodríguez, «Cuento áureo», *El cojo ilustrado. Revista quincenal de arte y literatura*, Caracas, año VIII, núm. 162, 1899, pág. 12. Fuentes modernas: en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 93-99; en Dolores Phillips-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 111-116.

³⁴⁴ La obra literaria, histórica y jurídica de José Victoriano Lastarria está recogida en *Obras completas*, Editorial Oficial, Santiago de Chile, 1909. También de él se encuentra *Diario de una loca: novelas y cuentos*, Santiago de Chile, 1875.

³⁴⁵ Antecediendo al análisis de ambas obras y a propósito de ellas, Irmtrud König dice lo siguiente: «Con todo, la literatura romántica anterior a los años setenta naturalmente no ha permanecido absolutamente impermeable a las posibilidades expresivas de lo sobrenatural. Pero las obras en que aparecen personajes o situaciones sobrenaturales no presentan, por lo general, características que pudieran considerarse irracionales o tendientes a cuestionar las leyes de la razón, sino que persiguen muy claramente fines morales o satíricos. A menudo el elemento sobrenatural se mezcla con la articulación de contenidos filosóficos, políticos o sociales cuyo alcance referencial a circunstancias históricas concretas aparece apenas enmascarado», *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, págs. 42-43.

fantástica contribuyó en el perfeccionamiento de la técnica estructural del cuento y, manteniendo una relación de mutua reciprocidad, el perfeccionamiento estructural del relato contribuía a su vez a explorar nuevos recursos y entramados de la imaginación. A pesar de esta coyuntura, pocos fueron los cuentos que salieron al mercado editados en formato de libro; la mayoría fueron publicados en los periódicos y revistas culturales de la época que, junto a los artículos de finalidad científica y social, dejaban cabida a relatos que aplicaban a la ficción esas mismas tesis científicas que divulgaban. El periódico constituía un medio asequible a las masas que favorecería inmensamente la formación y difusión del cuento literario. La prensa bonaerense fue una de las más aficionadas a publicar este tipo de literatura; de hecho, la producción fantástica argentina destaca sobre las demás en copiosidad y diversidad, prueba de que en este país se dieron las circunstancias sociales y culturales pertinentes para el desarrollo fecundo de la misma.

5.2. El periodismo y el cuento fantástico

La prensa significó la incorporación del escritor al mercado y fue, además de la imprenta y de las sociedades culturales, un medio para institucionalizar la literatura y la autonomía de la escritura. La historia de la literatura de los países de América Latina después de la independencia está unida a la prensa como una de las instituciones civiles más importantes en la formación de la nación y de las democracias. Paralelamente, en lo tocante a la dialéctica decimonónica entre civilización y barbarie, la prensa es el lugar de la racionalidad, de la cultura y la ilustración y es por eso que se convierte en un buen medio para la formación de la ciudadanía y para consolidar la imagen de la nacionalidad.

El arraigo del cuento fantástico está estrechamente unido a la evolución del periodismo³⁴⁶. La inmensa mayoría de los relatos que fueron publicados en Hispa-

³⁴⁶ Para profundizar en este tema véase Juan Poblete (coord.), *Revista Iberoamericana*, núm. dedicado a: *Cambio cultural y lectura de periódicos en el siglo XIX en América Latina*, Instituto

noamérica durante el siglo XIX salieron a la luz en la prensa de la época, incluso la mayor parte de las veces fueron publicados y difundidos «únicamente» en la prensa. Dado que este hecho influye directamente en la formación del cuento fantástico, expondremos en este epígrafe un estudio de las causas y las consecuencias del vínculo que en Hispanoamérica se estableció con particular importancia entre el periodismo y el cuento fantástico.

Primeramente hay que señalar que la expansión del género periodístico fue posible por mediación del romanticismo en su vertiente histórica. El liberalismo romántico más activo comprendió que se requería una voz crítica renovadora para palpar las transformaciones sociales, analizar los desenlaces de los procesos de independencia en los países latinoamericanos y construir el asentamiento de las respectivas nacionalidades. El propósito de regeneración de la sociedad y de la política que respaldaba el movimiento romántico encontró su soporte de expresión idóneo en los artículos de prensa. Recordemos que el romanticismo recuperó el valor del folclore y que también había declarado su inclinación por el cuento como forma narrativa de ficción por excelencia; además, fue la doctrina que había mostrado más entusiasmo por la estética de lo fantástico, que interviene en lo cotidiano volteando el curso de la realidad. Fue esta serie de afinidades combinadas entre romanticismo, prensa, relato y modo fantástico lo que hizo factible el desarrollo (publicación, popularización, experimentación, concreción) del cuento fantástico hispanoamericano³⁴⁷.

Antes de profundizar en la relación entre el periodismo y el cuento fantástico hay que presentar un antecedente que se remonta varios siglos atrás, cuando una cédula del 4 de abril de 1531 prohibía la circulación de los libros de ficción en las colonias americanas. Desde España se dio la orden de que en las colonias americanas no se podían imprimir ni difundir novelas por no ser conveniente para la ima-

Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, núm. 214, vol. LXXII, enero-marzo de 2006.

³⁴⁷ Para estudiar la relación entre periodismo, romanticismo y cuento fantástico, véase Montserrat Trancón Lagunas, *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2000. El estudio se circunscribe más bien al territorio español pero muchas circunstancias y consecuencias de esta relación descritas por Trancón Lagunas son aplicables al ámbito hispanoamericano.

ginación de los súbditos americanos, quienes podían tomar la ficción al pie de la letra o dejarse llevar por perniciosos pensamientos. La dificultad de hacer llegar los libros por barco hasta las colonias, la ardua tarea de iniciar negocios de imprenta solicitando el beneplácito administrativo de la metrópolis y en sociedades con un índice muy alto de analfabetismo provocó que en Hispanoamérica la novela prácticamente no tuviera presencia o repercusión durante los siglos del colonialismo. La general ausencia de imprentas y de librerías hizo que muchos autores sólo pudieran publicar los libros con sus propios medios. Esta circunstancia condicionó que ya en el siglo XIX la novela y el cuento se adaptaran a diferentes vías para llegar al público. El cuento quedó prácticamente circunscrito al espacio de la prensa, de aparición periódica y regular, porque además las pocas imprentas se concentraban en sacar a la luz el género de éxito que era la novela. En México, durante el periodo romántico, resalta la labor de varios tipógrafos e impresores (Vicente García Torres, Ignacio Cumplido y Mariano Galván) que se dedicaron con sacrificio a su tarea tipográfica por encima del estado de anarquía social y política de la época. En Argentina, país de abundantes publicaciones periódicas, contaba en 1855 con diez imprentas, dos litografías y once librerías; en este país resaltan tres nombres: el de la Imprenta y Librería de Mayo, creada por el librero montevideano Carlos Casavalle en 1862, Pablo Coni y el español Benito Hortelano, impresor y librero³⁴⁸. La escasez general de imprentas en Hispanoamérica repercutía en el hecho que fuese menos común que un escritor dedicara esfuerzos y expectativas a concentrar sus relatos en un solo volumen. A ello hay que sumar que los autores solían tener una profesión (ingenieros, médicos, abogados...) que era la que realmente aportara los ingresos, por lo que se ocuparían antes de otros quehaceres que de recoger sus textos en un libro de cuentos que competiría con novelas y publicaciones folletinescas.

Dicha esta referencia, consideramos que hay dos causas esenciales para explicar el estado de simbiosis que en el siglo XIX llegó a darse entre el cuento y el periodismo; una afecta al espacio de la creación y otra al de la recepción. El marco

³⁴⁸ Cfr. Jorge B. Rivera, «El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1880-1900)», pág. 324.

periodístico condiciona el carácter interno del propio texto (brevedad, temática, tensión narrativa, estilo, punto de vista...), y la recepción del periódico condiciona al mismo tiempo la recepción del texto breve.

Quizá las exigencias más importantes para el cuento y para la noticia de prensa sean la concisión y la precisión. Un artículo y un relato discurren en torno a un nudo y ambos deben cuidar una estructura precisa para exponer la historia y su desarrollo; la noticia tal como se emite es inalterable, aunque posteriormente la actualidad pueda cambiar los hechos, mientras el cuento es cerrado en su forma pero se puede proyectar abiertamente y modificarse en el alcance de sus significaciones. Ambos, cuento y noticia, tienen que decir muchas cosas con pocas palabras, por lo que se deben seleccionar las expresiones adecuadas y discriminar los datos y las palabras prescindibles. El artículo requiere objetividad en el discurso, lo escrito es lo literal, en tanto en el cuento se pueden sugerir informaciones no expuestas de modo patente, literalmente, y, a la inversa, los significados figurados pueden convertirse en literales (recurso común del cuento fantástico). En definitiva, la hechura de brevedad que identifica al cuento venía supeditada e incluso estimulada por las pocas páginas que el periódico le concedía. Esta restricción condicionaba en gran medida la premisa de síntesis significativa en la elaboración del cuento.

La coexistencia del discurso periodístico, cuya referencia directa es la realidad, y el discurso literario, cuyo ámbito de incidencia es la ficción, determinaba que en un mismo medio coexistiera a su vez un punto de vista objetivo e histórico con otro caracterizado por la subjetividad y la verosimilitud. Esta compatibilidad de dos enfoques en principio antagónicos se encuentra ya expresa en el discurso del cuento fantástico en tanto que en él se apela a la «verdad» de los hechos aunque parezcan mentira o sean increíbles. Ese recurso de señalar los hechos de la narración como algo real, como algo que sucedió fielmente, no es único del fantástico, pero sí que en este caso, al aparecer en la prensa, el recurso era doblemente incisivo por contraponer la indicación de lo histórico a lo sobrenatural.

Del lado de la recepción hay que decir que la popularización de la educación primaria en Hispanoamérica, institucionalizada en la zona del Río de la Plata,

favoreció el incremento de lectores de prensa, así como la profesionalización del escritor. Unido a ello, la escolarización de las mujeres será un dato importante para computar el considerable número de lectoras aficionadas a la literatura periodística por entregas, el cuadro de costumbres romántico, el folletín y aquellas narraciones que ponderaban los sentimientos, las emociones, la curiosidad y el suspense. La labor de las mujeres criollas en el panorama cultural llegó a calar en la mediación entre políticos, escritores e intelectuales. Las mujeres se ocupaban de la gerencia de los salones literarios y tertulias, muchas veces oficiadas en sus casas³⁴⁹. Fruto de este esfuerzo fue la creación del periodismo literario femenino³⁵⁰, con manifestaciones como *La Ondina del Plata. Revista semanal de literatura y moda* (1875-1880), donde publicaban Juana Manuela Gorriti desde Lima y Eduardo Mansilla desde Washington y París y que contaba también con colaboraciones masculinas como las de Eduardo Holmberg, Miguel Cané y Carlos Olivera. Al igual que existía una correspondencia (económica, ideológica...) entre los periódicos noticieros y ciertos organismos corporativos de la nación, en el tema de la prensa específicamente literaria se puede hablar de una reciprocidad alimenticia con las sociedades, academias, círculos, salones, cenáculos y tertulias culturales y literarias. El periodismo era el escenario donde discutir a diario los aspectos más relevantes del país, y donde despuntaban los autores que luego alcanzaban renombre en el ámbito literario; la publicación en un periódico significaba un impulso decisivo para la admisión y permanencia en la vida cultural, social y política del país³⁵¹. Aparte de las noticias pertinentes, los periódicos incluían en sus páginas información y textos de orientaciones muy variadas de la esfera de las ciencias (razón teórica, lógica empí-

³⁴⁹ Para más información sobre la influencia de las mujeres en el panorama cultural en la Hispanoamérica del siglo XIX, véanse M. C. Arambel Guiñazúa y C. E. Martín, *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*, 2 tomos, Iberoamericana, Vervuert, 2001. Para el tema al que hace referencia esta nota, véase del libro citado «La vida de salón», tomo I, págs. 16-19; y Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, 1994.

³⁵⁰ Véase Francine Masiello (comp.), *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, 1994.

³⁵¹ Véase Néstor Tomás Auza, «El periodismo literario porteño», *La literatura periodística porteña del siglo XIX. (De Caseros a la organización nacional)*, Editorial Confluencia, Buenos Aires, 1999, págs. 19-94.

rica) y de las humanidades (erudición sensible)³⁵². Es por esto que hombres de ciencias y hombres de letras habían formado una parte importante de su ideología en relación con el mundo ecléctico, enciclopédico, del periodismo, y que más de uno de ellos se sintiera impelido por el prurito de la creación literaria. En general, las personalidades de altos cargos públicos en lo que respecta a la economía, el derecho, la política, la enseñanza, las artes, la medicina, las ciencias, la historia, la filosofía... todos se nutrieron de una formación periodística miscelánea, con ella moldearon sus gustos en materia literaria y refinaron los valores de la cultura. El periodismo pretendía, a fin de cuentas, ser vehículo de la historia nacional y de la cultura; sus colaboradores, por extensión el autor de cuentos, compartían sus proyectos acondicionados por la vivencia de la modernidad y por el deseo de promover el progreso en el vasto sentido de la palabra.

El reducido coste del periódico (o de la revista) lo hace accesible a casi todos los grupos de población. Por su contacto con la masa³⁵³ lectora, el periodismo era un efectivo instrumento civilizador y de impulsión del progreso. Debido a su propia idiosincrasia mediática los periódicos se distinguían por su capacidad crítica y su contenido racional. Este racionalismo se revestía del estilo de las proclamas oratorias que el discurso romántico había retomado en la senda del liberalismo crítico, evolucionado de la Ilustración decimonónica pero actualizado no obstante desde una pragmática bastante más funcional. Los cuentos y otras piezas de literatura breve que se insertaban en el periódico, especialmente las de propensión imaginativa, fantasiosa, contrarrestaban la preponderancia de racionalismo en el contenido. Sin embargo, no hemos de olvidar que el perfil del autor de cuentos fantásticos es un ciudadano con formación ilustrada ecléctica, erradicado en el

³⁵² De esta situación fusionadora de disciplinas que se daba en los periódicos y en las revistas hispanoamericanas dan cuenta los innumerables títulos que hacían concordar materias diferentes. Por poner un ejemplo, en Argentina podía leerse el «Diario Político, Literario y Mercantil» (segundo nombre de *El Restaurador de las Leyes*, periódico inaugurado en 1833), y así se desenvolvían los títulos de las revistas que igualmente concordaban letras y ciencias: *Revista de Derecho, Historia y Letras*; *Revista de Ciencias y Letras*; *El Plata Científico y Literario*.

³⁵³ La concentración de la población en los núcleos urbanos por la migración interna desde el campo o externa desde países extranjeros creó una fisonomía nueva de la ciudad (ahora aglomerada, con puntos donde se entrecruzaba la muchedumbre anónima) y una identidad diferente del ciudadano; asimismo, en antropología surgieron concepciones recientes como «masa», «alienación» o «individuo».

espacio de la metrópolis y perteneciente a la clase media-alta, es un individuo intelectual y culto que auspicia el ideal de progreso y el desarrollo de las ciencias. Es por esta causa que los autores del relato fantástico modelan incesantemente un narrador que responde a la condición de hombre de convicciones racionales, incluso científicas, cuya actitud de escéptico se muestra por encima de las creencias y de las supersticiones, y cuya sensibilidad se ve perturbada por una influencia insólita que además constata empíricamente y que desconcierta al máximo su lógica. Este tipo de narrador es quien en definitiva plantea las dudas sobre la identidad fiable de los acontecimientos sobrenaturales, el que se permite comentarios emblemáticos desde su posición narrativa privilegiada y, por ende, el que sutaliza los agujeros abiertos en el tejido vulnerable del raciocinio. La literatura fantástica atraía la simpatía de unos y la reacción de otros. Examinado desde la perspectiva de los productores y consumidores, este sentimiento pendular (afiliación/repulsa) entre los intelectuales de diferentes tendencias hacia la temática del fantástico suponía, al fin y al cabo, un componente de atracción hacia el propio objeto de representación, el cuento, así como hacia el marco representativo periodístico que lo promovía.

El escritor de cuentos fantásticos de esta época ejerce distintas profesiones. A partir de 1890 es cuando más se acusa la profesionalización del escritor y cuando ser escritor va parejo a ser periodista. Es también a partir de esta fecha cuando se institucionalizan algunas sociedades o asociaciones y se llega a una nueva forma de contacto entre los escritores y el lector (certámenes, conferencias, lecturas...), si bien en Argentina ya con anterioridad habían surgido determinadas academias, círculos y clubes que promocionaban la relación entre el intelectual y el público. A partir de los noventa, el cuento y la literatura en general se abren a un público más heterogéneo y múltiple porque las reuniones de intelectuales se celebran también en cafés y no ya sólo en tertulias o clubes cerrados.

Una de las características del escritor periodístico es su formación variada, como hemos dicho, y autodidacta. Otra característica es el ingente número de «cuentistas» que publican sus piezas en los periódicos. Las facilidades que ofrece la publicación periodística dan lugar a dos consecuencias coyunturales, una de

orden profesional y otra de orden estructural. Una consecuencia es el cultivo indiscriminado por autores que quieren practicar el extendido género del relato breve incluso siendo de disciplinas distintas (ya genérica, como la novela, ya formativa, como escritores que proceden del ámbito de la abogacía, la diplomatura o la medicina). La otra consecuencia es la especialización del relato como género literario autónomo, independiente de la novela u otras narraciones breves. Esta independencia estructural del relato influyó, no obstante, en que a veces se lo consideraba más vinculado al medio periodístico que lo sacaba a la luz que a una posterior colección de cuentos.

Debido al soporte informativo que ocupaba la producción cuentística, la temática más recurrente era la relativa a los intereses políticos y sociales del momento o aquellos advenimientos del pasado que repercutían o eran referencia en el presente, así como la historia pequeña del pueblo que da a conocer una cara más de la realidad del país y de la expresión nacional. Para catalizar este flujo hemos de remontarnos al hecho de que el periodismo había emergido en el siglo XVIII con el sentido crítico aplicado a la historia social y a la filosofía de las ideas. Fue este sentido crítico el que favoreció que el cuadro de costumbres se aclimatara a la prensa del siglo XIX como vehículo de observación y análisis en el fragor de las batallas de independencia y tuviera mayor soltura después de que las Cortes de Cádiz promulgaran en 1812 la libertad de imprenta. No es anecdótico pues que los periódicos habaneros ubicaran los cuentos inspirados en las guerras de Cuba y Filipinas junto a las acotaciones y las fotografías del acontecimiento³⁵⁴ o que en otros territorios como Paraguay el periódico en principio funcionara directa o indirectamente como un órgano de proclama del nacionalismo y de la política del gobierno en funciones³⁵⁵. El periodismo, entonces, en una época de turbulencias políticas y edificación de las nacionalidades e instituciones democráticas, atendía

³⁵⁴ Cfr. Juan Paredes, *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, pág. 18.

³⁵⁵ Consta el caso del primer periódico en Paraguay llamado *El Paraguayo Independiente* (1845) y la primera revista en el mismo país, *Semanario de Avisos y Conocimientos Útiles* (1846), en que muchos artículos incluían proclamas de la identidad nacional y advertían de la amenaza del vecino dictador Rosas. Véase José Vicente Peiró, «Manifestaciones literarias del XIX en Paraguay: la revista *La aurora*», en *Arrabal*, núms. 2/3, Asociación Española de Estudios Literarios Hispánicos (AEELH) y Edicions de la Universitat de Lleida, 2000, págs. 33-40.

al cumplimiento de ser un instrumento de civilización y su función era didáctica, revolucionaria y constructiva; por supuesto, este objetivo marchaba paralelo al interés ameno de la lectura con proyección hacia un público multitudinario y variado. Es por ello que las revistas, los semanarios, las gacetas, los diarios y otras publicaciones de tirada periódica (de las que algunas tuvieron más bien una vida efímera) incluían en su catálogo las crónicas de actualidad común a los noticieros además de comentarios de los eventos sociales, informes de proyección cultural, artículos de corte político, científico, filosófico o literario, y reservaban incluso una extensión informativa de apreciación muy diversa como reseñas culinarias, biografías de personajes relevantes, usanzas populares, curiosidades artísticas, observaciones de viajero, consejos y criterios de urbanidad, etcétera, acompañados de grabados pintorescos y otras ilustraciones. Es en este encuadre informativo, formativo y recreativo en el que se desenvuelve el cuento decimonónico y el relato fantástico.

El cuento fantástico tenía cabida en periódicos de tipo científico y humanístico. Precisamente, lo que hacía el fantástico literario era generar puntos de inflexión entre una tendencia y otra, sutillar las fibras que divorciaban el positivismo del trascendentalismo, pero que ontológicamente llegaban a conectarse en el propósito de discernir las verdades del ser humano y de la naturaleza. El planteamiento de lo fantástico unifica el criterio de ambas tendencias: el fenómeno extraordinario se constata por los sentidos e incluso en ocasiones desde un empirismo científico, su vivencia desvela la incertidumbre, perturba los pilares de la razón (se fortalecen o se extenuan) y siempre apela a una reflexión personal del valor de la fantasía y el límite de las emociones. A nuestro modo de ver, el cuento fantástico iba alargando su vida y aparecía en periódicos diferentes debido a que no sólo, como toda literatura, alienta la imaginación y es creadora de un orbe simbólico-representativo, sino porque además de eso el relato fantástico plantea un conflicto, una experiencia de «crisis»³⁵⁶, una tensión que involucra a

³⁵⁶ Para Carlos Mastrángelo la *crisis* es el tema que mejor se adapta al cuento y viceversa: «Las crisis son los hechos que más se ajustan a la brevedad, violencia o problemática de estas ficciones. Crisis individuales, sociales, históricas, universales y especialmente las muy dramáticas. En pocas palabras: las horas decisivas cuya culminación es rápida e ineludible y, a menudo, inexorable, y

todo hombre desde sus parámetros de razón y sensibilidad, en un espacio sucinto, preciso, y, al mismo tiempo, apremiante; por eso, de una mano su proyección es universal y, de otra, es individual, pero siempre crea un vínculo cálido con el receptor, una conexión intrínseca.

En las primeras manifestaciones del cuento fantástico en Hispanoamérica podemos descubrir visiblemente determinadas las coordenadas que definen el género: la atracción entre la conjetura lógica, crítica, y el hecho fuera de lo común que, empero, acontece en la vida consuetudinaria (el periodismo comparte un planteamiento paralelo, pero desde distinto enfoque), y también entre la vivencia personal que, extrapolada del texto, llega a ser de interés más amplio (filosófico, antropológico, cultural, social, etcétera).

Una década antes de cerrarse el siglo XVIII encontramos en el *Papel Periódico de La Habana* un curioso relato cuyo autor prefirió ocultar su nombre. Publicado a fecha del 24 de octubre de 1790, se intitula explícitamente «Raro ejemplo de un sonámbulo»³⁵⁷ y en él está ya prescrita una coordenada que definirá lo fantástico: la influencia de otro orden –difícilmente catalogable– en la realidad común. Lo transcribimos aquí porque nos parece una pieza de gran valor por su rango precursor y por su lograda forma, afín al modernísimo microcuento cuyas características expusimos en el primer capítulo de este trabajo.

En Nueva York soñó una persona que estaba cogiendo pájaros. Por la mañana al levantarse halló en su cama un nido entero de golondrinas. Las había cogido la noche pasada en las vigas de su casa adonde subió por una escala muy alta. Los que estudian la historia del hombre pueden apuntar esta noticia para ayudarse en sus meditaciones.

El lector deduce que es un acontecimiento de sonambulismo, como aclara el título; entonces es quizá un suceso «raro» porque no es lo habitual. El motivo del sonambulismo había aparecido en la literatura más bien de manera esporádica,

que colocan al hombre frente a sí mismo, frente al destino, frente a la adversidad, frente a la muerte, frente a cualquier cataclismo personal o colectivo», Carlos Mastrángelo, «¿Una fórmula para escribir cuentos?», *El cuento argentino*, pág. 118.

³⁵⁷ Anónimo, «Raro ejemplo de un sonámbulo», *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 24 de octubre de 1790. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX. Antología*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1975, pág. 45.

atípica, como atípica es la elección del lugar donde sucede la historia, Nueva York, lo cual no resta que cupiera la posibilidad de que el autor escuchara o leyera este caso que decidió publicar en la prensa local. A pesar de las cuatro únicas frases de que consta este texto, su sencillez es nada más que aparente. En realidad, es una advertencia del cambio ideológico que barruntaba el ocaso de la Ilustración y la incorporación a una etapa de reestructuración de los esquemas en la cultura occidental. ¿Cómo clasificamos las cosas abstractas o menos tangibles?³⁵⁸ ¿Hasta dónde llega la potencialidad de las facultades humanas? ¿Qué ocurre con los hechos que afectan a la actividad humana pero que están lejos de su autoridad? ¿Cuáles son nuestras certezas? *Raro ejemplo* nos plantea la disyuntiva de que hay cosas que, sencillamente, no tienen explicación. Pero el auténtico dilema es otro: el discurso de este microtexto nos enfrenta a la influencia de otro orden en la realidad común, un orden raro, sin lógica, un orden que pertenece al dominio humano pero que es indomable.

En «Raro ejemplo de un sonámbulo» se encuentra ya uno de los resortes claves de la narrativa fantástica: la dicotomía entre realidad e ilusión. El cuento fantástico cuestiona muchas veces si *la vida es sueño* y propone que, parafraseando a Calderón de la Barca y a Macedonio Fernández, *no toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Un gran logro de la literatura fantástica fue plantearse la importancia de los sueños en la vida del hombre, en sus circunstancias inmediatas. A finales de siglo, los estudios del psicoanálisis freudiano se desarrollan casi en tiempo paralelo con la creación modernista que se adentra en la exploración del mundo onírico (tan significativo en los posteriores movimientos de vanguardia del siglo XX), que toman las expresiones del inconsciente psíquico como instrumento para crear el arte más puro y descubrir el impulso irracional de los sueños mediante el sentido de las palabras.

Se distingue también en este fragmento un motivo fundamental del fantás-

³⁵⁸ Chesterton decía que, existan dragones o no, alguien nos tiene que enseñar cómo vencerlos para no sucumbir al miedo. La segunda mitad siglo XIX se caracterizaría por el interés de dar respuesta a través de la ciencia a las incógnitas del ser humano. El motivo de «Raro ejemplo de un sonámbulo» es la incógnita de ciertas expresiones del sueño y el comportamiento del hombre durante el mismo; el psicoanálisis, un siglo más tarde, daría explicación –creíble o no– a ese dilema.

tico como es el doble humano. En este acontecimiento, el «yo» durmiente y razonador se desdobra en otro «yo» en duermevela que no puede controlar sus actos porque se encuentra escindido del primero. El sonambulismo produce un estado semejante al hipnotismo, por lo que no es casual que este último también fuera denominado sonambulismo magnético³⁵⁹ y que, más tarde, se convirtiera en un objeto de estudio en la psiquiatría freudiana y en un motivo que inspiraría la narrativa de estilo hoffmanianno.

Probablemente el autor de esta pieza nunca la habría denominado *cuento*, sino más bien *ejemplo*, como indica el título. Los *exempla* de la literatura medieval son una fuente de este texto. El ejemplo era un género de narrativa breve, al estilo de la conseja y la fábula, en que se proponía una historia ilustrativa con una escueta moraleja final. El contenido de este cuento debió de fascinar al lector, más que por ser un «buen ejemplo», por mostrar literalmente un *ejemplo raro*. La forma y el contenido marcan diferencias respecto al género precedente: el estilo capta la esencia de la palabra seleccionada de modo casi milimétrico; el encadenamiento de los datos se hace de forma limpia y matemática, sin una digresión, y con una estructura que perfila el efecto de sorpresa³⁶⁰ tan afín al cuento y especialmente al fantástico; por último, la *noticia* final apunta más hacia el valor del conocimiento

³⁵⁹ Para las relaciones entre el magnetismo y el motivo del doble véase Rebeca Martín, «Los orígenes del *doppelgänger*», *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Academia del Hispanismo, Biblioteca de Escrituras Profanas, Vigo, 2007, págs. 25-37.

³⁶⁰ Desde Poe se viene discutiendo si el final sorpresivo es o no paradigmático del género fantástico. Lo cierto es que el cuento fantástico del XIX en el ámbito hispanoamericano coincide sobremanera con este rasgo. Al respecto, Susana Reisz señala que «lo fantástico está de un modo u otro anclado en nuestra experiencia de lo real y de sus cambiantes límites pero que, paradójicamente, juega con nuestra tenaz resistencia a todo lo que sobrepasa el horizonte de expectativas, ya sea en el terreno imaginativo, moral o afectivo». Cfr. Susana Reisz, «En compañía de dinosaurios», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, pág. 48. Igualmente, en «Nuevas tesis sobre el cuento», Ricardo Piglia subraya la importancia del final *–final secreto–* unido a dos factores: las expectativas del lector y la noción de tensión. Algunas ideas de Piglia son: «El final implica, antes que un corte, un cambio de velocidad. [...] Los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia. Sin finitud no hay verdad [...] El final pone en primer plano los problemas de la expectativa y nos enfrenta con la presencia del que espera el relato. No es alguien externo a la historia, [...] es una figura que forma parte de la trama. [...] Hay un resto de la tradición oral en ese juego con el interlocutor implícito; la situación de enunciación persiste cifrada y es el final el que revela su existencia. [...] el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos. [...] Proyectarse más allá del final, para percibir el sentido, es algo imposible de lograr, salvo bajo la forma del arte», «Nuevas tesis sobre el cuento», págs. 118-120, 124-126.

que hacia la conducta moral.

El texto es muy preciso en la ordenación de los datos. La acción se concentra en tres frases que se pueden corresponder con tres secuencias visuales; el efecto fantástico resulta de la metáfora (traslación simbólica) de que el lenguaje y las cosas pueden significar más de lo que significan a simple vista. Por eso el cuento se repliega sobre sí mismo y la misma clave de interpretación abre otra puerta: la frase final invita a reflexionar entre las fronteras del sueño y la vigilia, en qué proporción un tiempo es más real, más relevante o «positivo» que otro, y emite la insinuación de pensar de qué manera influyen las vivencias extraordinarias tanto en la historia pequeña de cada hombre como en la historia grande de la humanidad. Esta clave es extensiva al género del cuento fantástico como literatura que discurre sobre los entresijos de la realidad sensible del hombre y de los misterios no resueltos que atañen a su existencia.

Durante el siglo XIX nos vamos a encontrar con la publicación anónima de cuentos fantásticos firmada bajo seudónimos o con abreviaturas. Este anonimato puede deberse a varias razones. Una es que el autor prefería pasar desapercibido en la práctica del cuento, una especie que no tenía entonces el reconocimiento que logró en épocas ulteriores y que sí tenían la novela y los géneros del teatro y la poesía; y otra posible causa es que el autor desistiera de firmar la pieza fantástica por desestimar su valor en la propia trayectoria personal o por no asumir la responsabilidad ideológica de responder a cuanto de transgresor hay en un texto que pretende la objetividad de elementos extraordinarios. En este ejemplo, en que el cuento aún data del siglo XVIII, se puede presuponer que su creador decidiera no firmarlo porque no le diera importancia artística o tal vez porque fuera un «raro ejemplo» de literatura. Hay que precisar también que en el *Papel Periódico de La Habana* se preponderaba la reflexión pedagógica característica del neoclasicismo y que fue la primera publicación periódica que insertaba noticias oficiales en Cuba; esto sirve de antecedente para explicar el mensaje didáctico final o, en general, la utilidad histórica que reclama la pieza.

Conviene en este punto hacer un inciso para cuestionar el parecido indudable entre «Raro ejemplo de un sonámbulo» y el género del «caso». La Real Aca-

demia lo define como «relato popular de una situación, real o ficticia, que se ofrece como ejemplo». El caso es un género que procede de la tradición oral y que característicamente en Hispanoamérica se trata de una forma narrativa breve que suele contener hechos fantásticos o maravillosos. En su estudio sobre el microrrelato, David Lagmanovich apunta algunas cuestiones que afectan normalmente al caso: «la situación es ficticia o, si arranca de la realidad, ha sido modificada por la fantasía de los narradores populares; las más de las veces no implica ejemplo alguno (es decir, no tiene moraleja), sino que traduce la maravilla ante sucesos que la razón no alcanza a explicar»³⁶¹.

Lo curioso de la aclaración de Lagmanovich es que esta forma narrativa en Hispanoamérica suele contener historias de maravillas y de situaciones inexplicables de la realidad. Apunta algo más Anderson Imbert, y es que «el caso puede connotar peligro, lance, cambio, emergencia, infortunio, fracaso, muerte. Es una coyuntura o solución de difícil salida»³⁶². La situación de «difícil salida» bien puede ser un punto en conexión con la situación de conflicto propia de la trama del fantástico.

La procedencia de la oralidad y de lo popular se asocian a la práctica de esta clase de textos bastante cultivados en el contexto latinoamericano y que, conjuntamente, especifica de nuevo Lagmanovich, son «un tipo especial de anécdotas ficticias que aceptan la referencia a otros planos posibles de la realidad», pero, lo más importante, es que este género breve «tiende a identificarse casi exclusivamente con temas fantásticos, como por ejemplo la inserción de personajes de ultratumba en la vida cotidiana»³⁶³. De todos modos, y para concluir el inciso, cabe señalar el hecho propio de hacer coincidir lo extraordinario en un órgano periodístico.

Siguiendo con más ejemplos, hallamos otras dos piezas anónimas en el mismo periódico, las cuales se publicaron un año más tarde, en 1791, y que tienen

³⁶¹ David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría e historia*, Editorial Menoscuarto, Palencia, 2006, pág. 101.

³⁶² Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pág. 34. Anderson Imbert añade, además: «con el título de *casos* he publicado centenares de *minicuentos*».

³⁶³ Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, pág. 102.

por título «Carta verídica sobre un maravilloso fenómeno»³⁶⁴ y «Noticia extraña de una mujer moza que envejeció pronto y volvió a rejuvenecerse»³⁶⁵.

El primer texto es, o simula ser, la transferencia de una carta publicada en un diario madrileño. La carta narra lo que le ocurrió a Esteban tras sus viajes entre España y América: la reducción del joven en niño, la metamorfosis fantástica pero verídica de su vida. El elemento extraordinario se describe adentrándose en los pormenores del detalle físico y los hábitos de cuando Esteban se convirtió en Estebanico. Esteban era un joven que paulatinamente se fue comprimiendo hasta quedar en la estatura de un niño pequeño que olvidó cómo articular el lenguaje. Como la misma reclamación de las crónicas de Indias, el texto apela a la «verdad» del suceso, por eso ha de ser contado de manera que sea creíble y no lo califiquen de «solemne fábula». Podemos encontrar en esta declaración una original toma de conciencia de la separación que actualmente hace la crítica sobre el género entre «fantástico» y «maravilloso». Para el narrador el concepto de *maravilloso* (*fantástico*, según la terminología de Todorov) puede incluir el calificativo de *verídico*, pero no puede atribuirse lo «verídico» a una narración fabulosa («maravillosa»). El testimonio de la disminución asombrosa de las proporciones del joven nos traslada hasta el quehacer diario de un niño diminuto que vive sobre un jergoncito de paja, que cubre su cuerpo con un andrajo de paño, hace cestitas de huesos de fruta, excrementa como los corderos y nunca se deja ver porque su infelicidad aleja incluso a las pulgas y otros insectos. Asimismo, esta anomalía en la naturaleza del joven se produjo sin que teólogos ni físicos vislumbraran el origen del mal; el relato tampoco ofrece ningún alivio en su final: «estamos todos esperando que se descubra este misterio».

El *Papel Periódico de La Habana* ponía en circulación artículos sobre maravillosos fenómenos, avisos de casos extraños o raras noticias que no eran sino acontecimientos extra-ordinarios, fuera de lo común, y que en cierta medida propi-

³⁶⁴ Anónimo, «Carta verídica sobre un maravilloso fenómeno», *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 1791. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 46-48.

³⁶⁵ Anónimo, «Noticia extraña de una mujer moza que envejeció pronto y volvió a rejuvenecerse», *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 1791. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 49-50.

ciaban un espacio de distensión para el lector entre las crónicas más serias y las noticias divulgativas. Igualmente, el *Papel Periódico* reeditaba otros trabajos publicados en la prensa europea y, particularmente, aquellos de alcance médico y científico (estudios sobre vacunas, enfermedades, salud pública, tratamientos) que contrarrestaban la ausencia de revistas científicas en Cuba en aquel momento. No en vano, el fundador del *Papel Periódico de La Habana* fue un doctor y el diario editaba con frecuencia asuntos concernientes a la medicina y los trastornos orgánicos en general. Del interés hacia esta disciplina da cuenta la creación de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales y la Sociedad de Estudios Clínicos de La Habana, así como un vasto número de publicaciones surgidas a partir de la mitad del siglo XIX³⁶⁶.

No sería inverosímil pensar que el texto fuera escrito por un doctor, o teólogo y físico, como parece colegirse de la firma («B. L. M. de V. su amigo y servidor y Capellán Dr. V.»). Este hecho anticiparía un rasgo biográfico de los escritores del siglo XIX, y es que muchos de ellos se consideran, antes que cuentistas, científicos, médicos, poetas, historiadores, y hasta ministros de sanidad pública.

El argumento del segundo cuento, «Noticia extraña de una mujer moza que envejeció pronto y volvió a rejuvenecerse», vuelve a tratar sobre la metamorfosis, esta vez de una mujer, la cual envejeció a los treinta y cinco y rejuveneció a los setenta y cuatro. En este relato lo significativo es que el elemento extraordinario se describe adentrándose en los pormenores del detalle físico³⁶⁷, como la prueba indudable para constatar que lo sobrenatural es verdadero, es visible, y, para más

³⁶⁶ Estas revistas médico-científicas eran: *Anales de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales*; *Crónica Médico-Quirúrgica de La Habana*; *Gaceta Médica de La Habana*; *El Progreso Médico*; *Revista de Ciencias Médicas*; *Revista de Medicina y Cirugía de La Habana*; *Revista Médica de Cuba*; *Revista de Medicina Tropical*; *Revista de la Asociación Médico-Farmacéutica de la Isla de Cuba*). Cabe añadir que será también en La Habana donde se celebre el III Congreso Pan-Americano de Medicina en 1901 y el Congreso Sanitario Internacional de 1902, en el que participó el eminente doctor cubano Carlos Juan Finlay Barrés, propuesto para el Premio Nobel y que descubrió el agente transmisor de la fiebre amarilla.

³⁶⁷ El texto dice que a la mujer se le cayeron los dientes, que se le arrugó la piel, se le consumieron las carnes; y luego dice que le renacieron los dientes, engordó, le volvió la menstruación, se le aclaró la vista y, finalmente, la mujer recobró la salud. Existe un claro parecido de este cuento con la trama de «Viaje a la semilla», de Alejo Carpentier, en que la vuelta a los orígenes del protagonista da lugar a un retroceso también físico hacia el pasado.

credibilidad, el discurso revela fechas exactas de la biografía de la mujer. Editados en prensa, uno y otro texto echaron mano de una apoyatura formal para simular la verosimilitud (una carta, una noticia importada de otro periódico). «Carta» o «noticia» sustituyen el nombre de «cuento» cuando aún este género no tenía su especificidad definida.

Para seguir formándonos un esquema práctico del cuento fantástico en sus comienzos, traemos a colación dos cuentos más de 1782, publicados en el mismo diario y ambos también anónimos, «La gota de agua»³⁶⁸ y «El diluvio universal»³⁶⁹. Lo fantástico alegórico –rayano en lo fantástico maravilloso–, articulado en torno al valor de lo particular y lo universal, ocupa el relato primero por la personificación³⁷⁰ de un elemento natural, una gota de agua, que razona y conversa con un hombre sabio. El segundo cuento aparece firmado con un sobrenombre, «El Tariminauta». El narrador, que coincide con el protagonista y la proyección ficcional del autor, comienza dirigiéndose al editor con un comentario sobre la intensa lluvia de los últimos días. Dice el narrador que su familia, sus animales y él tuvieron que subirse a unas tarimas tratando de vencer las goteras y la intensidad del agua que entraba en la casa; lo cual le recordó el episodio de Noé. Todo acaece en la mente del protagonista, al que se le aparece un ángel que le muestra estampas con imágenes de la antigüedad grecolatina, y después, el astrónomo inglés Whitsun se dispone a hablarle del cometa de 1689. En ese instante el quiquiriquí de un gallo retrae al narrador, absorto en su fantasía, a la situación original. Seguidamente, el narrador mata al gallo para comerlo y luego acaba la historia dirigiéndose de nuevo al editor del periódico: «Publíquela usted si gusta, señor editor, y mande cuanto no incomode a su humilde servidor».

La exhortación del principio y del final explicita una circunstancia que afecta al proceso de creación del cuento en aquellos momentos, aquella por la que

³⁶⁸ Anónimo, «La gota de agua», *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 1882. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX. Antología*, págs. 51-52.

³⁶⁹ Anónimo, «El diluvio universal», *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 1882. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX. Antología*, págs. 53-56.

³⁷⁰ La gota piensa que será feliz aislada del chorro de donde procedía. Pero pronto se evapora por el sol: el sabio hace una comparación con el destino de aquel hombre segregado de la sociedad y de las leyes de la razón universal y divina.

la vida del cuento, su idea, su forma, su publicación, debe cumplir las exigencias del editor y de la política del periódico en que aparece. Atendiendo a la semántica de este último relato hay que resaltar que adelanta un tema común: el del sueño visionario, el de la revelación de un secreto, la curiosidad, el misterio o el enigma asociado al modelo fantástico.

En este relato el personaje vive la experiencia de lo fantástico desde su interior, en primera persona. Aun así, ciertamente, no hay una introspección psicológica en estos primeros cuentos. En ellos lo fantástico no provoca ningún desconcierto sobre su existencia (ocurre «de verdad»), sino sobre su naturaleza extraordinaria; así bien, el desconcierto es conmutable con la curiosidad y la admiración por el misterio, por lo a-natural. Lo que identificará al fantástico posterior del XIX será el choque ineludible entre dos órdenes, y este choque es lo que provoca tanto la tensión narrativa como la tensión en la voluntad de los personajes, ora la incertidumbre, ora la perturbación y el sentimiento de amenaza. En estos cuentos se echa en falta la unidad de efecto imprescindible para esta prosa breve, digamos, una atmósfera que involucre globalmente el cuerpo físico y semántico del texto hacia la transgresión que supone narrar lo fantástico.

Los primeros cuentos fantásticos, dentro de un contexto hispanoamericano, son muy racionales, pretenden o simulan que su fuente es real, histórica. El elemento fantástico actúa desde ese otro lado de la realidad, aunque forma parte de ella; está inserto en un entorno común y descrito al detalle objetivo que profesa el costumbrismo incipiente. Estos relatos beben de la forma narrativa de la tradición y el cuadro de costumbres, lo cual no desmerita su acierto más o menos definido en los límites del cuento ni la autonomía de estructura que otorgan al propio universo fantástico.

Entrado el siglo XIX, el género que atendemos bregaba entre el romanticismo sentimental y ese otro romanticismo «negro» criticado por sus desagradables aspectos tétricos, sus personajes tortuosos y sus tramas espeluznantes³⁷¹. Escribir

³⁷¹ A lo largo de la bibliografía consultada, se encuentran bastantes acusaciones hechas al romanticismo negro. Estas críticas se apoyaban en la idea de que ese romanticismo corrompía la prosa y además no se avenía con el carácter criollo, o se consideraban alucinaciones desproporcionadas de la fantasía, de una «fantasía funeraria».

estos cuentos era, si no estar en el margen, al menos sí declararse iconoclasta. Incluso así, de modo disperso y discontinuo se fueron publicando en toda Latinoamérica relatos de misterio e invenciones «raras». Estas narraciones cumplen con la ruptura de un orden racional emplazado en cualquier obra fantástica. En ellas aparece la temática y algunos de los recursos que más tarde serán explotados por los autores posteriores del género. Paul Verdevoye recoge una serie de títulos de cuentos publicados en la prensa rioplatense de la primera mitad del XIX en los que es claramente visible la influencia de la estética del fantástico romántico:

En suma, la prensa periódica de la primera mitad del siglo XIX nos brinda algunos de los elementos que se irán afirmando en la literatura fantástica rioplatense posterior: sueño-pesadilla, locura, intervención diabólica, magia negra, frenología, muerte violenta, escenas macabras con crimen secreto, episodios históricos, incluyendo lo indio, con hechos extraños y misteriosos³⁷².

Los diarios de Buenos Aires y Montevideo se ocuparon con notable interés de sacar a la luz relatos de tema fantástico, cuentos desafortunadamente no reeditados que son de un importante valor para el estudio de los albores de este género en el Río de la Plata. Antes del medio siglo, y con asimilaciones de la atmósfera gótica, aparecen «La cafetera» (1833) (inspirado en el cuento homónimo de Gautier de 1831), «La víctima» (1833), «Un sueño» (1835), «El sastrecillo de Sachsenhausen» (1835), «Historia de la calavera de un grande hombre» (1837), «El desván del diablo» (1841), «El nigromántico» (1843) o «El profesor de frenología» (1843). Se trata de una serie de cuentos inspirados en la estética fantástica como médula narrativa. Fueron publicados en periódicos urbanos como *Diario de la Tarde*, *El Semanario Pintoresco*, *La Gaceta Mercantil* y *El Comercio del Plata*. Otros tantos periódicos argentinos y uruguayos brindaban o rellenaban pequeños espacios donde los lectores congratulaban su imaginación. Junto a estos cuentos, de manifiesta influencia europea y anglosajona, afloraron traducciones de narraciones fantásticas de autores extranjeros. Los diarios querían también

³⁷² Paul Verdevoye, «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, pág. 118.

informar sobre la mejor literatura occidental moderna incluyendo textos representativos³⁷³; la mayoría de estos textos procedía de la tradición europea y entre ellos la traducción de cuentos ocupó una sección asidua; en México, por ejemplo, el periódico *El siglo XIX* llegó a ofrecer hasta doscientas cincuenta y cinco traducciones de cuentos franceses entre 1887 y 1896³⁷⁴, lo cual es un dato imprescindible para discernir las influencias intertextuales en el cuento mexicano del momento. En Argentina las colaboraciones de escritores europeos se hicieron populares en la prensa local³⁷⁵ e incluso las comunidades inmigrantes llegaron a propulsar sus propios periódicos de edición bilingüe, como el *Buenos Aires Herald* de 1870, redactado en inglés y en español, o el alemán *Argentinische Tageblatt* de 1889; y coexistieron con periódicos de otras colectividades que escribían en italiano, francés, polaco, ruso o árabe³⁷⁶.

La concesión extranjera incorporó una base estética y técnica a la formación del cuento fantástico hispanoamericano, pero tengamos presente que esta referencia sola no objetiva su desarrollo. Un desencadenante esencial fue el enaltecimiento del patrimonio folclórico en la cultura e intelectualidad hispanoamericana, cuyo bagaje se integra al imaginario del discurso fantástico. Correlativamente, el género de la leyenda tuvo bastante aceptación entre los aficionados a las lecturas fantasmagóricas, las cuales sumaban al hecho sobrenatural el color exótico de los incidentes. La mayoría de estas leyendas eran oriundas de fuera, particularmente europeas, y se presentaban como adaptaciones, o como traducciones. Algunos de sus segundos títulos indicaban esta procedencia: «Amar después de la muerte. Tradición noruega», «La fragata negra. Leyenda inglesa», «Un robo

³⁷³ Los periódicos incluían traducciones de Lord Byron, Víctor Hugo, Goethe, Schiller, Chateaubriand, Manzoni, Leopardi, Heine, Poe, Zola. También cabía la literatura española del realismo, como Galdós, Pereda, Castelar, Campoamor, Pardo Bazán, Núñez de Arce. El más citado de los españoles era Bécquer. Véase John Englekirk, «El periodismo literario en los albores del modernismo», en Renato Rosaldo y Roberto Anderson (eds.), *La literatura iberoamericana del siglo XIX*, Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Arizona, Tucson, EE UU, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1974, págs. 81-93.

³⁷⁴ Cfr. Luis Leal, *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, pág. 7.

³⁷⁵ Cfr. Ricardo Rojas, «Las empresas editoriales», *Historia de la literatura argentina. Los modernos*, vol. II, págs. 577-578.

³⁷⁶ Véase Renán Flores Jaramillo, «El periodismo país por país. Argentina, siglo XIX», *La prensa en Hispanoamérica*, págs. 43-50.

de Carlo Magno. Leyenda alemana» (traducida de Alejandro Dumas); las tres datan de 1846. Junto a estas leyendas exóticas aparece una narración de inspiración local sobre una india guaraní, «Caicobé. Leyenda argentina». Más adelante, esta literatura breve de reminiscencia foránea, aparte de «leyenda», recibía otros calificativos más bien imprecisos, como indica la explicación entre paréntesis adjuntada al título: «El ahorcado (idea tomada de una anécdota inglesa)» (1876) o «La cena en casa de un nigromántico (imitación de un cuento árabe)» (1878), textos publicados en la prensa de Caracas (*El zancudo* y *El semanario*, respectivamente). Hay que decir que la prensa de Caracas publicó un vasto número de trabajos afines a lo sobrenatural, no sólo en materia de cuentos (*Correo de Caracas*, *Cosmópolis*, *El cojo ilustrado*), sino también de ensayos sobre el magnetismo y el espiritismo, bien dentro del país (*El Semanario*, *La revista*, *La entrega literaria*)³⁷⁷ o bien fuera (como en *Las Tres Américas*, periódico que se editaba por un venezolano en Nueva York). A medida que las identidades nacionales se asentaban, aumentó considerablemente el número y la variedad de leyendas genuinas. La escenografía americana, la conciencia popular, el caudal histórico-sincrético de sus culturas y antiguas creencias en lo sobrenatural se incorporaron al cuento hispanoamericano como un bagaje imprescindible para construir historias en las que lo fantástico tenía una identidad propia. El cuento fantástico era, al menos, otra voz para narrar la vasta realidad de Hispanoamérica.

Hemos de puntualizar que también se daba la circunstancia de que algunos cuentos publicados, de forma anónima, bien firmados con nombre propio, eran un plagio total o parcial de otros cuentos europeos traducidos o no al español, de los que se obviaba la procedencia, de modo que los editados en segundas pasaban por ser originales.

Llegados los años ochenta, muchos países habían logrado cierta estabilidad que ayudó a aumentar sobremanera la publicación de revistas y libros. Es también a partir de estos años cuando más se especifica el lenguaje periodístico (la cróni-

³⁷⁷ Véase Carlos Sandoval, *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*, Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2000.

ca), en busca de sus propias formas (el estilo) y en diferenciación de otros lenguajes. Junto a esta especialización del lenguaje de la prensa se produjo una «democratización relativa de la escritura»³⁷⁸ que tuvo como resultado la incorporación de escritores emergentes que no pertenecían a la élite letrada; respecto a este proceso señala Julio Ramos:

En la década de 1880, sin embargo, esa diferenciación entre la literatura y un uso del lenguaje específicamente periodístico era relativamente nueva. La antítesis registra la *fragmentación* de las funciones discursivas presupuesta por la emergencia del sujeto literario moderno: el «campo de la fantasía», la «elegancia de las formas». Es decir, en el sistema anterior, el intelectual era un «publicista» y el periódico era el lugar de las letras, operando en función de la extensión del orden de la escritura. Pero ya en la década del 1880 aquella indiferenciación comienza a cuestionarse a medida que las letras y la escritura estallan en prácticas a veces antagónicas que compiten por autoridad en el interior de una nueva división del trabajo sobre la lengua. También se disolvía, relativamente, la exclusividad clasista de la escritura, en un sistema en que proliferaban –gracias al mercado, en parte– los escritores de las nuevas clases medias³⁷⁹.

Las disciplinas del saber se especializan y prolifera entonces la circulación de publicaciones periódicas especializadas, hecho que benefició el lanzamiento de un número abundante de revistas científicas, sobre todo de ciencias naturales, y bastantes gacetas literarias. Todas ellas tendrán una vida escasa, pero el dinamismo con que vuelven a surgir otros títulos hace pensar en una producción sujeta al cambio mismo de la sociedad receptora. Paralelamente, en los periódicos de tiraje diario descende la expresión literaria de determinado género (poesía, epigramas, cuadros realistas, narraciones ficcionales de extensión breve). No obstante, y como si arrastrara su prejuicio de hermano menor de la novela, el cuento no acaba de adaptarse a la solidez del formato del libro y su difusión sigue unida a la fluencia del periodismo. El casamiento entre cuento y periodismo responde también a la exigencia de que el escritor debe crear un producto para un mercado donde la ela-

³⁷⁸ En términos semejantes a éstos de Julio Ramos se expresa Sonia Mattalía cuando se refiere a la «democratización de la cultura». Cfr. Sonia Mattalía, *Miradas al fin de siglo. Lecturas modernistas*, pág. 16.

³⁷⁹ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, pág. 135.

boración literaria ha de equivaler a dinero, y publicar un libro de relatos era una empresa arriesgada para cualquier editor (sigue siéndolo hoy en día) frente a otras expresiones literarias. Podrían formarse gruesos volúmenes con toda la producción de cuentos dispersa en los periódicos del XIX.

El receptor y el autor argentinos manifestaban una declarada atracción por la literatura fantástica, como comentamos en el epígrafe anterior de este capítulo. Argentina ha hecho del cuento fantástico la voz más personal de su producción. Fue en las décadas de los setenta y los ochenta, durante las presidencias de Sarmiento (1868-1874) y Avellaneda (1874-1880), cuando se abrió un camino de tranquilidad social que propició la expansión del periodismo y el afianzamiento de la producción cuentística.

Posteriormente a la publicación de los cuentos en la prensa, algunos pocos autores los recogían y compilaban en formato de libro. Una parte de estos cuentos ha sido recuperada en el siglo XX y se sigue haciendo en la actualidad por dos vías: por medio de antologías panorámicas o a través de la edición de un volumen de cuentos de algún escritor cuando éste no lo hizo en vida. Los relatos fantásticos, sin embargo, no eran una especie por la que sus autores tuvieran una preferencia especial, así que en muchos casos su existencia ha quedado desterrada a la publicación del periódico que un día los sacó a la luz³⁸⁰. Bastantes son los relatos fantásticos interesantes que desgraciadamente aún quedan por reeditar o cuya edición ha quedado descatalogada. En cuanto a España, la mayor parte de los cuentos que conocemos se editan en antologías críticas cuya selección incluye reiteradamente los mismos títulos y los mismos nombres. Encarar los significados y el alcance de los cuentos más conocidos, rescatar el aporte de los olvidados y estudiarlos comparativamente y en relación con su cuerpo de transmisión es la tarea que ocupa el siguiente epígrafe, donde se intenta ampliar un poco más el con-

³⁸⁰ Tenemos información de algunos de esos cuentos «olvidados» en María Montserrat Trancón Lagunas, «Paralelismos en el relato fantástico del siglo XIX», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *España y Argentina en sus relaciones literarias*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), Lleida, 2002, págs. 191-199; Paul Verdevoye, «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Anales de literatura hispanoamericana*, Homenaje a Francisco Sánchez Castañer, Universidad Complutense de Madrid, VIII-9, 1980, págs. 283-303; también de Verdevoye, el artículo citado «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX».

texto de producción de la narrativa hispanoamericana de la época moderna.

5.3. Lo fantástico en los géneros de la leyenda y la tradición

El presente epígrafe es de necesaria presencia en este trabajo, ya que en el siglo XIX el cuento, a menudo, no se demarca de modo claro y preciso de la leyenda y la tradición. No hablamos del mismo concepto al referirnos al cuento del XIX que al del XX. Como sostiene Giovanna Minardi, «podemos decir que, en el siglo XIX, la fisionomía del cuento oscila entre la práctica, aunque no siempre consciente y total de la composición bien construida a fin de conseguir los efectos deseados –elementos que constituyen el estado embrional del cuento europeo–, y la asimilación de géneros vecinos, tales como el cuadro de costumbre, la leyenda y la tradición»³⁸¹. La concepción decimonónica del género breve es casi unívoca, de manera que no se puede hablar de los orígenes del cuento literario sin hablar de estos dos géneros, pues también a veces la tradición y la leyenda se hayan en los límites del relato. El cuento no siempre se llamó así y a veces tomó el nombre de uno o de otro género. Tal hibridez se daba en el siglo XIX que incluso la leyenda y la tradición confundían sus términos respecto a una narración de iguales características. Incluso no es extraño el matrimonio entre ambos términos: «tradición legendaria», «leyenda tradicional». Esto refleja, más que la ambigüedad, la flexibilidad de los conceptos y del propio desarrollo narrativo. Por eso este tema constituye un epígrafe aparte, y por eso se explica su relevancia en esta investigación. Más adelante se analizará un amplio espectro de cuentos, leyendas y tradiciones de la época.

Comencemos por contextualizar la leyenda y la tradición. Ambos géneros, como el cuento literario, se asientan durante el romanticismo. Será en concreto el romanticismo histórico el que se decante por los estudios de arqueología, por buscar la objetividad en los hechos de antaño, si bien en la literatura éstos se trasvasan no sin cierta idealización. Hay que señalar, pues, que tanto la leyenda como la tra-

³⁸¹ Giovanna Minardi, *Historia del cuento hispanoamericano*, pág. 41.

dición son hijas del romanticismo, de la revaloración del pasado y de la importancia que adquiere la literatura popular en ese periodo.

El interés especial por la literatura popular, y en concreto por la literatura oral, trajo consigo la recuperación de las leyendas del imaginario colectivo, así como su creación en la práctica literaria. Hay que recordar que el XIX es un siglo en que la literatura tiende a dirigirse a la gran masa y que, desde la importancia que adquiere la perspectiva mercantil, busca un público lector muy amplio. Fue así como la novela realista y la novela folletinesca alcanzaron una difusión tan grande. En relación con esta coyuntura, se han calificado a la leyenda y a la tradición de géneros «populares». Este calificativo se aviene al hecho de que la leyenda exalta lo legendario de un pueblo mientras la tradición trata de las costumbres de una sociedad. Es por ello que ambos tipos de narración están también ligados al costumbrismo y al género periodístico, en tanto que centran la atención en un aspecto relacionado con la realidad local. Además, leyenda y tradición comparten un cierto sentido de difusión e información de los hechos a los que se refieren.

Como la narración mítica, la leyenda y la tradición son formas expresivas que perfilan los fundamentos más antiguos de las culturas y de los pueblos del mundo. Es por eso que encierran todas ellas un valioso poso de los valores, las costumbres, la sabiduría popular, la moral y las raíces del folclore en general.

Estas dos variedades narrativas tuvieron mucho éxito entre el público, que valoraba la «espontaneidad» en el discurso y la sencillez en la forma de este tipo de literatura. Otro motivo de su éxito se debe a la mezcla narrativa entre fantasía poética y evocación histórica, rasgo que llegó a concordar muy bien en el público lector de una época caracterizada por el cambio revolucionario de las costumbres y de la sensibilidad.

La tradición y la leyenda comparten a menudo motivos literarios. A veces, introducen componentes de la tradición en una historia original; otras, recogen asuntos folclóricos para ampliarlos o dramatizarlos. Ambas narran historias memorables. Ambas, ya antes o después de ser escritas, buscan su pervivencia en la comunicación de boca en boca y comparten también la intención de avivar y permanecer en el imaginario colectivo.

Una y otra narración comunican una intención didáctica de sentido ético –quizá más agudizada en el género de la tradición–, a diferencia de los cuentos populares. Este didactismo está en relación con el popularismo costumbrista del siglo XIX. El propósito moralizador en uno y en otro género interviene en la trama de modo que suele diferenciar las fuerzas del mal de los agentes que personifican el bien. Los malvados suelen ser castigados, y sobre ellos pesa siempre la sombra del infierno. El mal se reconoce en ocasiones en los personajes femeninos (la dama del lago, la mujer fatal, la hermosa arpía...). La leyenda y la tradición crean protagonistas en los que se puedan identificar ideales como la sensualidad, la fe, la pérdida, la constancia o la perversión, por ejemplo. Por eso los personajes no suelen tener complejidad psicológica. Así, los rasgos físicos se puntualizan con pinceladas que responden a una belleza o a una apariencia abstractas.

Ambas narraciones permiten incisos expresivos propios de la transmisión oral o saltos en el tiempo que simulan la espontaneidad de contar algo de viva voz. El narrador de leyendas y tradiciones aparece en tercera persona. En ocasiones se dirige al lector con su propia voz, en primera persona, e interviene para llamar la atención sobre ciertas cosas o matizar otras. En la tradición, sobre todo, el narrador se permite la licencia de intervenir con juicios y comentarios dirigidos a dejar huella en la sensibilidad del lector y que intermediarán en su forma de asimilar los acontecimientos de la trama.

La leyenda y la tradición juegan con algunas reminiscencias del género dramático, como los cuadros teatrales. En ellos la escena acopia tintes de patetismo, el tiempo se detiene, el narrador se acerca a los personajes y el espacio de alrededor se detalla por su repercusión.

La leyenda puede acudir a épocas remotas y a lugares lejanos, desde la Edad Media a la India. Pero la tradición suele ser en ambos aspectos más inmediata, dado que el sentido ético que transmite tiene relevancia en la época coetánea a su creación. Normalmente, la leyenda hace referencia a un lugar concreto, con una ubicación específica; en tanto la tradición tiene una amplitud más general en el espacio porque su historia interesa a todo un pueblo. El escritor de leyendas siente admiración por el exotismo y el folclore de otras culturas. Se trata, no obstante, de

un exotismo superficial del cual se recoge aquello que interesa a la trama. La tradición, en cambio, busca el color local; con la curiosidad del turista el narrador se adentra en lo pintoresco de una nación y de una cultura. Por su parte, la leyenda busca un sentido más poético y épico que la tradición.

Las tradiciones y las leyendas suelen narrar los orígenes de ciertos acontecimientos que se consideran de relevancia. El discurso en ambos casos muestra una marcada pretensión realista para que el lector o el receptor acepten la verosimilitud de la historia y reclama su compromiso a mantener dicha ilusión realista a lo largo del relato. En este sentido, es muy importante que el discurso cree un tono de evocación, de ficcionalización de una realidad. Si la leyenda trata de recrear un significado ideal de la realidad, la tradición trata más bien de intuir una verdad ideal de los hechos acontecidos. Lo curioso es la pretensión realista hacia este tipo de fantástico, como una pose narrativa que el lector debe asumir.

Vamos a ver ahora algunos rasgos particulares.

La palabra «leyenda» procede del latín *legenda* ('lo que debe ser leído') y es, en su origen, una narración puesta por escrito para ser leída en voz alta y en público. De este origen popular y oral participa igualmente, como sabemos, el cuento. La leyenda combina recursos dramáticos y líricos semejantes a las baladas de origen germánico, e incluso de las fábulas. La leyenda literaria proviene de la novela histórica y recoge aspectos formales del romance narrativo. A Hispanoamérica llega la influencia de una y de otro a través de las obras de Walter Scott, el Duque de Rivas, Zorrilla, Espronceda y, sobre todo, de Gustavo Adolfo Bécquer. Bécquer crea el género de la «leyenda lírica» que tanto habría de influir en los escritores americanos.

La leyenda fue distinguida y apreciada por su reclamo a la imaginación y al lirismo de las historias que cuenta. Aunque contenga mayor o menor aporte de elementos de fantasía, tratará siempre de hacerse pasar por verdadera o de estar relacionada con un suceso ocurrido en la realidad. En el siglo XIX la leyenda constituía para el romanticismo un sinónimo de tradición popular. La leyenda se ubicará continuamente en un escenario y en un tiempo históricos precisos. No obstante, es también un lugar común del género la apelación a los elementos

fantásticos.

La leyenda ha mantenido desde sus comienzos un lazo con el mundo de lo maravilloso y ha recogido asuntos del cuento popular. Las descripciones recrean una ambientación histórica y, al mismo tiempo, sobrenatural. Muchas veces recrean escenarios sobrecogedores y misteriosos que conviven con un ambiente de maravilla similar al de los cuentos de hadas. No sólo la ambientación lírica exhibe su parentesco con lo maravilloso, sino también con ciertos comportamientos ejemplificantes (vanidad, orgullo, ambición...) y con el modelo en los personajes generales (los amantes, el aventurero, los guerreros...).

La descripción en las leyendas tiende a dibujar una imagen panteísta de la naturaleza, donde los elementos se personifican o al menos se les reviste de cierto protagonismo o relevancia (los genios del aire, el viento, las rocas, los ecos, animales con poderes, transformaciones maravillosas...). Las historias se ubican en caminos abruptos, con paisajes escarpados propicios para perfilar la extrañeza del suceso. En el caso de Hispanoamérica, la naturaleza cobra un valor relevante en las leyendas, un valor autónomo. Las leyendas hispanoamericanas se impregnan de un mundo de ensueño, con extrañas conexiones entre lo visible y lo desconocido.

Lo sobrenatural de las leyendas está conectado con lo fantástico de los romances, los poemas épicos, las baladas y las novelas de caballería y de aventuras. En las leyendas hispanoamericanas lo fantástico tiene un tratamiento particular; este tipo de fantástico ha recibido, a su vez, el influjo de Bécquer.

En las leyendas el ambiente maravilloso no necesita explicación de ningún tipo, ni siquiera hay un alejamiento crítico o emocional de la realidad. El asunto legendario de raíz popular convive con el fenómeno fantástico en un mismo plano de sentido. En algunos de los cuentos que se estudiarán en el capítulo cinco, podremos comprobar la dimensión del fantástico en las leyendas y tradiciones de América Latina. En bastantes de ellas lo sobrenatural se centra en lo extraordinario de los propios acontecimientos. Sin embargo, en otras muchas más, lo fantástico procede no sólo de una atmósfera sobrenatural, casi onírica, muy lírica, y en la que tienden a acumularse procedimientos que incentivan el terror desde lo visual y los símbolos externos, sino que lo extraño se vive también, y esto es lo particular,

desde el mundo interior de los personajes o desde las apreciaciones de la voz del mismo narrador. Este enfoque introspectivo demuestra, por otro lado, que los escritores de leyendas y tradiciones conocían bien los relatos de Edgar Allan Poe, Hoffmann, Tieck o Víctor Hugo.

El conjunto de leyendas y tradiciones que estudiaremos en este trabajo se demarcan de las más típicas o ambientalistas; lo fantástico tiene en ellas relevancia por su tratamiento del universo fantástico en donde los personajes sienten más que actúan.

Las tradiciones y leyendas de Hispanoamérica amalgamaban la información histórica con el placer de la imaginación que el género requería. Sin embargo, quizá por las circunstancias bélicas que se fraguaban en el continente, la tradición americana simpatizó más que la europea con el universo mítico que ya existía en la realidad aborígen. De la suma de uno (historia) y otro (literatura) requisitos concurrían aparecidos, demonios, sucesos inexplicables cuanto insólitos y paisajes americanos exuberantes en la vida del hombre común, donde los capítulos de fuerzas sobrenaturales cabían en las posibilidades de la realidad americana cotidiana; este vínculo que los tradicionalistas entablaron entre lo ordinario y lo extraordinario pudiera llegar a considerarse un antecedente no tan remoto de lo que hoy día se estima como realismo maravilloso. Es sugerente en este sentido lo que señala Estuardo Núñez:

Los tradicionalistas presentaron episodios en los cuales la naturaleza y la vida de los hombres afloraba en aspectos inusitados, insólitos, prodigiosos, extraordinarios. Tal vez podría atribuirse a ellos la calidad de precursores más cercanos de los actuales creadores de lo real-maravilloso, aunque les faltase el don de un lenguaje más sofisticado y también técnicas de exposición que son características de nuestra época.

Dentro del marco de las tradiciones se desarrolló un universo mítico, a veces extravagante y truculento, poblado de personajes envueltos en un halo de misterio que asumían la condición de resucitados, condenados, sacrílegos, muertos en vida, emplazados, encapuchados y endemoniados, los que alternaban con duendes y diablos vinculados a situaciones en que se alteraba el orden ordinario y natural de las cosas, dejando la solución de las tramas a dictados de fuerzas

extrahumanas. En esos ambientes extraordinarios y sobrenaturales se desenvolvían también acciones atribuidas a frailes y monjas que, rescindiendo de su prestigio de santidad o ejemplaridad, resultaban protagonistas de sucesos de escándalo, rompiendo los cauces de una sociedad antañona, represiva y pacata. De esta suerte se lograron relatos que lindaban con el prodigio y el milagro o con lo extraordinario, creando una realidad mítica y maravillosa en un despliegue de fantasía que fue recurso usual dentro de los asuntos tratados en las tradiciones³⁸².

Así, por ejemplo, en el vasto elenco de los personajes que protagonizan las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma, el lector podía seguirle los pasos a diablos, a espíritus, a resucitados, a adivinos o a hechiceros de la ciudadanía peruana envueltos en accidentes sin explicación racional y que desaparecen misteriosamente. Esto ocurre en «El alcalde de Paucarcolla»³⁸³, que es la historia «De cómo el diablo, cansado de gobernar en los infiernos, vino a ser alcalde en el Perú»; igual es el ejemplo de «Infernum el Hechicero», nombre que le otorgaron a un hombre que antes de brujo había sido coronel del ejército peruano. Es más, en el caso de Palma, «el tipo de trama más común en las *Tradiciones peruanas* es aquel en que ocurren hechos insólitos, coincidencias inexplicables, crímenes truculentos. Las tramas de las tradiciones, como las de los *fait divers*, problematizan la relación entre causalidad y casualidad»³⁸⁴.

Como el cuento, también la tradición antes de llegar a ese nombre contó con numerosos apelativos: «cuento nacional», «romance histórico», «romance nacional», «cuento de viejas», «cuadro tradicional», «cuento disparatado», «cuento de abuela», «crónica», «cuento histórico», «historia tradicional», «leyenda tradicional», «leyenda histórica», «cuentecillo tradicional», etcétera³⁸⁵. En cuanto a la

³⁸² Estuardo Núñez (comp.), *Tradiciones hispanoamericanas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1979, págs. XVII y XVIII del «Prólogo».

³⁸³ Ricardo Palma, «El alcalde de Paucarcolla. De cómo el diablo, cansado de gobernar en los infiernos, vino a ser alcalde en el Perú», *Perú. Tradiciones*, Cuarta Serie, Benito Gil Editor, Lima, 1877. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, Carlos Villanes Cairo (ed.), Cátedra Madrid, 1994, págs. 376-382.

³⁸⁴ Cfr. Aníbal González, «Las *Tradiciones* entre la historia y el periodismo», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas (coords.), ALLCA, Ediciones UNESCO, colección Archivos, Buenos Aires, 1984, págs. 470-471.

³⁸⁵ Véase Estuardo Núñez, «El impacto de Ricardo Palma en la América Latina» (Ponencia pa-

construcción textual, fue Ricardo Palma quien le dio la forma definitiva a este género, que lo definió con estas características generales: «Estilo ligero, frase redondeada, sobriedad en las descripciones, rapidez en el relato, presentación de personajes y caracteres en un rasgo de pluma, diálogo sencillo a la par que animado, novela en miniatura, novela homeopática, por decirlo así, es lo que, en mi concepto, ha de ser la tradición»³⁸⁶.

La tradición se vincula directamente con lo que definen las expresiones auténticas del alma nacional de una civilización o una sociedad (costumbres, vicios, virtudes, estereotipos, moral...). El discurso, pues, hace hincapié en numerosos cuadros descriptivos. Los protagonistas responden a los esquemas de tipos sociales, aunque con más fondo de realidad que los de la leyenda. En general, el tratamiento de los personajes mantiene las similitudes de los del cuadro costumbrista. En la tradición, los diálogos y el lenguaje intentan mantener fidelidad de acuerdo con el carácter de sus personajes, así como contar la historia en el lenguaje sencillo del pueblo.

Los tradicionalistas piensan que la información que transmiten los libros de historia o de ciencia no llega a esclarecer cuestiones del pasado relacionadas por ejemplo con la civilización o la moralidad o la espiritualidad de un pueblo. Es por eso que la tradición trata de traslucir los sentimientos y las pasiones del alma de los personajes.

Las tradiciones suelen mostrar cierto sentido conservador en el tratamiento de las cuestiones relacionadas con la religión. La moral que enaltecen está vista desde el misticismo de la fe cristiana, y se exalta su belleza y su humildad al modo de Chateaubriand (*Genio del Cristianismo*, 1802) o Gustavo Adolfo Bécquer (*Historia de los templos de España*, 1858). En el caso hispanoamericano predominan las tradiciones sobre milagros, sobre apariciones marianas, sobre santos, o protagonizadas por sacerdotes o algún vicario de la Iglesia. Es fundamental el papel que

ra el XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980), *Alma mater*, núm. 16, 1999; disponible en http://sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/Publicaciones/Alma_Mater/1999_n16/73_el_impacto_de_ricardo_palma.htm.

³⁸⁶ Julián Moreiro, *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones. Antología*, pág. 20.

ocupan las supersticiones, en concreto la superstición aldeana, aquella que ensalza la piedad religiosa, la inocencia relacionada con la credulidad por la que se pretende tocar la sensibilidad del lector americano. Hemos de añadir en este punto un comentario sobre la importancia que tuvo el diablo en las tradiciones americanas. A menudo el diablo es un personaje más entre los aldeanos, es constructor, baila en las fiestas o pasea por las calles. Puede perder o no su matiz horrorífico, pero casi siempre el tratamiento que recibe es como contrapunto a la bondad o a la armonía. El diablo fue una figura muy llamativa para los escritores hispanoamericanos, quizá debido a que no existía como figura del mal en las antiguas culturas precolombinas y que, en el sincretismo americano, al mismo tiempo de su repercusión moral se pudo entrever en él un trasfondo de originalidad poética. En los cuentos fantásticos americanos aparece también a menudo, pero es ya una figura muy distinta de la de las tradiciones. En los cuentos la presencia o la intuición del diablo es siempre terrorífica y angustiadora.

La narración de las tradiciones intenta mantener la técnica del realismo, por lo que el narrador se esfuerza en dar datos concretos como fechas, nombres de personajes reales, acontecimientos históricos, cita de lugares. De hecho, es común que los tradicionalistas acudan a documentos y fuentes históricas constatables. A diferencia de la leyenda, la tradición se permite la digresión histórica, pequeños paréntesis informativos con el fin de educar al lector en los hechos que incumben a la patria. Caben incluso reflexiones sobre la sociedad o sobre los hechos expuestos en conexión con el momento presente. La información histórica va sujeta a la reconstrucción del pasado espiritual, de los datos y el sentimiento de una época. Los tradicionalistas pensaban que éste era el mejor modo de enseñar la historia de un pueblo, puesto que se comprenden los conflictos desde su perspectiva científica y desde su perspectiva psicológica; y sólo así se puede ahondar en las raíces profundas de una civilización. El tradicionalista no procura reemplazar a la ciencia histórica, pero sí transmitir los hechos al lector desde la cercanía y la empatía de la ficción y el texto literario. Lo específico de la tradición es la armonía entre la ficción y la historia «verídica»; a veces la segunda apoya a la primera, que se presenta también como real. La conjunción de la historia con la fantasía hace más

atractivo el acontecimiento y así se recuerda mejor por parte del receptor. Unido al propósito ético está el didáctico de perpetuar en la memoria colectiva aquellos acontecimientos dignos de la identidad de la patria. No es de extrañar, pues, que las naciones de América Latina sintieran tanta afinidad por este género literario debido a que eran tan recientes los procesos de independencia y de la constitución de la nacionalidad. Los escritores desean que el pueblo conozca las verdades nacionales, así como promover el sentimiento patriótico por medio de una literatura que llega a todos. En Hispanoamérica la tradición vuelve la mirada sobre todo a la época de la colonia o a las revoluciones de independencia. El bagaje cultural de las tradiciones hispanoamericanas es muy importante también porque explica las raíces del sincretismo religioso y étnico de su heterogénea cultura.

Quisiéramos resaltar, por último, la sensibilidad por lo sobrenatural y lo maravilloso en las tradiciones y leyendas en general y, en particular en las que proceden de Hispanoamérica. En efecto, el discurso y la trama de ambos géneros son propensos a lo fantástico. A menudo las tradiciones y leyendas dejan entrada al fantasma, a las ánimas que aparecen y desaparecen, relatan encuentros de ultratumba, hablan de resoluciones mágicas y de hechicería, y entre sus personajes se cuentan el brujo, esqueletos parlantes, el diablo y los endemoniados o los adivinos. Las tradiciones y las leyendas se afilian a la estética del romanticismo negro en cuanto a la recreación de ruinas, castillos, catedrales góticas, conventos de clausura, pasadizos secretos, escenarios misteriosos y en penumbra. Los escenarios y las historias se cubren de luces y sombras y se detienen en la caracterización de lo terrorífico. Además, es muy frecuente en la imaginación hispanoamericana el tema de la locura y de motivos relacionados con fenómenos paranormales como la telepatía.

Llama bastante la atención el hecho de que los géneros de la tradición y la leyenda se mantuvieran vigentes hasta finales del siglo XIX y hasta principios del XX³⁸⁷, cuando en Europa ya habían pasado a ser géneros caducos. Pero la explica-

³⁸⁷ Por ejemplo: *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas* (1884), *Tradiciones cuzqueñas. Crónicas. Hojas sueltas* (1886) y *Leyendas y recortes* (1893), de la peruana Clorinda Matto de Turner; *Tradiciones y leyendas mexicanas* (1887), del mexicano Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza; *Leyendas* (1905-1909), del ecuatoriano Manuel J. Calle; *Tradiciones*

ción es bastante coherente. En ambos es muy importante el valor de la imaginación y de la fantasía, esto explica una parte de su pervivencia en Hispanoamérica, porque en este sentido conecta perfectamente con el tema del *volksgeist* o «el espíritu del pueblo». Es también una forma de reconstruir las piezas de la historia, de la espiritualidad nacional y de las costumbres y pensamientos de sus pueblos. En este tipo de narraciones se alimenta el sabor por lo nacional, el atractivo de la fantasmagoría. A la par, otra causa plausible se halla en el contexto de la realidad. La valoración y el interés de lo fantástico, que la tradición y la leyenda transmiten, debía servir de contrapeso a la propensión de la época hacia el materialismo tecnológico y el principio científico-filosófico de adquirir el conocimiento verdadero únicamente a través del empirismo. Ésta es la ironía racionalista que presenta la literatura: cuando en el mundo la tendencia general es asentar las bases hacia el determinismo biológico y el positivismo, las narraciones legendarias y tradicionales están en pleno auge precisamente por su atención hacia el valor de lo ingenuo, de la credulidad y la propensión al misterio.

La digresión histórica y erudita junto a la trascendencia didáctica del género de la tradición marcan una diferencia básica con el cuento, y también con la leyenda. A pesar de ello hay determinadas leyendas y tradiciones que aun partiendo del costumbrismo se acercan al cuento fantástico cuando los elementos sobrenaturales que forman parte de lo legendario adquieren una autonomía y un valor exclusivo en la trama sin que la narración ofrezca avenencia entre los dos órdenes irreconciliables que se plantean. Lo más importante a tener presente es que cuando la leyenda y la tradición exacerban los elementos fantásticos por encima de la supuesta base histórica entonces estrechan lazos con las técnicas de composición del cuento. En la leyenda «La ondina del lago azul» (1860), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y en la tradición «El diablo en La Serena» (1883), del chileno Manuel Concha, el misterio se asienta de manera contundente en la trama sin que se ofrezca ninguna conciliación entre el orden de lo pragmático cotidiano y el orden oculto que envuelve a la ondina en el primer relato y a la mulata hechicera en el segundo.

y *leyendas* (1911), del venezolano Tulio Febres Cordero; y, sobre todo, las sucesivas reediciones de los textos de Ricardo Palma.

Ambos textos, que se estudiarán más adelante, muestran una sensibilidad que se distancia de lo anecdótico, más claramente en el cuento de la escritora cubana, para abordar hechos que fracturan las leyes con que concebimos la realidad.

No sólo con la leyenda y la tradición se confunde el cuento hispanoamericano en el siglo XIX y aún en el XX, sino a veces también con los artículos de costumbres, las fábulas y, más tarde, con la novela corta o entonces denominado cuento largo, es decir, la *nouvelle*. El estudio del cuento hispanoamericano en el siglo XIX ha de comprender en sí todas estas formas a las que se avecina, de las que es sinónimo o con las que se imbrica para constituir un género literario que abarca una amplia naturaleza de estructuras narrativas.

5.4. Panorama historiográfico de producción y compilación*: búsqueda de la autonomía del cuento

¿Qué sería del relato contemporáneo si no contásemos con la producción de aquellas figuras del XIX que transformaron y asentaron nuevos caminos para idear una técnica de componer cuentos y la manera de asimilarlos? Los relatos de Hoffmann, Edgar Allan Poe, Maupassant, Chéjov o Rudyard Kipling aportaron nuevos rumbos a la literatura universal, y su influencia se percibe incluso en la narrativa actual. En Hispanoamérica los cuentistas del XIX más nombrados, aparte de, por supuesto, los modernitas, son Cirilo Villaverde, Tomás Carrasquilla y Baldomero Lillo, pero ¿qué ocurre con los escritores de cuento fantástico?, ¿acaso ellos no contribuyeron al enriquecimiento y asentamiento del género?, ¿por qué suelen citarse los autores del cuento realista y se margina a los de los otros géneros?

En las Historias de la Literatura Hispanoamericana se insiste en designar el final del siglo XIX como el momento en que el modernismo, sobre todo represen-

* Respecto al contenido de este epígrafe advertimos de que, en cualquier caso, las referencias bibliográficas que se citan son las que hemos podido encontrar en las bibliotecas a las que hemos tenido acceso en y desde España.

tado por Leopoldo Lugones y Rubén Darío, impulsa el relato fantástico en el continente iberoamericano. En realidad, la literatura fantástica venía dando frutos significativos desde mediados de siglo y durante tres décadas después con nombres como Juana Manuela Gorriti, Juan Montalvo, Justo Sierra, Carlos Olivera, Eduardo Blanco, Eduardo Holmberg y José María Roa Bárcena, entre otros. Estos autores han sido desplazados a un segundo plano en la mayoría de los manuales; por eso, justamente, queremos dedicarles en este trabajo la atención que se merecen dentro del panorama general al que pertenecieron.

Ha sido en los países hispanoamericanos donde el cuento literario, y en especial el fantástico, ha cultivado una tradición esmeradísima desde el siglo decimonónico y durante todo el XX. Así lo corrobora la cantidad y la heterogeneidad de publicaciones de cuentos recogidos bien en colecciones individuales de los autores, bien en antologías más amplias o bien desde el lado de la crítica en el estudio del cuento del siglo XX. A pesar de que se sigue manteniendo la distancia de preferencia receptiva de la novelística sobre el relato, ello no invalida esta afirmación. La considerable producción y la variedad, la vitalidad y la resolución con que se presentan los cuentos publicados durante esta centuria, incluso la perspectiva de continuidad en generaciones presentes y futuras, obliga a reconocer que el cuento como género literario³⁸⁸ ha adquirido un estatus y una consistencia de gran valor en el espectro de la literatura hispanoamericana³⁸⁹. Pero cabe preguntarse qué ocurre con el cuento del siglo XIX: ¿se refleja en realidad su influencia en la recopilación de las selecciones o manuales generales del cuento desde su origen hasta la

³⁸⁸ Juan Carlos Palazuelos explora, desde una dimensión semántica, sintáctica y pragmática, los rasgos del cuento hispanoamericano contemporáneo que contribuirían a atribuirle la condición de «género», caracterizado por una fuerte cohesión entre los niveles funcional, actancial y narracional; cfr. Juan Carlos Palazuelos, *El cuento hispanoamericano como género literario*, RIL Editores, Universidad Adolfo Ibáñez, Facultad de Humanidades, Santiago de Chile, 2003, pág. 82. Véase también Luis Ernesto Lasso, *Señas de identidad en la cuentística hispanoamericana*, Universidad Nacional de Colombia, Santa Fe de Bogotá, 1990.

³⁸⁹ Hasta setenta son los cuentos pertenecientes a los jóvenes autores nacidos después de 1960 recogidos en la antología de Eduardo Becerra (ed.), *Líneas aéreas*, Lengua de Trapo, Madrid, 1999. Véanse como otro ejemplo de la pujanza del cuento en la actual narrativa hispanoamericana las antologías de Enrique Jaramillo Levi (ed.), *Pequeñas resistencias II. Antología del nuevo cuento centroamericano*; Chirinos y otros (eds.) *Pequeñas resistencias III. Antología del nuevo cuento sudamericano*, Ronaldo Menéndez y otros (eds.), *Pequeñas resistencias IV. Antología del nuevo cuento norteamericano y caribeño*, Páginas de Espuma, Madrid, 2003, 2004 y 2005, respectivamente.

actualidad?, ¿qué lugar ocupan las producciones rescatadas de esa época entre la publicación antológica y entre la crítica? El área de influencia de producción, recepción e investigación que abarca el cuento del siglo XIX tiene mucha menos cabida y una difusión bastante más limitada que el del siglo XX.

La vitalidad del género en Hispanoamérica contrasta con las propuestas historiográficas del mismo desde el romanticismo hasta la actualidad, pero con especial irregularidad, si cabe, en torno al siglo XIX. Las palabras con que Seymour Menton iniciaba su antología, publicada por primera vez en el año 1964, siguen hoy en día teniendo plena vigencia:

Que yo sepa, no hay ningún antólogo que haya pretendido abarcar, con espíritu analítico, el desarrollo del cuento en Hispanoamérica desde sus primeros brotes románticos hasta su exuberancia madura del presente. Existen muchas antologías nacionales; otras, hispanoamericanas, se limitan a ciertas épocas; algunas no reconocen el cuento como género literario independiente a la novela; y muy pocas incluyen comentarios verdaderamente críticos³⁹⁰.

En la segunda edición del estudio de Carmen de Mora, publicado en 2000, la especialista advierte del plano relativo que ocupa el cuento en las historias literarias:

Basta con examinar las obras generales de la Historia de la Literatura Hispanoamericana para notar la poca atención que se le presta al cuento y el número de cuentistas que ni siquiera aparecen citados.

Hacen falta historias críticas que investiguen el proceso evolutivo del cuento, tanto en las formas estéticas como en las relaciones con la realidad latinoamericana; conocer los nexos entre las producciones en distintos niveles (nacional, continental e internacional)³⁹¹.

³⁹⁰ Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, pág. 13.

³⁹¹ Carmen de Mora, *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, pág. 241. Además de esta necesidad de sopesar la importancia del cuento en las historias literarias, Carmen de Mora señala seis proyectos más que se necesita emprender en la investigación del cuento hispanoamericano: la revisión y actualización de enfoques teóricos, metodológicos y de periodización; el estudio del cuento como una forma de práctica ideológica en el plano sincrónico y diacrónico; la indagación de los orígenes; los modos de producción y los canales de difusión y recepción; la consideración de las antologías y el rescate de textos que se salen de los cánones; y la investigación de otras

Igual de desalentadoras son las conclusiones a las que llega Eduardo Becerra en su estudio «Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo»³⁹². En este artículo, Becerra responde a la pregunta de por qué hasta la fecha no existe un claro proyecto historiográfico del cuento, a pesar de ser un exponente indudable de la identidad latinoamericana en la literatura moderna. Las tres claves con que responde son:

- La resistencia a considerar al cuento como género narrativo autónomo y, más en concreto, a reivindicar su separación de los planteamientos que lo anexan a la novela.
- La dificultad de sistematizar un más que ingente corpus de títulos y nombres, así como de resolver la tarea de indicar su evolución histórica general. Esta tarea toparía con dos trabas: la de no contar con estudios que marquen rasgos específicos y palmarios que den un esquema de definición y cuestionarse si recurrir o no a los parámetros aplicados a la novela que se apoyan en la clasificación por movimientos y corrientes, por generaciones o marcas cronológicas o por metodologías de continuidad y cambio según la tradición o el periodo.
- La contigüidad, y en ocasiones la difícil separación, respecto a otros géneros como el cuadro de costumbres, la crónica, la tradición o la novela corta, entre las que el cuento se mueve «en zonas de sombra, llenas de ambigüedad».

Las ideas de Eduardo Becerra son aplicables a la cuentística del XIX, a lo que hay que sumar una mayor falta de estudios, en calidad y en cantidad, de la crítica contemporánea hacia el género en este siglo. Hay que añadir una consideración de capital importancia, que es la del contexto histórico del continente, y de cada país en particular, que genera posiciones diversas respecto a la cuentística,

modalidades cuentísticas como bestiarios, distopías, cuentos fantásticos, mitológicos, etcétera.

³⁹² Eduardo Becerra, «Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano», en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo III: *Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 33-41.

tanto en rasgos de estética (gótico, romanticismo, naturalismo, etcétera), motivos peculiares (vampirismo, dobles, fantasmas, magia, etcétera), como de técnicas narrativas (semántica, estructura, recursos literarios, etcétera).

La falta de emancipación del cuento de las otras modalidades de narrativa breve se refleja en las numerosas colecciones que acopian cuentos y leyendas³⁹³ cuando, para mayor vaguedad, en la naturaleza del primero entran relatos populares, tradiciones, inclusive mitos y cuadros de costumbres con una anécdota más o menos literaturizada. Pareciera que la concisión del cuento fuera motivo suficiente para ubicarlo sistemáticamente junto a otras piezas breves con las que comporta diferencias³⁹⁴.

Por si no tuviera bastante con la falta de independencia genérica, el enfoque del cuento hispanoamericano ha tolerado la ambivalencia –o la fraternidad, según se mire– geográfica con la narración de la antigua metrópoli. Este tipo de colecciones de narraciones de ambos lados del Atlántico han sido publicadas, en su mayoría, en España³⁹⁵.

A través del examen de los manuales constatamos lo que, en el original estudio *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX. Demandas y expectativas*³⁹⁶, Rosamel Benavides dice acerca de que las historias críticas y las antologías del cuento ofrecen rótulos muy generales, sin especificar

³⁹³ Fernán Silva Valdés, *Cuentos y leyendas del Río de la Plata*, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1941; Paulina Martínez, *Cuentos y leyendas de Argentina y América*, Alfaguara, Buenos Aires, 1996; José María Arguedas y Francisco Izquierdo (sel. y notas), *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1970 (2ª ed.); Francisco Barnoya, *Cuentos y leyendas de Guatemala*, Piedra Santa, Guatemala, 1992 (1ª ed.); Fernando Rojas Carrera (comp.), *Cuentos y leyendas de Costa Rica*, Sociedad Ecofila Integral, San José, 2000; María Acosta García, *Cuentos y leyendas de América Latina*, Océano Ámbar, Barcelona, 2002; Ana Garralón, *Cuentos y leyendas hispanoamericanas*, Anaya, Madrid, 2005.

³⁹⁴ Véanse Guillermo Samperio (sel. y prólogo), *Cuentos de damas fantásticas*, Páginas de Espuma, Madrid, 2002 (selección de relatos con protagonistas femeninas del mundo fantástico de autores españoles y latinoamericanos de la segunda mitad de siglo); Enrique Pérez Díaz (sel., pról. y notas), *Desván de América: cuentos, leyendas, mitos, poemas, nanas, adivinanzas*, Miraguano, Madrid, 2003.

³⁹⁵ Por ejemplo: Jesús Galbán, *El libro de los cuentos y leyendas de América latina y España*, Ediciones B., Barcelona, 2000; Juan Estruch i Tabella, *Los mejores relatos fantásticos de habla hispana. Antología*, Alfaguara, Madrid, 2000 (incluye a Juan Benet, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Javier Marías, Ana María Matute, José María Merino, Juan José Millás y Juan Rulfo).

³⁹⁶ Rosamel Benavides, *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX. Demandas y expectativas*.

siglo o época o movimiento estético. Por ejemplo, algunos de los manuales consultados llevan por título *Relatos americanos: antología*³⁹⁷ (1980), *Cuentos hispanoamericanos*³⁹⁸ (1989) o *Antología del cuento latinoamericano*³⁹⁹ (2005). Estos manuales carecen de una demarcación cronológica o exponen los relatos sin un criterio historiográfico. Incluyen muy pocos cuentos del siglo XIX, o ninguno. Una excepción es la *Antología del cuento hispanoamericano*⁴⁰⁰, de Fernando Burgos, que contiene una buena nómina de cuentistas del XIX, la mayoría pertenecientes al modernismo, pero también bastantes que son anteriores a este movimiento. Aparte de textos del costumbrismo y del realismo, Burgos selecciona un grupo de cuentos que pertenecen al género fantástico⁴⁰¹.

La selección de Mario Benedetti y Antonio Benítez Rojo, *Un siglo de relato latinoamericano*⁴⁰², parecería presagiar con este título un estudio donde se sopesa la importancia del cuento desde su origen en el siglo XIX hasta el XX; no obstante, surgen dos cuestiones significativas: ¿por qué del siglo XIX nada más se incluye a Esteban Echeverría? y, si el libro fue publicado en 1976, ¿quiere esto decir que la mención de *un siglo* se refiere a que el inicio del género se remonta a 1876? Ninguna de estas cuestiones se aclara en dicha antología. Asimismo, es curioso que algunos ya se atrevan con una *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI*⁴⁰³, publicada en 1997, es decir, cuando siquiera aún había acabado el siglo XX, con un listado de cuentistas jóvenes con proyección futura (de ahí el título del libro).

En los títulos se observa una ambivalencia entre los términos *hispanoame-*

³⁹⁷ Andrés Pérez Asenjo (sel.), *Relatos americanos: antología*, S. M., Madrid, 1980.

³⁹⁸ Mario Rodríguez Fernández (sel., pról. y notas), *Cuentos hispanoamericanos*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1989.

³⁹⁹ Oliver Gilberto de León y Rubén Bareiro de Saguier (sel.), *Antología del cuento latinoamericano*, Ediciones Espacio, Grupo la Gotera, Montevideo, 2005.

⁴⁰⁰ Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*, Porrúa, México, 1991.

⁴⁰¹ De Ricardo Palma incluye «Don Dimas de la Tijereta»; de Holmberg, «El ruiseñor y el artista»; de Lugones, «La lluvia de fuego»; de Tomás Carrasquilla, «El ángel»; de Manuel Gutiérrez Nájera, «Memorias de un paraguas»; de Amado Nervo, «El ángel caído»; de José Asunción Silva, «La protesta de la musa»; y de Manuel Díaz Rodríguez, «Cuento azul».

⁴⁰² Mario Benedetti y Antonio Benítez Rojo (selecc.), *Un siglo de relato latinoamericano*, Casa de las Américas, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1976.

⁴⁰³ Julio Ortega (compilador) y María Fernanda Lander (asistente editorial), *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI: las horas y las hordas*, Siglo XXI Editores, México, 1997.

ricano y latinoamericano, al igual que entre los de *cuento* y *relato*. A veces han llegado a coincidir los dos términos en el mismo título⁴⁰⁴, como en el siglo XIX en *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, de Ros de Olano, por ejemplo. Al mismo tiempo, desde el análisis bibliográfico, México y Argentina ganan en número de antologías del cuento frente a otras naciones.

Hemos de señalar que se tiene una visión limitada de la cuentística del XIX, en la cual la mayoría de los cuentos antologados son modernistas. Pocos son los relatos que datan de mediados de siglo que han sido rescatados; todavía más escasos son los fechados en la primera mitad de siglo. El género fantástico no ha sido por lo general muy bien asumido en estos manuales heterogéneos, a pesar de su peso sobre la cuentística del XX. Antes bien, han sido otras las directrices literarias preferidas, como el costumbrismo, el realismo y el criollismo, es decir, textos que se circunscriben en lo que se puede llamar una representación tética de la realidad.

Se da la inconveniencia de que algunos de estos libros, publicados a mediados del XX, son al mismo tiempo antologías del cuento y de la novela⁴⁰⁵. Como por ejemplo los volúmenes *La novela y el cuento en Hispanoamérica*⁴⁰⁶, de Hugo Barbagelata, e *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*⁴⁰⁷, de Ángel Flores. En ellos el estudio de la novela ocupa mayor espacio que el del cuento; a la par, el cuento del siglo XX acapara más atención que el del XIX. Por otro lado, si ya es compleja la tarea de hacer una historia crítica, ya sea de la novela o del cuento, de todos los países de Hispanoamérica y a través de varias épocas, sopesemos cuántos vacíos tendrá una antología de ambos géneros. Es llamativo que, a la hora de analizar el cuento y la novela, los investigadores o antologistas no

⁴⁰⁴ Luz Mary Giraldo (ed.), *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*, FCE, Bogotá, 2005.

⁴⁰⁵ «De esta manera, la primera historia del cuento en Hispanoamérica es, irónicamente, historia de la novela, dejando como material de relleno la historia del cuento», Rosamel Benavides, *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX*, pág. 17.

⁴⁰⁶ Hugo Barbagelata, *La novela y el cuento en Hispanoamérica*. El estudio de los dos géneros se trata en el mismo epígrafe, según el país correspondiente. En Argentina, a pesar de su larga y afianzada tradición cuentística y fantástica, cita, rara y únicamente, colecciones de autores menos conocidos como *Cuentos* (1893) de Ángel de Estrada (hijo) y *Cuentos* (1894) de Joaquín V. González. Barbagelata dedica casi una página a Leopoldo Lugones como recreador poético del gaucho, pero ni siquiera menciona sus cuentos.

⁴⁰⁷ Ángel Flores, *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*, Las Américas, New York, 1959. En esta *Historia*, respecto al género fantástico del XIX, sólo es de citar la inclusión de «Yzur», de Leopoldo Lugones.

establezcan una diferencia, ni una exposición, en el uso de los recursos específicos de uno y otro género. Más que un estudio con cierto rigor, cotejo y conclusiones, estas antologías aportan un elenco de datos e información enciclopédica. Así, Barbagelata no ofrece un panorama claro de la narrativa de Argentina del XIX, de cuentos y cuentistas argentinos, sino que, dada la multiplicidad y disparidad de éstos, obvia mencionarlos y suple esa ausencia con preguntas retóricas que, aparte de inapropiadas, suscitan controversia:

¿Cuál de los escritores argentinos no ha escrito en su vida un manojito de cuentos...? ¿No publicó más de una fantasía extraña y macabra, en su juventud, el naturalista Eduardo Ladislao Holmberg? ¿Ni trató la novela histórica, el cuento realista y el fantástico, la narración trágica y humorística, la sátira, Carlos Octavio Bunge, sociólogo y jurista?⁴⁰⁸

Incluso siendo más general el enunciado de *Narrativa hispanoamericana. 1816-1981*⁴⁰⁹, otro estudio en dos tomos de Ángel Flores, igual de mal parado sigue saliendo el espacio dedicado al cuento. Entre la narrativa costumbrista (cuentos y fragmentos de novela) del primer tomo, se recogen los relatos de «El fantasma de un rencor» y «Lanchitas», de Gorriti y Roa Bárcena, respectivamente. En el análisis de la introducción de dicho tomo, Flores habla sólo de la novelística, sin mencionar nada del cuento decimonónico o de otros géneros de narrativa breve. Sí examina el cuento en el segundo tomo, pero en relación a los modernistas.

Existen antologías territoriales, regionales, por áreas o por grupos sociales (cuento jalisciense, andino, nortino, amerindio y de otras partes)⁴¹⁰. Algunos títulos son ambiciosos, como el opúsculo publicado por Amílcar Echeverría,

⁴⁰⁸ Hugo Barbagelata, *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, pág. 109.

⁴⁰⁹ Ángel Flores, *Narrativa hispanoamericana. 1816-1981. Historia y antología*, tomo I: *De Lizardi a la generación de 1850-1879* y tomo II: *La generación de 1880-1909*, Siglo XXI Editores, México, 1981.

⁴¹⁰ José Mejía (sel.), *Los centroamericanos (Antología de cuentos)*, Alfaguara, Madrid, 2002; Ernesto Flores (comp.) *Antología del cuento jalisciense*, Ayuntamiento de Guadalajara (México), 1991; Instituto de Artes Populares (ed.), *Cuento popular andino*, Instituto de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 1983 (tomo I: Bolivia, Ecuador, Panamá y Perú; tomo II: Colombia, Chile y Venezuela); Mario Bahamonde (comp.), *Antología del cuento nortino: Tarapaga, Antofagasta, Atacama, Coquimbo*, Universidad de Chile, Antofagasta, 1966; Abraham Arias Larreta (ed.), *El cuento indoamericano*, Editorial Indoamericana, Barcelona, 1978.

*Antología de prosistas guatemaltecos: leyenda, tradición, novela, cuento*⁴¹¹, cuyo panorama narrativo (que incluye, además, mitos e historias más o menos anecdóticas desde los tiempos del *Popol Vuh*) presenta una serie de expectativas que no llega a satisfacer; el segundo de los dos tomos en que se divide está por completo dedicado a la novela. Igual de ambicioso, y de inconcreto en la separación de geografías y tradiciones, se presenta la *Antología del cuento español, hispanoamericano y puertorriqueño*, de Juan Escalera Ortiz⁴¹².

Ya hemos visto los estudios que hacen coincidir leyenda y cuento, novela y cuento, mas no faltan tampoco las antologías de cuento y poesía⁴¹³. Si, por un lado, este tipo de colecciones podrían servir de muestra de la cercanía lírica entre ambos géneros, por otro, confunden o no ayudan en la necesidad de autonomía de una y otra modalidad. La publicación en fecha reciente de antologías de distintas variedades de creación literaria junto con el relato (ya no entre modalidades del género breve, o entre modalidades de narración larga y breve, sino incluso entre narrativa y verso) indica una vez más la exigencia de una historiografía y una taxonomía genérica del cuento. En la literatura occidental se han estudiado los orígenes y la tradición de la novela, los recursos del verso y las fuentes e influencias estéticas de los poetas, la evolución histórica del género dramático, así como las unidades y los componentes básicos del teatro, pero ¿qué decir del relato? Hoy día se sigue necesitando un estudio riguroso del cuento, un terreno específico e íntegro que respete su valor y su independencia fuera de parangones con la novela. Especificidad, autonomía y deferencia son cualidades que todavía no acaban de estar marcadas en la trayectoria del cuento literario. Con más apremio se requiere un análisis crítico concienzudo del cuento hispa-

⁴¹¹ Amílcar Echeverría, *Antología de prosistas guatemaltecos: leyenda, tradición, novela, cuento*, Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala, 1968 (2ª ed.).

⁴¹² Juan Escalera Ortiz, *Antología del cuento español, hispanoamericano y puertorriqueño. Siglo XX*, Editorial Plaza Mayor, San Juan de Puerto Rico y Talleres Gráficos Peñalara, Fuenlabrada (Madrid), 2005 (6ª ed.).

⁴¹³ Algunos ejemplos son: Donald D. Walsh, *Cuentos y versos americanos*, New York, Norton, 1942 y *Cuentos americanos con algunos poemas*, New York, Norton, 1970; Sara Vanegas Coveña (ed.), *Poesía y cuento ecuatorianos: antología temática*, Universidad del Azuay, Cuenca (Ecuador), 1998; VV AA, Escuela de Escritores Sogem-Puebla (ed.), *Antología de cuento y poesía*, Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Puebla (México), 2001.

noamericano del siglo XIX, de sus elementos constitutivos, de su desarrollo y evolución, en especial el de las etapas previas al movimiento modernista.

En lo que respecta a los estudios críticos, destacamos la *Historia del cuento hispanoamericano*⁴¹⁴, del mexicano Luis Leal; se trata de una investigación rigurosa que abarca obras y autores, con una autonomía y una continuidad de género. Una labor central en las recopilaciones de estudios generales de narrativa fantástica en España e Hispanoamérica fue la realizada en los años noventa por Jaume Pont (*Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*) y *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*⁴¹⁵ y Enriqueta Morillas Ventura (*El relato fantástico en España e Hispanoamérica*)⁴¹⁶.

Respecto al fantástico en el siglo XIX en particular, existe, además, un estudio significativo: *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*⁴¹⁷, donde Irmtrud König analiza la simbiosis entre el género fantástico y el modernismo. La investigación de König observa el papel del escritor en su contexto cultural y literario e incluye interesantes reflexiones desde el punto de vista genérico, estético, histórico e ideológico aplicadas al cuento americano desde el romanticismo, y haciendo escala en textos de Holmberg, Eduardo Wilde y Miguel Cané, hasta la producción de Darío, Lugones, Clemente Palma y Horacio Quiroga.

Encontramos un libro con profundidad historiográfica al que sin duda acudir para tener una visión clara de la narrativa breve: *Notas sobre el cuento hispanoamericano del siglo XIX*, publicado en 1963 por el chileno Pedro Lastra y ampliado una década después en *El cuento hispanoamericano del siglo XIX*⁴¹⁸.

Ciertas antologías recuperan textos de finales del siglo XIX y las primeras

⁴¹⁴ Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, Ediciones de Andrea, México, 1966.

⁴¹⁵ Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*; ídem, *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, op. cit.

⁴¹⁶ Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit.

⁴¹⁷ Irmtrud König, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, op. cit.

⁴¹⁸ Pedro Lastra Salazar, *Notas sobre el cuento hispanoamericano del siglo XIX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1963; ídem, *El cuento hispanoamericano del siglo XIX. Notas y documentos*, Helmy F. Giacomani Editor, Prensas de Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972.

décadas del XX, dato que algunas especifican y otras no⁴¹⁹. Las tres antologías más conocidas y citadas del XIX suelen ser las de Susana Zanetti (*El cuento hispanoamericano del siglo XIX*)⁴²⁰, la de José Miguel Oviedo (*Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo*)⁴²¹ y la de Santiago Londoño y Juana Martínez (*Cuento hispanoamericano. Siglo XIX*)⁴²². A pesar de hacer mención a la cuentística de la centuria, la antología de Zanetti se centra en los escritores naturalistas y modernistas. Oviedo aporta un análisis preciso y le concede un espacio al fantástico y, en concreto, al fantástico anterior al modernismo (incluye «Gaspar Blondín», de Juan Montalvo, «Quien escucha su mal oye», de Gorriti, «Lanchitas», de Roa Bárcena, «Traslado a Judas», de Ricardo Palma). Mas esta selección, como de hecho el propio Oviedo confiesa, retorna a la más conocida y esencial, que es la de Óscar Hahn. La compilación de Santiago Londoño y Juana Martínez contiene estudios lúcidos sobre el cuento del XIX y ofrece datos del fantástico e incluye algunos cuentos de este género.

Existen otros manuales de referencia como los de Renata Donghi Halperin, Antonio Pagés Larraya y Miguel Leal Menchaca⁴²³.

En lo concerniente a las antologías que han publicado cuentos fantásticos latinoamericanos que datan del siglo XIX, el panorama es, lamentablemente, desolador, en extremo ínfimo. La diferencia entre el número y la variedad de antologías sobre el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XX son tantas respecto a las del XIX (salvando el hito de la antología de Óscar Hahn), que resulta un dato cla-

⁴¹⁹ En el primer caso: Mario A. Lancelotti, *El cuento argentino: 1840-1940*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965; Fernando Sorrentino, *Cuentos hispanoamericanos. 1875-1975*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976. En el segundo caso, sirva como ejemplo, Jaime Helios, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, Espasa Calpe, Pozuelo de Alarcón (Madrid), 2006.

⁴²⁰ Susana Zanetti (sel. y notas), *El cuento hispanoamericano del siglo XIX*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1978.

⁴²¹ José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo (1820-1920)*, Alianza, Madrid, 2001.

⁴²² Santiago Londoño Vélez y Juana Martínez Gómez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX* (por la otra cara, *A propósito del cuento hispanoamericano del siglo XIX*), Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá, 1994. Véase el estudio de Juana Martínez «El cuento hispanoamericano del siglo XIX», citado en este trabajo.

⁴²³ Renata Donghi Halperin, *Cuentistas argentinos del siglo XIX*, A. Estrada, Buenos Aires, 1950; Antonio Pagés Larraya, *20 relatos argentinos. 1838-1887*, EUDEBA, Buenos Aires, 1966; Miguel A. Leal Menchaca, *Vuelta de hoja: Antología de cuentos latinoamericanos del siglo XIX*, Universidad Autónoma Chapingo, Texcoco, México, 2000.

moroso e impropio si pensamos que es la época de nacimiento del cuento literario, cuando se desarrollan y evolucionan sus elementos definitorios y cuando se generan las raíces del moderno cuento fantástico hispanoamericano. En ocasiones, algunas antologías generales sobre el relato fantástico de este continente incluyen unos pocos autores del siglo anterior, que suelen ser, canónicamente, Leopoldo Lugones y Rubén Darío o algún otro modernista y, salvo excepciones, Eduardo L. Holmberg (como el más pintoresco), del que se suele seleccionar el texto de «Horacio Kaligang y los autómatas»; como, por ejemplo, en la antología editada por José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos*⁴²⁴. El amplio volumen de Sardiñas y Morales es un trabajo muy logrado de recopilación de textos del XIX y del XX; aparte del citado texto del autor argentino, incluyen textos decimonónicos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Eduardo Blanco, Juana Manuela Gorriti, José María Roa Bárcena, Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Clemente Palma en la frontera entre una y otra centurias. El libro de Sardiñas y Morales contiene un «Prólogo» con algunos comentarios sobre otras antologías del fantástico hispanoamericano, nacionales y generales, y con una bibliografía suculenta de teoría del género, historia y crítica general sobre el cuento fantástico y sobre diversos autores destacados, otras antologías y, además, con «bibliografías sobre lo fantástico». Los autores, además, establecen un criterio para la selección de los cuentos incluidos en la antología; el criterio es el del choque de dos órdenes, precepto básico en el campo teórico del fantástico, pero en el que uno de esos órdenes tiene un simbolismo específico:

narraciones en las que se observan dos órdenes, causalidades, lógicas o «legalidades» coexistentes y contrapuestos dentro del mismo texto. Uno de estos órdenes normalmente se da como equivalente, en términos artísticos, del mundo real o cotidiano. El otro tiene contenidos diversos; con frecuencia funge como heraldo del Mal, de la muerte, de lo ignoto, o de las zonas profundas del yo, como el subconsciente⁴²⁵.

Desde el ámbito español sólo dos antologías, con fecha reciente, han mos-

⁴²⁴ José Miguel Sardiñas y Ana M^a Morales (sel., pról. y notas), *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, La Honda, Fondo Editorial Casa de Las Américas, La Habana, Cuba, 2003.

⁴²⁵ José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, págs. 26-27.

trado interés por la cuestión que analizamos. La primera es la de David Roas⁴²⁶, que abarca España e Hispanoamérica y se abre con un estudio que, con aportaciones teóricas, analiza diacrónicamente el estado del género en ambas latitudes y se cierra con un original apéndice de ensayos sobre lo fantástico del XIX y el XX. La segunda es la de José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano*⁴²⁷, cuyo referente inmediato para la selección de los textos es la antología de Óscar Hahn; incluye también una separata con teoría básica sobre el fantástico y una reseña biobibliográfica de cada autor.

La colección que más repercusión ha tenido para los estudios del fantástico americano ha sido, como venimos citando, la de Óscar Hahn⁴²⁸, publicada por primera vez en 1978 y reeditada y ligeramente ampliada dos décadas más tarde. Sin duda, la labor del crítico chileno, iniciada con sus estudios de doctorado en la década de los sesenta, abrió la puerta del relato fantástico del XIX a la crítica literaria. El libro de Hahn, con un análisis formal de cada uno de los cuentos y una introducción metódica sobre el fantástico que recoge el impulso de Todorov y de la crítica francesa sobre el tema, superó los tímidos gestos de estudios anteriores o las aisladas inclusiones de relatos fantásticos de esta época en antologías más generales y supuso un reclamo de atención hacia un área poco conocida de la literatura hispanoamericana. Además, la antología de Hahn es de gran relevancia porque, ante todo, ofrece la publicación de textos olvidados, nunca reeditados y por tanto de acceso circunscrito a hemerotecas y, también, porque con dicha selección ha marcado un paso para el canon literario del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX⁴²⁹.

⁴²⁶ David Roas (sel. y ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Marnestrum, Madrid, 2003.

⁴²⁷ José Javier Fuente del Pilar (ed. y pról.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano*, Miraguano, Madrid, 2003.

⁴²⁸ Óscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX. Estudio y textos*, Premiá Editora, México, 1978; reeditada en *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998.

⁴²⁹ Los cuentos seleccionados por Hahn son: «Gaspar Blondín», de Juan Montalvo; «Quien escucha su mal oye» y *Coincidencias*, de Gorriti; «El canto de la sirena», de Miguel Cané; «El número 111», de Eduardo Blanco; «El ruiseñor y el artista» y «Horacio Kalibang y los autómatas», de Holmberg; «Lanchitas», de José María Roa Bárcena; «Alma callejera» y «La primera noche del cementerio», de Eduardo Wilde; «D. Q.», «El caso de la señorita Amelia», «Verónica», «Cuento de

Si nos referimos ahora a los ámbitos nacionales, hay que citar otro libro relevante que contiene dos volúmenes, uno dedicado al siglo XIX y otro al XX. Se trata de la *Antología de la literatura fantástica argentina*, cuyas autoras, Haydée Flesca y María Hortensia Lacau⁴³⁰, se adelantaron, en 1970, a la publicación de Hahn. Esta labor pionera demuestra, una vez más, el peso de la tradición fantástica en Argentina. En realidad el término «literatura», que el título contiene, se restringe a «cuento». Hay que apuntar que este manual estaba dirigido a estudiantes de enseñanza secundaria; con lo cual, por un lado, los comentarios de contenido crítico se adecuan al nivel de estudios al que está enfocado y, por otro, la selección de los cuentos y autores se ciñe a la generación del ochenta, con excepción de Juana Manuela Gorriti. Conviene trasladar un comentario de Haydée Flesca que no parece muy adecuado, tanto más cuanto que la propia antología manifiesta una preferencia en la selección de los autores de dicha generación:

La generación del ochenta, arraigada en el pensamiento positivista, se ubicó en un realismo, es decir, con una actitud que quiso atenerse a los hechos sin pretender modificarlos por preferencias o interpretaciones deformantes. Por tal motivo la literatura fantástica no podía darse exitosamente en hombres formados en una orientación antimetafísica⁴³¹.

Consideramos éste un comentario desatinado, al igual que la alusión a las «interpretaciones deformantes», enunciado que desmerita la misma tendencia del género fantástico que se antologa. Esta idea parece haber persistido entre la crítica argentina como un prejuicio difícil de desmontar, pues ya también en la fecha de 1957, y respecto al cuento fantástico, Ana María Barrenechea, en el volumen *La literatura fantástica en Argentina*, sostenía que «ningún autor –si exceptuamos a Eduardo Wilde– ofrecía un carácter suficientemente interesante

Noche Buena» y «Thanathopia», de Rubén Darío; «La confesión de Pelino Viera», de Guillermo Enrique Hudson; «El alacrán de Fray Gómez», de Ricardo Palma; «El buque negro», de José María Barrios de los Ríos; «Rip-Rip el aparecido», de Manuel Gutiérrez Nájera; «Aventuras de una casa», de Guillermo Vigil y Robles; y «El zapallo que se hizo cosmos», de Macedonio Fernández.

⁴³⁰ Haydée Flesca (selec., estudio preliminar y notas) y María Hortensia Lacau (ed.), *Antología de la literatura fantástica argentina*, Kapelusz, Buenos Aires, 1970.

⁴³¹ Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, tomo I, *Narradores del siglo XIX*, pág. 21.

hasta llegar a Lugones»⁴³².

De más reciente aparición es la *Antología de relatos fantásticos argentinos*, de Jaime Helios. En ella aparecen textos del XIX (cuentos de Eduardo Holmberg, Guillermo Enrique Hudson y Leopoldo Lugones y fragmentos de narraciones más amplias de Esteban Echeverría, Julián Martel y Rafael Obligado) y del XX. Helios incluye un estudio amplio, con una perspectiva multidisciplinar, sobre la relación de lo fantástico con la ciencia, con la metafísica y con ciertos criterios psicoanalíticos, con la realidad extratextual geográfica e histórica argentina, con otros géneros como la gauchesca o el realismo mágico, así como su evolución diacrónica y un estudio particular y comparativo de los textos argentinos junto a autores europeos de distintas épocas. La «Introducción» de Helios comienza apelando a lo fantástico, ya no como vocación literaria, sino como una marca de la identidad artística e ideológica argentina, cuyas raíces se remontan al espíritu romántico y a la tarea de hombres de pensamiento del siglo XIX:

La narrativa fantástica tiene, en Argentina, la originalidad de comenzar, prácticamente, con las primeras expresiones de la literatura nacional, es decir, con aquellas que se perfilan a partir de la independencia en 1810 y que se consolidan fundamentalmente en el romanticismo. Por inspirarse en el mundo interior del hombre y por ahondar en el alma del pueblo, no es extraño que este movimiento coincida con la toma de conciencia de una identidad etnocultural así como artística. Es un proceso que evoluciona según el imaginario que emana de la idiosincrasia de esta nación para extenderse a diversos dominios del arte y del pensamiento: se manifiesta en los ensayos y poemas narrativos de Esteban Echeverría, en la novelística de José Mármol, en los estudios sociojurídicos de Juan Bautista Alberdi, en las reflexiones antropológico-culturales de Domingo F. Sarmiento; se aprecia en la música de Pedro Esnaola, y se observa en la pintura de Juan Camaña o en los bocetos de Rugendas⁴³³.

Con anterioridad, Cortázar confirmaba esa tendencia hacia el fantástico en Argentina y el Río de la Plata, aunque no sabía responder de dónde procedía. Así

⁴³² Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti, *La literatura fantástica en Argentina*, Universidad Nacional Autónoma, Imprenta Universitaria, México, 1957, pág. X.

⁴³³ Jaime Helios, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, pág. 11.

comenzaba Cortázar su artículo «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» (1976): «Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica. Nuestro polimorfismo cultural, derivado de los múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un *anywhere cut of the World* literario, no me parecen razones suficientes»; pero, en las mismas páginas, afirmaba también que «los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura»⁴³⁴.

Otros estudios y otras antologías se dedican al cuento y al fantástico argentinos y rioplatenses del XIX y del XX, como los de Carlos Mastrángelo, Nicolás Cócara, Enriqueta Morillas Ventura, María Rosa Lojo o Paul Verdevoye, entre otros⁴³⁵.

⁴³⁴ Julio Cortázar, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», en *Obra crítica*, edición de Saúl Sosnowski, Alfaguara, Madrid, 1994, vol. 3, págs. 79 y 86.

⁴³⁵ Enrique Luis Revol, «La tradición fantástica en la literatura argentina»; Alberto Manguel (sel., pról. y notas), *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XX*, Kapelus, Buenos Aires, 1973; Carlos Mastrángelo, *El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*; Nicolás Cócara (sel. y pról.), *Cuentos fantásticos argentinos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1985; Rosa Pellicer, «Notas sobre la literatura fantástica rioplatense (del terror a lo extraño)», en *Cuadernos de Investigación Filológica*, 11, Logroño, 1985, págs. 31-58; Arturo García Ramos, *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX: mimesis y verosimilitud*, Universidad Complutense, Madrid, 1990; M^a Cecilia Graña, *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*; Emilia Perassi, *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones*, Bulzoni, Roma, 1992; María Rosa Lojo, *Cuentistas argentinos de fin de siglo*, Vinciguerra, Buenos Aires, 1997, dos tomos; Rosalba Campra, *Territori Della finzioni. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma, 2000; Andrea Castro, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, Suecia, 2002; Lucía Gálvez (pról.), *Antología del cuento fantástico argentino contemporáneo*, Editorial La Página, Buenos Aires, 2005.

Además véase de Lucio D'Arcangelo, *La letteratura fantastica in Argentina*, Casa Editrice Itinerari, Lanciano, 1983 y *L'altro cielo. Racconti fantastici argentini*, Lucarini, Roma, 1989.

Véase también Adele Galeota Cajati (introduz., traduz. e note), *Diabolico Río de La Plata. Racconti «fantastici» argentini e uruguaiani*, Bulzoni, Roma, 1988 y *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra Europa e Río de la Plata*, Bulzoni, Roma, 1990.

Paul Verdevoye es autor de varios artículos que hemos citado: «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», «Ayer y Anteayer», «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX», y «El cuento en los primeros periódicos rioplatenses».

Véanse además los estudios y manuales de Enriqueta Morillas Ventura: «Poéticas del relato fantástico»; «El relato fantástico y el fin de siglo»; «Los fantasmas rioplatenses»; *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*; *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*; «Lo fantástico, lo simbólico y lo maravilloso en la narrativa hispanoamericana contemporánea», en Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Universitat de Lleida y Asociación Espa-

Llama la atención que en Argentina, a pesar de la larga y fundada tradición del relato fantástico a lo largo del XIX, no haya ni muchas ni muy buenas colecciones de este periodo. Sigue siendo el siglo XX el punto de mira de lectores e investigadores, que continúan centrando el interés en torno a Borges y Cortázar.

Por otro lado, en cambio, hay que señalar que, si otros países derivaron y se ramificaron entre el fantástico y el realismo mágico, los escritores argentinos hallan más empatía entre lo fantástico y la ciencia ficción. Bastantes son ya las antologías y las investigaciones publicadas sobre la producción de esta tendencia en Argentina⁴³⁶, desde una pronta antología publicada en 1967, *Cuentos argentinos de CF*⁴³⁷, de Juan Bajarlía, hasta su consolidación a través de revistas cibernéticas de ciencia ficción, fantasía y terror, creadas en la década de los años ochenta y que todavía continúan vigentes⁴³⁸.

En México la producción antológica y teórica sobre el cuento es considerable; a pesar de ello, parece que aún quedan autores por valorar. Incluso la narrativa fantástica de un distinguido autor mexicano como Amado Nervo sigue siendo de un «enorme desconocimiento» hoy en día, pues la crítica lo ha apreciado más como poeta y como cronista⁴³⁹. Son este tipo de asuntos y contradicciones las que se han de solventar de cara a un estudio científico, el cual tendrá que sopesar las marcas de identidad del género y los jalones tanto en la producción literaria como en la reflexión crítica. Así, el comentario que apostillamos sobre Amado Nervo con-

ñola de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Lleida, 1996, págs. 23-30; e «Identidad y literatura fantástica», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 28, 1, (ejemplar dedicado a: «Homenaje a Luis Sáinz de Medrano»), 1999, págs. 311-322, disponible en <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI9999120311A.PDF>.

⁴³⁶ Eduardo Goligorsky, *Los argentinos en la luna. Antología*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1968; Alberto Vanasco, *Nuevas memorias del futuro*, Andrómeda, Buenos Aires, 1977; Marcial Souto (comp.), *La ciencia ficción en la Argentina. Antología crítica*, EUDEBA, Buenos Aires, 1985; Pablo Capanna (sel.), *Ciencia ficción argentina. Antología de cuentos*, Audé, Buenos Aires, 1990; Adriana Fernández y Edgardo Pícoli (sel., pról. y notas) *Historias futuras. Antología de la ciencia ficción argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2000; Angela B. Dellepiane, «Narrativa argentina de ciencia ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior», AIH. Actas IX (1986), págs. 515-525, disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_059.pdf.

⁴³⁷ Juan J. Bajarlía, *Cuentos argentinos de CF*, Ed. Merlín, Buenos Aires, 1967.

⁴³⁸ Consultense los vínculos: <http://axxon.com.ar/axxon.htm>; www.quintadimension.com/ y <http://www.revistacuasar.com.ar/>.

⁴³⁹ Cfr. José Ricardo Chaves, «Nervo fantás(má)tico» en Amado Nervo, *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica*, Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), México, 2000, pág. 9.

trasta con otras manifestaciones que podrían haber contribuido a pautar algunas indicaciones para una historiografía del cuento fantástico en México. Por ejemplo, ya en 1923, Salvador Novo sacaba a la luz una selección pionera de textos, *Antología de cuentos mexicanos e hispanoamericanos*⁴⁴⁰, que incluía a varios autores que a partir de entonces serían paradigmáticos en el fantástico del XIX: Justo Sierra («Marina»), Manuel Gutiérrez Nájera («Rip-Rip el aparecido»), Ricardo Palma («Dónde y cómo el diablo perdió el poncho») y Lugones («Dos ilustres lunáticos o la divergencia universal», con Hamlet y Don Quijote como protagonistas dialogantes en una estación de ferrocarril que al final acaban desapareciendo).

Una gran colección, publicada también en las primeras décadas del XX, es la de José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*⁴⁴¹, que contiene 750 páginas con un repertorio amplio y variado de autores y de cuentos, además de bastantes narraciones que participan del género fantástico. Entre las narraciones que Mancisidor incluye, encontramos estas que forman un largo listado y que participan de los distintos matices del fantástico⁴⁴². Pese al valor de la colección, Mancisidor no da ningún dato de los años de publicación de los cuentos, ni de la revista o fuente en que aparecieron, y tampoco apunta fechas de la biografía de los autores.

Citados los casos iniciadores de Salvador Novo y José Mancisidor, cabría preguntarse por qué en México no se ha profundizado en las raíces de esos cuentos, por qué no se ha continuado una labor preceptiva y de compilación de textos similares y, más aun, una labor de reivindicación o apertura del relato fantástico del XIX en el espacio que le corresponde respecto a la tradición y su relevancia en relación a la cuentística nacional e hispanoamericana contemporánea. Parece, no obstante, que esta ausencia significativa se está subsanando, tímidamente, desde

⁴⁴⁰ Salvador Novo (selecc.), *Antología de cuentos mexicanos e hispanoamericanos*, Editorial Cultura, Biblioteca Universo, México, 1923.

⁴⁴¹ José Mancisidor (sel., prólogo y notas), *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, Nueva España, México, 1951.

⁴⁴² Las narraciones del fantástico son: «El buque negro», de José María Barrios de los Ríos; «Un suicidio», de Rubén M. Campos; «Una obsesión», de Bernardo Couto Castillo; «Ante el jurado», de Alejandro Cuevas; «La pasión de pasionaria», de Manuel Gutiérrez Nájera; «Cataléptica», de Octavio Mancera; «A caballo a los infiernos», de Esteban Maqueo Castellanos; «Nahual», de Manuel José Othon; «Historia del hombre que se hizo sabio», de Victoriano Salado Álvarez; «La promesa» y «Aventuras de una casaca», de Guillermo Vigil y Robles; «La cabeza del muñeco», de Francisco Zarate Ruiz; «Lanchitas», de Roa Bárcena; «Playera» y «En Jerusalén», de Justo Sierra.

finales del siglo pasado y con mayor conciencia en la actualidad. Algunas compilaciones que pretenden llenar este vacío son las publicadas por María Elvira Bermúdez (*Cuentos fantásticos mexicanos*, 1986)⁴⁴³ y Frida Varina (*Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*, 1992)⁴⁴⁴. Del XIX hay otras misceláneas más recientes. En 2004, Rafael David Juárez Oñate publica la *Antología del cuento siniestro mexicano*⁴⁴⁵, donde recaba cuentos de autores del siglo XIX y principios del XX; si bien dicha antología se merecería algo más que la breve presentación de apenas cuatro páginas de la que va precedida. Por otro lado, Juárez inserta en la nomenclatura de *siniestro* tanto cuentos fantásticos como cuentos que contienen elementos insólitos o sorprendentes pero que no son estrictamente anaturales o fantásticos, puesto que no cumplen la norma básica de transgresión de un orden. En 2005, Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández publicaron *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*⁴⁴⁶, con un estudio anecdótico y poco trabajado pero cuya selección merece la pena tener presente. Una aportación informativa y analítica más esmerada presenta la antología llevada a cabo por Ana María Morales sobre el cuento de este género: *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*⁴⁴⁷. Ana María Morales es también compiladora de otras dos antologías publicadas en 2009: *Antología de leyendas fantásticas*⁴⁴⁸ y *Vampiros decimonónicos*⁴⁴⁹.

Una investigación que no podemos dejar de mencionar es la correspondiente a la tesis de doctorado de Rosario Faustino Corral-Rodríguez, *La narrativa*

⁴⁴³ María Elvira Bermúdez, *Cuentos fantásticos mexicanos*, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1986.

⁴⁴⁴ Frida Varina, *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*, Quadrivium Editores, México, 1992.

⁴⁴⁵ Rafael David Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2004.

⁴⁴⁶ Fernando Tola de Habich (pról.) y Ángel Muñoz Fernández (sel.), *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, Factoría Ediciones, serie La Serpiente Emplumada, México, 2005.

⁴⁴⁷ Ana María Morales (sel. y pról.), *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, Oro de la Noche, México, 2007.

⁴⁴⁸ Ana María Morales (sel. y pról.), *El fantástico sabor de la leyenda. Antología de leyendas fantásticas*, Oro de la Noche, México, 2009.

⁴⁴⁹ Ana María Morales (sel. y pról.), *La sangre y la vida. Vampiros decimonónicos*, Oro de la Noche, México, 2009.

*fantástica en México: época moderna*⁴⁵⁰, publicada en 2000 y cuyo estudio se extiende desde el romanticismo (leyenda, tradición, cuento fantástico) hasta el naturalismo (vertiente tradicionalista y vertiente innovadora: la animista, la esotérica, la lección ficcionalista, la corriente mórbida) y se interesa por un número extenso de autores.

Si un nombre destaca en el panorama teórico mexicano es el de Luis Leal. Sus colecciones y estudios son de referencia indiscutible para conocer la narrativa breve de este país. Desde mediados de siglo XX Luis Leal ha dedicado diversos volúmenes al estudio del relato literario (*Antología del cuento mexicano*⁴⁵¹, *El cuento veracruzano*⁴⁵², *El cuento mexicano: de los orígenes al modernismo*⁴⁵³ e *Historia del cuento hispanoamericano*⁴⁵⁴); estos estudios avalan la trayectoria sólida de este género en el continente y en México en particular. Si bien es cierto que la mirada de Leal abarca el fantástico, no acaba por reconocer la importancia que ha tenido en la narrativa de la época ni en la cuentística posterior.

Igual que en el caso argentino mencionábamos la propuesta de Jaime Helios de considerar la narrativa fantástica como un eslabón importante de la idiosincrasia cultural y literaria de este país, en el ámbito mexicano la misma propuesta ha surgido con distintas voces. Augusto Monterroso, al preguntarse si existía la literatura fantástica en su tierra, dio la siguiente respuesta:

México cuenta con la merecida reputación de ser un país mágico, en el cual, por tanto, cualquier cosa, por quimérica o sobrenatural que pueda imaginarse, convertida en literatura corre el riesgo de ser tan natural que el asombro, el miedo o la maravilla que estuviera destinada a producir se diluirían en la costumbre de lo prodigioso, fantástico o irreal en que el mexicano se mueve con la naturalidad –

⁴⁵⁰ Rosario Faustino Corral-Rodríguez, *La narrativa fantástica en México: época moderna*, University of Arizona, Department of Spanish and Portuguese, 2000.

⁴⁵¹ Luis Leal, *Antología del cuento mexicano*, Editorial de Andrea, México, 1957. La reedición moderna es: Luis Leal (sel. y ed.) y John Bruce Novoa (pról.), *Breve historia del cuento mexicano*, Universidad Autónoma, Tlaxcala-Puebla, 1990.

⁴⁵² Luis Leal (introd., sel. y notas), *El cuento veracruzano (Antología)*, Universidad Veracruzana, México, 1966.

⁴⁵³ Luis Leal (sel. y presentac.), *El cuento mexicano: de los orígenes al modernismo*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966.

⁴⁵⁴ Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, Ediciones de Andrea, México, 1966.

perdonando la metáfora— del pez en el agua⁴⁵⁵.

Muchos son los autores que han encontrado en el pasado prehispánico las raíces de ciertas formas de familiaridad con lo fantástico que, a través de los avatares históricos del tiempo, y en el mundo actual, han cobrado distintos matices según el país o las costumbres. En el artículo «Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico», Ana María Morales examina varios cuentos americanos de los siglos XIX y XX y plantea una identificación entre literatura fantástica hispanoamericana e identidad hispanoamericana que, más allá del espacio literario, se hace patente en la realidad cotidiana de estos pueblos:

el conflicto entre un orden prehispánico y el occidental, es, más que un choque cultural, la constatación de la insoslayable vecindad del mundo cotidiano con el de la alteridad arcaica y fantástica que subyace en todo pueblo y toda tierra de América y que no siempre nos agrada reconocer; es decir, a pesar de los intentos por asimilarlo a nuestro devenir, el pasado prehispánico, con sus mitos, con sus ritos, con sus dioses, se puede convertir en el mundo americano de hoy en la formulación de un otro amenazador que permanece oculto hasta que un intersticio de la realidad permite su vislumbre y entonces surge para mermar las certidumbres en que un sujeto moderno y occidental descansa⁴⁵⁶.

En México, aparte de las antologías citadas más arriba, encontramos otras del siglo XX que se especializan ya en el cuento fantástico ya en la ciencia ficción⁴⁵⁷; de hecho, prueba del interés por esta tendencia entre los escritores de esas latitudes es que en 1992 se constituyó la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía (AMCyF), que es continuación de otras formadas en los años sesenta (*Club de Ciencia-Ficción*, dirigido por René Rebetez y Alejandro Jodorowsky) y

⁴⁵⁵ Augusto Monterroso, «La literatura fantástica en México», en Enriqueta Morillas (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, pág. 180.

⁴⁵⁶ Ana María Morales, «Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico», *Hipertexto 7*, invierno 2008, pág. 68. Disponible en <http://www.utpa.edu/DEPT/MODLANG/hipertexto/docs/Hiper7Morales.pdf>.

⁴⁵⁷ María Elvira Bermúdez (pról. y selecc.), *Cuentos fantásticos mexicanos*; Miguel Ángel Fernández Delgado (pról. y selecc.), *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, Lumen, Buenos Aires-México, 2001. Véase también Gonzalo Martré, *La ciencia ficción en México (Hasta el año 2002)*, Instituto Politécnico Nacional, México, 2004, disponible en <http://www.publicaciones.ipn.mx/PDF/1357.pdf>, que contiene un prólogo de Miguel Ángel Fernández Delgado, «Hacia una vindicación de la ciencia ficción mexicana», págs. 13-18.

setenta («PROBA, Sociedad Mexicana de Ciencia Ficción»).

Fuera de Argentina y México no es fácil en general hallar publicaciones de cuento fantástico y de literatura fantástica. Concretamente, en el área centroamericana la ausencia es palmaria o, por lo menos, poquísimo o casi nada ha llegado a suelo europeo. En España hay escasísimas antologías (como de frágil calidad) y estudios del cuento en Panamá⁴⁵⁸, El Salvador⁴⁵⁹, Guatemala⁴⁶⁰ y Costa Rica⁴⁶¹; resta decir que el género fantástico en estos países parece no haber existido durante el siglo XIX. Hay que recordar, aquí, las circunstancias históricas por las que en la rebelión centroamericana no tuvieron tanta acción las clases populares (como en México), sino que fue coordinada por las elites sociales. Esto dio lugar a que después de la independencia, en 1823, el reino de Guatemala (formado por El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica), después constituido en la República Federal Centroamericana, se enfrentara a sucesivas luchas que desembocarían en el origen de estas naciones. Si para la configuración del fantástico se necesita de la secularización de la sociedad y de la cultura, es comprensible que en el caso de Costa Rica este género no alcanzara un eco visible en la literatura si hubo que esperar hasta 1884 y 1888 para obtener la aprobación de las primeras leyes liberales que se encargan de separar los poderes de la Iglesia de los del Estado; además, otro dato a tener en cuenta para contextualizar una carestía de producción del fantástico en este país es el hecho de que aunque circulaban numerosas revistas la mayoría eran de origen foráneo (estadounidenses y europeas)⁴⁶².

La *Antología del cuento centroamericano*⁴⁶³ que hemos consultado no in-

⁴⁵⁸ José A. Ávila (sel. y notas), *Cuentos panameños. Antología*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1972; Rodrigo Miró (estudio, sel. y bibliog.), *El cuento en Panamá*, Editorial Universitaria, Panamá, 1996.

⁴⁵⁹ José Enrique Silva (sel.), *Breve antología del cuento salvadoreño*, Editorial Universitaria, San Salvador, 1962; Manuel Barba Salinas, *Antología del cuento salvadoreño (1880-1955)*, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1959 (Barba Salinas selecciona un único cuento fantástico, «La loba», del autor modernista Francisco Gavidia).

⁴⁶⁰ Willy Muñoz, *Antología de cuentistas guatemaltecos*, Letra Negra, Guatemala, 2001.

⁴⁶¹ Elisabeth Portuéguez de Bolaños (ed.), *El cuento en Costa Rica*, A. Lehmann, San José de Costa Rica, 1964.

⁴⁶² Para la información de estos datos confróntese Margarita Rojas y Flora Ovares, *100 años de literatura costarricense*, Farben Grupo Editorial Norma, San José de Costa Rica, 1995, págs. 29-30.

⁴⁶³ Sergio Ramírez (selec., introd. y notas), *Antología del cuento centroamericano*, Editorial

cluye ni un solo relato fantástico. Su autor, Sergio Ramírez, sostiene que lo característico de la literatura centroamericana es el costumbrismo y la literatura realista. La otra antología consultada se dedica al siglo XX⁴⁶⁴. En Nicaragua, de entre la preeminencia por el costumbrismo decimonónico, los manuales salvan del fantástico a un único autor, Rubén Darío⁴⁶⁵. En la *Antología del cuento hondureño*⁴⁶⁶, publicada en 2005 en su quinta edición (la primera data del 2000), encontramos dos cuentos del XIX, ambos costumbristas; es curioso este dato, y más si se añade el hecho de que sea una edición no muy cuidada y poco madura desde el aspecto crítico, donde, en el texto de contraportada, comienza diciendo: «la presente antología surge de la necesidad de conocer la valiosa cuentística hondureña». Excepcionalmente, existe una colección de *El relato fantástico en Honduras*, publicada por Mario Gallardo, quien sostiene que «la aparición del elemento fantástico en nuestro país coincide con la obra de Froylán Turcios *Cuentos del amor y de la muerte* (1929)»⁴⁶⁷, por lo que todos los cuentos recogidos son contemporáneos. En el estudio *Panorama crítico del cuento hondureño (1881-1999)*, Helen Umaña comenta que el romanticismo latinoamericano, y el hondureño en particular, se decantó por la vertiente sentimental y social, y señala además a Froylán Turcios como el autor más eminente del modernismo, que supo recrear desde la «magia siniestra»⁴⁶⁸ los cuentos que tratan del amor y la muerte.

El ámbito del Caribe⁴⁶⁹ (Puerto Rico⁴⁷⁰ y República Dominicana⁴⁷¹) cuenta

Universitaria Centroamericana, CSUCA, San José de Costa Rica, 1984.

⁴⁶⁴ Poli Délano (comp.), *Cuentos centroamericanos*, Andrés Bello, Barcelona, 2000.

⁴⁶⁵ Las antologías consultadas han sido: Sergio Ramírez (introd. y notas) y Pedro Orgambide (pról.), *Cuento nicaragüense*, Nueva América, Buenos Aires, 1985; Jorge Eduardo Arellano (sel. y notas), *Cuentistas de Nicaragua*, Ediciones Distribuidora Cultural, Managua, 1996.

⁴⁶⁶ VV AA, *Antología del cuento hondureño*, Librería Cultura, 2005 (la 1ª edición es de 2000).

⁴⁶⁷ Mario Gallardo, *El relato fantástico en Honduras*, Letra Negra Editores, Guatemala, 2003, pág. 17. Se puede consultar la «Introducción» de este libro, algo básica, en la edición electrónica de *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/hondufan.html>.

⁴⁶⁸ Cfr. Helen Umaña, *Panorama crítico del cuento hondureño (1881-1999)*, Letra Negra (Ciudad de Guatemala) y Editorial Iberoamericana (Tegucigalpa-Honduras), 1999, pág. 44.

⁴⁶⁹ Leonardo Fernández Marcané, *Cuentos del Caribe*, Playor, Madrid, 1978; Jairo Mercado Romero, Roberto Montes Mathew (compiladores), *Antología del cuento caribeño*, Universidad del Magdalena (Santa Marta, Colombia), 2003. Véase también el artículo de José Antonio Pulido, «El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe», publicado en *Contexto: revista anual de estudios literarios*, núm. 10, 2004, págs. 229-250, disponible en

con algo más de material sobre el tema que los países centroamericanos. Pero no por ello el relato fantástico –y aun menos el del siglo XIX– es una modalidad muy reseñada. En Cuba hay dos nombres ligados al estudio del cuento, Salvador Bueno y Rogelio Llopis. Salvador Bueno es autor de, hasta ahora, la única antología de *Cuentos cubanos del siglo XIX*⁴⁷². En el «Prólogo» establece una relación estrecha entre la literatura y la realidad de la isla, de manera que se adentra en el estudio del panorama de la evolución del cuento como género literario y de la narrativa breve, del contexto histórico, social y cultural de las letras, el contexto ideológico y la situación de los escritores cubanos del XIX. Bueno proporciona, además, comentarios valiosos de cada uno de los textos incluidos, tanto del sentido que ocupa en la obra del autor, como el sentido que tiene desde los recursos que utiliza, los límites de género, etcétera. Estos comentarios ayudan a ubicar el cuento no sólo en el panorama literario general de Cuba, sino también en el panorama literario general del propio siglo. Si bien el volumen adolece de una falta de precisión de fechas y de datos cronológicos, así como de los medios donde salieron publicados los cuentos, son muy aprovechables las reflexiones del teórico cubano acerca del paso del neoclasicismo al cuento romántico y de su evolución hacia la estética del realismo y el modernismo. Hay que decir, por último, que los textos escogidos son muy variados en la temática, en el estilo y en el movimiento al que se afilian, lo cual nos da un amplio abanico de la situación del cuento fantástico cubano durante el XIX. Sin

<http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/contexto/vol8num10/articulo16.pdf>

⁴⁷⁰ Cesáreo Rosa-Nieves y Félix Franco Oppenheimer, *Antología general del cuento puertorriqueño*, Campos, San Juan de Puerto Rico, 1959 (1ª ed.); Robert L. Muckley (ed.), *Cuentos puertorriqueños*, National Textbook Company, Illinois, 1974; Enrique A. Laguerre (sel. y pról.), *Antología de cuentos puertorriqueños*, Orión, México, 1996. Véanse los estudios contemporáneos de Mervin Román Capeles, *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba. Estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos*, Edition Reichenberg-Kassel, Clark Atlanta University, 1995; Cristina Bravo Rozas, *La cotidianidad de lo perverso: el cuento de miedo en Puerto Rico*, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral), Facultad de Filología, 2001.

⁴⁷¹ Jenny Montero (ed.), *La cuentística dominicana*, Biblioteca Nacional de la República Dominicana, Santo Domingo, 1986; Diógenes Céspedes, *Antología del cuento dominicano*, Editora de Colores, Santo Domingo, 1996; VV AA, *Cuentos dominicanos (una antología)*, Siruela, Madrid, 2002; Juan Bosch et al., *Breve antología del cuento dominicano*, ABC, Santo Domingo, 2003; Ángel L. Estévez, *La modalidad fantástica en el cuento dominicano del siglo XX*, The Edwin Mellen Press, Lewiston (Nueva York), Queenston (Ontario), Lampeter (Gales), 2005.

⁴⁷² Salvador Bueno (sel. y prólogo), *Cuentos cubanos del siglo XIX*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.

embargo, los especialistas siguen centrándose en el relato cubano del siglo XX⁴⁷³, y nadie ha continuado los pasos de Salvador Bueno en la recuperación y memoria de la narración breve decimonónica en Cuba.

Al menos el género fantástico sí que ha encontrado un lugar en las investigaciones de Rogelio Llopis, que opta por la época contemporánea, a pesar de que, en *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, él mismo señala que los textos de la prehistoria del relato fantástico cubano, «de autores que no se remontan más allá de Cirilo Villaverde», probablemente estarán agrupados no en la rúbrica de *fantástico* sino en la de romanticismo, modernismo o posmodernismo⁴⁷⁴. Además del atractivo por el género fantástico, también la corriente de ciencia ficción atrae a las recientes generaciones de escritores y lectores cubanos⁴⁷⁵.

En el artículo «Sobre los orígenes de la literatura fantástica en Cuba», José Miguel Sardiñas⁴⁷⁶ rastrea los hitos del fantástico del siglo XIX en este país, entre cuyos nombres están Armando Leyva, Alfonso Hernández Catá, Ramón Palma y Romai, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Diego Vicente Tejera y José María Heredia. Sardiñas rescata un elenco de cuentos cuyas narraciones transitan por los distintos enfoques del discurso fantástico como género literario, desde el fantástico

⁴⁷³ Ambrosio Fornet, *Antología del cuento cubano contemporáneo*, Era, México, 1967; Berardo Valdés, *Panorama del cuento cubano*, Ediciones Universal, Miami, 1976 (estudia el periodo de 1909 a 1959).

⁴⁷⁴ Cfr. Rogelio Llopis (prólogo y sel.) *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, UNEAC, Instituto del Libro, La Habana, 1968, pág. 13.

⁴⁷⁵ Véase la edición en Internet de *Guaicán Literario*, sitio web que recoge un listado de una veintena de escritores cubanos de literatura de ciencia ficción, que está disponible en: <http://www.cubaliteraria.com/guaican/index.html>.

⁴⁷⁶ José Miguel Sardiñas, «Sobre los orígenes de la literatura fantástica en Cuba», en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Marco Kunz (eds.), *Desde los orígenes de lo fantástico*, Actas del VII Congreso Internacional de Literatura Fantástica (3-6 de septiembre de 2008), Universitt Bamberg, en edici3n. Véase tambi3n de Jos3 Miguel Sardiñas «El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y el cuento cubano de la revoluci3n», en *Signos Literarios y Lingüísticos*, vol. II, 2, México, 2000, págs. 141-152, disponible en <http://209.85.229.132/search?q=cache:tTsIQ2uBIOsJ:148.206.53.230/revistasuam/signosliterariosylinguistico-s/include/getdoc.php%3Fid%3D68%26article%3D59%26mode%3Dpdf+barrenechea+La+literatura+fant%C3%A1stica:+funci%C3%B3n+de+los+c%C3%B3digos+socioculturales+en+la+constituci%C3%B3n+de+un+g%C3%A9nero&cd=8&hl=es&ct=clnk&gl=es>. Igualmente, en *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, Jos3 Miguel Sardiñas informa de otras antologías de relevancia sobre el cuento cubano: Jos3 Martínez Matos, *Cuentos fantásticos cubanos*, Letras Cubanas, La Habana, 1979; Agenor Martí, *Aventuras ins3litas*, La Habana, 1988.

puro más amenazante hasta el fantástico extraño, el maravilloso, el que incurre en lo mitológico y lo exótico y aquel que se acerca a la tradición gótica.

Si pasamos a Sudamérica, hay dos países, Ecuador⁴⁷⁷ y Paraguay⁴⁷⁸, donde el cuento fantástico no parece haber encontrado afinidad entre escritores, críticos y lectores, por lo que apenas hemos hallado material al respecto. Si bien en Ecuador hay publicada una colección que incluye leyendas de la época: *Cuento ecuatoriano del siglo XIX* y «*Timoleón Coloma*»⁴⁷⁹. En Bolivia, la crítica literaria se centra en el cuento contemporáneo⁴⁸⁰, con alguna mención a la última etapa del XIX (*El cuento modernista en Bolivia*, 1972)⁴⁸¹.

En Colombia existe una gran laguna sobre el cuento fantástico entre las fuentes bibliográficas modernas que han sido consultadas⁴⁸². Otras más lejanas (*Antología del cuento colombiano: de Tomás Carrasquilla a Eduardo Arango Piñares*, 1959)⁴⁸³ o que se ocupan directamente del XIX (*Narradores colombianos del siglo XIX*⁴⁸⁴) adolecen de escasez de datos relevantes e incluyen textos donde predomina el costumbrismo. Parece, no obstante, que ha sido la imaginación mítica y legendaria popular en su forma literaria (recopilación o reformulación) o culta (monografías) la que ha suplantado o compensado

⁴⁷⁷ Véanse Benjamín Carrión, *El nuevo relato ecuatoriano: crítica y antología*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1951 (2ª ed.); Manuel Corrales Pascual (ed.), *Situación del relato ecuatoriano. Cincuenta opiniones y una discusión*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1977; y José Bonilla Amado (ed.), *Antología del cuento ecuatoriano*, Nuevo Mundo, Lima, 1984.

⁴⁷⁸ Francisco Pérez Maricevich, *Breve antología del cuento paraguayo*, Comuneros, Asunción, 1969; Elbio Rodríguez Barilari (pról.), *Panorama del cuento paraguayo*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1986.

⁴⁷⁹ Hernán Rodríguez Castelo (introd. y sel.), *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y «Timoleón Coloma»*, Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, Guayaquil-Quito, ¿1977?

⁴⁸⁰ Armando Soriano Badani (sel.), *El cuento boliviano: 1900-1937*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1964; reeditado en Soriano Badani, *Antología del cuento boliviano*, Cochabamba: Amigos del Libro, La Paz, 1991.

⁴⁸¹ Carlos Castañón Barrientos, *El cuento modernista en Bolivia (estudio y antología)*, Univer-so, La Paz, 1972.

⁴⁸² VV AA, *Cuentos colombianos: Antología*, Gadir, Madrid, 2005; Guillermo Bustamante Zamudio y Harold Kremer (comps.), *Antología del cuento corto colombiano*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2006 (3ª ed.).

⁴⁸³ Eduardo Pachón Padilla, *Antología del cuento colombiano: de Tomás Carrasquilla a Eduardo Arango Piñares: 39 autores*, Ministerio de Educación Nacional, Biblioteca de Autores Colombianos, Bogotá, 1959.

⁴⁸⁴ Enrique Luque Muñoz (selec. e introduc.), *Narradores colombianos del siglo XIX*, Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, Bogotá, 1976.

la ausencia de una narrativa fantástica más propiamente dicha en países como Colombia⁴⁸⁵, Ecuador⁴⁸⁶, Guatemala⁴⁸⁷ y Bolivia⁴⁸⁸.

Habrà que preguntarse que, si la literatura colombiana contemporànea està mostrando interès por el cuento fantàstico y de ciencia ficci3n, como se deduce de la *Antologìa del cuento fantàstico colombiano*⁴⁸⁹ y de *Contemporàneos del porvenir*⁴⁹⁰, por què no se da una mirada retrospectiva o si es que acaso el cuento fantàstico colombiano es simultàneo al periodo en que se puede decir que Colombia entra en la modernidad y el capitalismo.

Quizà la coyuntura de la època pueda darnos una explicaci3n. Hacia mitad del siglo XIX, el gobierno de Juan Hilario L3pez expropia los bienes de la Iglesia cat3lica, de la que se gana la enemistad. La enemistad se agravarìa con la Constituci3n de 1863 en que el gobierno suprime las3rdenes religiosas y supervisa el culto p3blico. En la dècada del ochenta, Rafael N3ñez vuelve a instaurar el catolicismo como religi3n oficial. Estas tensiones entre gobierno e Iglesia no acabaron de cuajar hacia la secularizaci3n de una sociedad tradicional ni dejaron la suficiente distancia como para la creatividad de cuentos en que se requiere la incursi3n de lo sobrenatural sin la necesidad de recurrir a explicaciones marianas. Imaginemos el contraste entre la situaci3n que acabamos de exponer en Colombia y la situaci3n de Argentina en la misma dècada del ochen-

⁴⁸⁵ Véanse Fernando Sol3rzano Sànchez, *Mitologìa y creencias populares de Colombia*, Ecoe, Bogotà, 1990; Javier Ocampo L3pez, *Leyendas populares colombianas*, Plaza & Janés, Santa Fe de Bogotà, 1996.

⁴⁸⁶ Véanse Inés Barrera y Barrera (compilac. y sel.), *Tradiciones y leyendas del Ecuador*, El Comercio, Quito, 1947; Rodolfo P3rez Pimentel, *El Ecuador profundo: mitos, historias, leyendas, recuerdos, an3cdotas y tradiciones del paìs*, Editorial de la Universidad de Guayaquil, Guayaquil, 1988; Marìa Aveiga del Pino (introd., sel. y notas), *Cuentos populares y mitos indìgenas del Ecuador*, Libri Mundi: Jos3 J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2003.

⁴⁸⁷ Véase Marcial Armas Lara, *El folklore guatemalteco en la tradici3n y leyenda a trav3s de los siglos*, Tip. Nacional, Guatemala, 1970. Y no nos olvidemos de Miguel Angel Asturias, *Leyendas de Guatemala*, edici3n de Giuseppe Bellini, Sintesìs, Madrid, 2006.

⁴⁸⁸ Véanse Antonio Paredes Candia, *Leyendas de Bolivia*, Cochabamba: Los Amigos del Libro, La Paz, 1975 (2ª ed.); y Manuel Rigoberto Paredes, *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*, Puerta del Sol, La Paz, 1991 (6ª ed.).

⁴⁸⁹ Campo Ricardo Burgos L3pez (sel. e introd.), *Antologìa del cuento fantàstico colombiano*, Universidad Sergio Arboleda, Bogotà, 2007.

⁴⁹⁰ Ren3 Rebetez (introd. y sel.), *Contemporàneos del porvenir. Antologìa colombiana de ciencia ficci3n*, Espasa, Bogotà, 2000. El volumen recoge los escritos màs representativos de la primera convocatoria de escritores de ciencia-ficci3n «Bogotà, una ciudad que sueña», realizada en 1998.

ta, cuando Buenos Aires se proclama capital de la república, cuando concluye la guerra con los indios, se coloniza el desierto, se construyen líneas de ferrocarril, se fomenta la inversión foránea y el comercio internacional y la constitución argentina acepta el matrimonio civil y la ley de educación científica.

En Venezuela ha sido el teórico Víctor Bravo⁴⁹¹ quien con más énfasis ha ahondado en el universo literario del género fantástico. Con rigor y profundidad, exhaustivo y de gran alcance, se presenta la monografía crítica de Carlos Sandoval, *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*⁴⁹², un libro de consulta obligatoria y del que se extrae muy valiosa información. Sandoval se refiere a los autores de la época que aparecen en este estudio como «escritores maltratados por la incuria o apenas conocidos en su veta de cuentistas fantásticos».

Pero el horizonte de las compilaciones en este país si bien en general no es muy alentador (los primeros volúmenes tenían poco alcance crítico y selectivo, y los posteriores eluden el XIX⁴⁹³; escasamente incluye parte de este siglo es *Antología del cuento moderno venezolano (1895-1935)*⁴⁹⁴, de Arturo Uslar Pietri) ha sido de nuevo Carlos Sandoval el investigador que se ha ocupado de rescatar estos cuentos del pasado en un volumen antológico muy cuidado e imprescindible para el estudio del fantástico en este país: *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos)*

⁴⁹¹ Víctor Antonio Bravo: *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Monte Ávila, Caracas, 1985; *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela*, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1986; *Magias y maravillas en el continente literario: para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, Fundación La Casa de Bello, Caracas, 1988; *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, UNAM, México, 1988; *Terrores de fin de milenio*, Ediciones El Libro de Arena, Mérida, 1999; *El mundo es una fábula y otros ensayos*, Puerta del Sol, Mérida (Venezuela), 2004.

⁴⁹² Carlos Sandoval, *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*, Comisión de Estudios de Postgrado, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2000.

⁴⁹³ Pastor Cortés, *Contribución al estudio del cuento moderno venezolano*, Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, Tip. La Nación, Caracas, 1945; José Rivera Silvestrini, *El cuento moderno venezolano*, Río Piedras, Puerto Rico, 1967; Guillermo Meneses, *Antología del cuento venezolano*, Monte Ávila, Caracas, 1984 (la antología comienza con autores que nacieron a finales del XIX pero publicaron en el XX, con textos a los que Meneses alude como una «zona arqueológica del cuento venezolano», pág. 10); José Balza, *El cuento venezolano. Antología*, Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, Caracas, 1985.

⁴⁹⁴ Arturo Uslar Pietri y Julián Padrón (sel.), *Antología del cuento modernos venezolano (1895-1935)*, Escuela Técnica Industrial, Caracas, 1940.

lanos del siglo XIX)⁴⁹⁵. Aparte de una «adenda» con tres cuentos fantásticos en verso, Sandoval agrupa hasta quince autores de distintas etapas (los estudiados en *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*) y con distintos enfoques del género (el fantástico más transgresor, el legendario, el maravilloso, el alegórico, el modernista lírico, estetizante y mitológico). Sandoval comenta cómo ha errado la crítica al considerar que con *La tienda de muñecos* (1927), de Julio Garmendia, se inicia en Venezuela la escritura de cuento fantástico, y añade:

Ochenta y seis años antes de la publicación de *La tienda de muñecos*, el narrador, poeta y militar caraqueño radicado en España, Antonio Ros de Olano edita, en el tomo I de *El pensamiento* (Madrid, 1841), «La noche de máscaras», la primera pieza fantástica, hasta donde sabemos, escrita por alguien vinculado con el país. A partir de esa fecha, el relato de corte sobrenatural se perfila como persistente rama de la narrativa breve producida entre nosotros: una tradición quizá soterrada por su proclive gusto de ultratumba en una tierra ahíta de reales desencantos⁴⁹⁶.

Carlos Sandoval divide en tres grupos los cuentos que ha recopilado, con un claro criterio sobre el género fantástico:

1. Cuentos de rupturas verídicas: «textos que evidencian el gusto por hacer de la irrupción sobrenatural el motivo de su materialidad». Por ejemplo: «La noche de máscaras», de Antonio Ros de Olano; «El número 111. Aventuras de una noche en la ópera», de Eduardo Blanco; «La estatua de bronce», de Juan Vicente Camacho; o «Tristán Catalet-

⁴⁹⁵ Carlos Sandoval (comp.), *Días de espantos (Cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*. Los autores y cuentos incluidos son: Ros de Olano («La noche de máscaras», «Historia verdadera o cuentos estrambóticos, que da lo mismo»), Juan Vicente Camacho («La estatua de bronce», «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado»), Julio Calcaño («Las lavanderas nocturnas», «El sello maldito», «La danza de los muertos», «Tristán Cataletto»), Eduardo Blanco («El número 111», «Claudia»), Hixen («Después de muerto»), Cecilio Acosta («Los espectros que son, y un espectro que ya va a ser»), Tulio Febres Cordero («Historia de una A contada por ella misma», «Las vocales en un congreso», «Un cántaro ilustre»), Luis López Méndez («El beso del espectro», «La balada de los muertos»), Nicanor Bolet Peraza («El monte azul», «Las tres vidas de Antón», «La Gran Infame», «Claveras», «Un golpe de suerte», «Metencardiasis»), Diego Jugo Ramírez («Una venganza póstuma»), Eugenio Méndez y Mendoza («Hechos naturales y misteriosos»), José M^o Manrique («Los muertos hablan», «Proezas de un muerto»), Elías Toro («El cetro del rey Zitka»), Manuel Díaz Rodríguez («Cuento azul», «Cuento verde», «Cuento áureo») y Alejandro Fernández García («Las manos frágiles», «El corazón de don Quijote»).

⁴⁹⁶ Carlos Sandoval, *Días de espantos*, pág. 10.

to», de Julio Calcaño.

2. Cuentos de falsas rupturas: «relatos en donde los acontecimientos sobrenaturales resultan, simplemente, una mala percepción de hechos, un equívoco interpretativo». Por ejemplo: «Después de muerto», de Hixen; «Hechos naturales y misterioso», de Eugenio Méndez y Mendoza; «Claudia», de Eduardo Blanco.
3. Cuentos de rupturas delicuescentes: relatos «que utilizan lo sobrenatural como pretexto para criticar sucesos políticos, amorales, antirreligiosos, o para proponer soluciones a determinados escollos de la vida pública». Por ejemplo: «La balada de los muertos» (retrato del tirano Guzmán Blanco) y «El beso del espectro» (crítica a las supercherías religiosas), ambos de Luis López Méndez.

Otro país, Perú, le ha dedicado algo más de espacio al tema que nos concierne. En su *Antología del cuento peruano*, de 1942, Armando Bazán⁴⁹⁷ incluía algunos cuentos de Ricardo Palma y a Manuel Beingolea («Levitación») y Clemente Palma (de quien escoge dos crónicas cuentísticas, «Los canastos» e «Idealismos»).

El Ministerio de Educación Pública de Perú publicó, en 1958, una *Antología de literatura fantástica*⁴⁹⁸ con autores peruanos y extranjeros. Entre los primeros, recogía a tres escritores modernistas-decadentistas y de principios del XX, algunos ya presentes en la de Bazán: Manuel Beingolea («Levitación»), Clemente Palma («La aventura del hombre que no nació») y Ventura García Calderón («El alfiler»), además de Abraham Valdelomar y César Vallejo.

Dos décadas más tarde llegaría la publicación de la *Antología del cuento fantástico peruano*, de Harry Belevan⁴⁹⁹, que ha tenido bastante repercusión debido a las reflexiones introductorias a la selección de los textos, recogidas en otro

⁴⁹⁷ Armando Bazán, *Antología del cuento peruano*, Zig Zag, Santiago de Chile, 1942.

⁴⁹⁸ VV AA, *Antología de literatura fantástica*, Ministerio de Educación Pública, Lima, 1958.

⁴⁹⁹ Harry Belevan, *Antología del cuento fantástico peruano*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1977; «Introducción» en págs. 9-42.

volumen anterior⁵⁰⁰, donde Belevan inserta un estudio del fantástico en dos partes: «Apuntes para un análisis de la literatura de expresión fantástica» y «Apuntes para un análisis de la narrativa peruana de expresión fantástica». La antología de Belevan salta el siglo XIX y comienza con «Los ojos de Lina», de Clemente Palma. Ello no resta que el trabajo de Belevan es el primer esfuerzo por encontrar una tradición del cuento fantástico en este país.

Lo cierto es que la narrativa breve peruana del siglo XIX parece estar a la sombra de las *Tradiciones* de Palma y que el auténtico paso hacia el cuento fantástico, turbulento y siniestro, lo dio su hijo Clemente Palma. Juana Martínez explica la situación del relato fantástico peruano:

Después del paso inicial en el modernismo, dado por Clemente Palma con sus *Cuentos malévolos* (1904), el primer impulso fantástico se ve bosquejado muy débilmente todavía en los años de la vanguardia en incursiones esporádicas y de autores no tenidos ciertamente por fantásticos [...].

A partir de Clemente Palma, el desarrollo de la expresión fantástica en el Perú vendrá impulsado por la paulatina y tardía entrada del país en la modernidad. Los escritores inmediatamente subsiguientes, que también insertan lo fantástico de forma eventual entre sus escritos de carácter realista, avanzan sólo levemente hacia una expresión de la conciencia moderna. Estas primeras intrusiones de la modernidad fantástica coinciden con un momento de renovación literaria promovido por «la generación Colónida»⁵⁰¹.

Juana Martínez sostiene que antes de la generación del cincuenta hay sólo «manifestaciones esporádicas de la modalidad fantástica». Los autores que menciona son Clemente Palma (autor del fantástico no moderno, o no incorporado a la modernidad), Abraham Valdelomar (director de la revista *Colónida*), Ventura García Calderón y César Vallejo. En efecto, el fantástico no ha sido, ni es, un género por el que la narrativa peruana sienta especial atracción; pero esta aseveración no debe de opacar la importancia de dos consagrados autores (Palma y Valde-

⁵⁰⁰ Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Anagrama, Barcelona, 1976.

⁵⁰¹ Juana Martínez Gómez, «Intrusismos fantásticos en el cuento peruano», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, págs. 147 y 148.

lomar) del fantástico peruano y del fantástico hispanoamericano. No obstante, y en general, la crítica tiende aún hoy en día a subrayar el carácter realista⁵⁰² que parece ser connatural a la literatura peruana por encima de otros tipos de expresión.

Tampoco el XIX uruguayo manifiesta predilección por esta narrativa. No hemos encontrado apenas una tradición visible del fantástico en Uruguay anterior a Felisberto Hernández y Horacio Quiroga; de hecho, las compilaciones de cuentos fantásticos del Uruguay suelen empezar el listado con Quiroga⁵⁰³. Tampoco incorpora el fantástico el volumen de Emir Rodríguez Monegal, *El cuento uruguayo. De los orígenes al modernismo*⁵⁰⁴ (la selección comienza con un cuento de 1810, «Fruta del tiempo», de Isidoro de María, y acaba con «La china Ulogia», de Víctor Pérez Petit). Quizá las circunstancias sociopolíticas, ya referidas en otros apartados, puedan explicar esta falta. De todas formas, cualquier despunte de una narrativa de imaginación fantástica ha debido de ser obviada por los críticos del pasado y del presente⁵⁰⁵, pues sin duda que al menos el interés por parte de los escritores estaba presente, como se desprende de la cuentística al estilo de Maupassant y Poe de Javier de Viana (1868-1926) y comprobamos en las palabras de otro escritor uruguayo, Fernán Silva Valdés (1887-1975), quien, en sus *Cuentos del Uruguay*,

⁵⁰² «Mucho había insistido la crítica, especialmente desde los años sesenta, en la esencia realista de la literatura peruana y por ello no había dejado de enfocarse el estudio del cuento en función de ese realismo fundamental –según los espacios o grupos sociales a los que se refiriese– desde una perspectiva urbana o rural, indigenista o cosmopolita, serrana o costeña, etcétera. Últimamente se reconoce que esa dualidad inicial, aunque persistente todavía en algunos casos, se puede considerar superada por la inclusión de temas relacionados con otros ámbitos geográficos, por la incorporación de grupos étnicos, culturales o sociales inexistentes antes para la literatura peruana y sobre todo por la multiplicación de enfoques que, junto al realismo, abordan los universos creados en los cuentos, Juana Martínez, «Informe sobre el nuevo cuento peruano de finales del siglo (1970-2000)», en *El Cuento en Red: Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, ISSN 1527-2958, núm. 4, 2001 (ejemplar dedicado a: «El cuento hispanoamericano visto desde Europa»), pág. 43, disponible en [http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3310&archivo=10-245-3310wvp.pdf&titulo=Informe%20sobre%20el%20nuevo%20cuento%20peruano%20de%20finales%20del%20siglo%20\(1970-2000\)](http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3310&archivo=10-245-3310wvp.pdf&titulo=Informe%20sobre%20el%20nuevo%20cuento%20peruano%20de%20finales%20del%20siglo%20(1970-2000)).

⁵⁰³ Sylvia Lago, Laura Fumagalli y Hebert Benítez Pezzolano, *Cuentos fantásticos del Uruguay*, Colihue Sepé, Montevideo, 1999.

⁵⁰⁴ Emir Rodríguez Monegal (sel. y presentac.), *El cuento uruguayo. De los orígenes al modernismo*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965.

⁵⁰⁵ Como en Alberto Lasplacas (pról. y sel.), *Antología del cuento uruguayo*, La Bolsa de los Libros (Claudio García Editores), Montevideo, 1943; Rubén Cotelo, *Narradores uruguayos. Antología*, Monte Ávila, Caracas, 1969; y Fernando Aínsa (selecc. y pr.), *Cuentos uruguayos*, Editorial Popular, Madrid, 2007.

combina lo costumbrista con «una visión de los mitos, leyendas y tradiciones» nacionales, intentando «penetrar en las sendas del misterio y la aguería»⁵⁰⁶.

En Chile, los autores del XIX aparecen relativizados por la huella de José Victoriano Lastarria, Baldomero Lillo y Federico Gana. En la bibliografía más reciente⁵⁰⁷ se deja a un lado la cuentística del siglo XIX. Y, en aquellos manuales que la incluyen⁵⁰⁸, está excluida por completo la curiosidad por el relato de imaginación subversiva y de transgresión. Raúl Silva Castro, en el estudio preliminar de *Los cuentistas chilenos. Antología general desde los orígenes hasta nuestros días*⁵⁰⁹, menciona lo que puede ser una tímida muestra de incursión en la narrativa fantástica, si bien no parece tener una conciencia de este tipo de modalidad literaria, pues ni siquiera alude a ella como género o deslinde del costumbrismo omnisciente. Cita Silva Castro la obra *Fantasías humorísticas* (1881), donde su autor recogió una variedad de cuentos en los que predomina la fantasía sobre la observación de la realidad, con la inclusión de figuras mitológicas o imaginativas, aunque siempre como medio de observación de las costumbres. También comenta Silva Castro que el cuento chileno se inicia con Lastarria en 1843 y que después sobreviven tímidos asomos dadas dos circunstancias, la guerra de 1879 y que el modernismo no llegó a cuajar en Chile. Por el contrario, el cuento actual⁵¹⁰ en este país sí ha sabido encontrar un espacio para la narrativa fantástica.

Visto este amplio panorama de producción y compilación, reiteramos la referida falta de datos sobre los cuentos y de las fuentes originales y hemos de apuntar, por último, que uno de los rasgos que predomina en el cuento fantástico como género literario en la crítica hispanoamericana es el eclecticismo en la selección de los textos, en el marco cronológico y geográfico. El eclecticismo se da también en la variedad sinonímica de los títulos, como cuento si-

⁵⁰⁶ Fernán Silva Valdés, *Cuentos del Uruguay*, Espasa Calpe, Madrid, 1966 (2ª ed.), pág. 9.

⁵⁰⁷ Danilo Manera, *Cuentos chilenos (una antología)*, Siruela, Madrid, 2006.

⁵⁰⁸ Juan Loveluck (sel. y presentac.), *El cuento chileno (1864-1920)*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964; Alfonso Calderón, Pedro Lastra y Carlos Santander (eds.), *Antología del cuento chileno*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2004 (14ª ed.).

⁵⁰⁹ Cfr. Raúl Silva Castro (sel., estudio preliminar y notas), *Los cuentistas chilenos. Antología general desde los orígenes hasta nuestros días*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1937, pág. 19.

⁵¹⁰ Poli Delano et al., *El cuento chileno de terror*, Publicidad y Ediciones, Santiago de Chile, 1986.

niestro⁵¹¹, literatura de lo insólito⁵¹², literatura de imaginación⁵¹³, cuento extraño⁵¹⁴, cuento de misterio⁵¹⁵ o cuento de terror⁵¹⁶. El mismo eclecticismo lo encontramos en la agrupación de categorías dentro de lo fantástico; por ejemplo, la establecida por Rogelio Llopis en *Cuentos fantásticos*⁵¹⁷ y que, previo aviso de haber excluido el relato gótico, abarca dúctilmente cuentos de «lo onírico y lo sobrenatural» (como «Las ruinas circulares», de Borges), de «la pesadilla y lo apocalíptico» (como «Miss Amnesia», de Benedetti), «sátiras y humor negro» (como «Menos Julia», de Felisberto Fernández), «divertimentos» (como «Ser polvo», de Santiago Dabove), «fábulas» (como «La estatua de sal», de Lugones) y cuentos del «realismo fantástico o de lo fantástico en el realismo» (en esta categoría ningún autor es hispanoamericano). Cuando se circunscribe al territorio cubano, Rogelio Llopis establece tres divisiones en *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*: «realismo mágico», cuentos de «lo lúdico y lo onírico» y «pérdidas de la identidad». El eclecticismo va parejo a la ambigüedad en el sistema de agrupación y la nomenclatura que estos antólogos utilizan para clasificar los textos. Tomemos dos ejemplos. En *El libro de lo insólito*⁵¹⁸, una antología donde confluyen cuento y poesía, la división elegida para los textos alterna entre la incorporación a movimientos establecidos y categorías más generales: «simbolismo», «modernismo», «cuentos hispanoamericanos», «literatura esotérica», «poesía visionaria», «literatura feérica» y «México reciente». Por su parte, en la clasificación de los microrrelatos reunidos en *El libro de la imaginación*⁵¹⁹, Edmundo Valadés ha escogido un

⁵¹¹ R. D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, citado.

⁵¹² Emiliano González y Beatriz Álvarez Klein, *El libro de lo insólito. Antología*, FCE, México, 1989.

⁵¹³ Edmundo Valadés, *El libro de la imaginación*, FCE, México, 1998.

⁵¹⁴ Rodolfo Walsh (sel. y notas), *Antología del cuento extraño*, Hachette, Buenos Aires, 2000.

⁵¹⁵ Ilán Stavans, *Antología de cuentos de misterio y de terror*, Porrúa, México, 1993. Incluye cuentos hispanoamericanos y de otras latitudes.

⁵¹⁶ Elvio E. Gandolfo y Eduardo Hojman (sel. y pról.), *El terror argentino: cuentos*, Alfaguara, Madrid, 2002. Hay dos datos curiosos que comentar acerca de esta antología, una es que la consideración de «El matadero», de Echeverría, el primer relato incluido y el único del XIX, como «cuento de terror», y el otro dato es la consideración de Horacio Quiroga como autor «argentino».

⁵¹⁷ Rogelio Llopis (sel. y pról.), *Cuentos fantásticos*, Instituto del Libro, La Habana, 1968.

⁵¹⁸ E. González y B., *El libro de lo insólito*, citado.

⁵¹⁹ Edmundo Valadés, *El libro de la imaginación*. Valadés agrupa microcuentos según las siguientes distinciones: «enigmas», «algunos sueños», «insomnios», «de fantasmas», «espejos»,

criterio tan plural y abierto que no parece sino que sea la propia indeterminación lo que propicia esa especie de vasto «cajón de sastre» donde el cuento deambula. Y, además, quedaría todavía por establecer una tipología del cuento fantástico del XIX más consistente que la todoroviana.

Eclecticismo, ambigüedad y heterogeneidad son rasgos que definen este tipo de antologías y estudios; rasgos que, por otro lado, nos hacen ver que el término *fantástico* sigue siendo tan flexible como impreciso.

«insólita», «la buena lógica», «anti-historia», «sobre mujeres», «de amor», «retozos», «fantasía varia», «¿exageraciones?», «inapelablaciones», «milagros», «motivos orientales», «divertimentos», «de magia y de magos», «transfiguraciones», «invenciones», «humor negro», «recreo de ciencia-ficción», «brujas, brujos y embrujos», «mesa revuelta», «prodigios», «viajes remotos», «zoología quimérica», «del árbol legendario», «el génesis», «la muerte», «epitafios», «el maligno y los demonios», «del averno», «paradisíaca» y «proposiciones».

6. Poética
del cuento fantástico hispanoamericano
del siglo XIX

6.1. Criterios y acotación del campo de estudio

Los relatos que van a ser objeto de estudio en este capítulo constituyen una muestra de la configuración formal del cuento literario decimonónico, de su formación y evolución; y ofrecen, por otro lado, un patrón de género para lo fantástico en virtud de que presentan unas líneas definidas de recursos que generan en el texto el dominio propicio de la fantasticidad. A través de esta investigación se irá viendo cómo el cuento es un género narrativo cuya evolución en el continente latinoamericano muestra, al mismo tiempo, el influjo de las grandes corrientes literarias europeas y la capacidad para recrearlas, adaptarlas a las nuevas realidades estéticas y sociales, y, por último, superarlas en un esfuerzo de imaginación.

La fantasticidad en estos relatos se articula no sólo en la elección del tema, sino sobre todo mediante las estrategias narrativas y las disposiciones significativo-simbólicas de la expresión verbal. En cuanto a esta última faceta entrarían en acción los métodos plásticos y connotativos del lenguaje para agravar lo fantástico bien con enunciados paradójicos, hiperbólicos, antitéticos, o trastocando su sentido figurado en sentido literal, bien modelando la expresión con adjetivos especificativos de lo enigmático para crear una atmósfera de misterio y desconcierto. Respecto a este punto es importante recordar la teoría de los silencios o elipsis del texto según la cual éste alcanza un valor significativo no ya por lo que dice sino por lo que no dice. En lo referente a las estrategias narrativas hay que decir que también tienen cabida aquellos otros silencios que esconden la causalidad lógica entre los acontecimientos; paralelamente, en esta competencia de la génesis del relato fantástico, han de tenerse en cuenta la proyección de situaciones extrañas, el perfilamiento de personajes oscuros, de seres por lo habitual marcados por un destino contradictorio, cuando no funesto, la ambivalencia entre sueño y realidad, el equívoco fatal, la seducción-dominación de fuerzas extraordinarias y, en fin, todos aquellos elementos contextuales que demarcan el salto de la normalidad convencional a lo extraordinario, acorde con la pauta de transgresión que impone el

género fantástico. La lógica propia de la acción fantástica solicita que sea perturbadora –inquietante, amenazante– e inexplicable –además de inesperada–.

Es importante señalar que estos cuentos no tuvieron la apoyatura de una poética propiamente dicha, sino que los márgenes del género se iban estableciendo respecto al uso y acorde a la experimentación. Dada esta condición, será lícito admitir que la práctica es una forma de hacer poética, y que la ausencia de una poética, a su vez, deja campo abierto a la libertad y a la heterogenidad creativa.

En comparación con siglos anteriores, la narrativa breve –y dentro de ésta el relato fantástico– sobresale por la cantidad de sus publicaciones, máxime si tenemos en cuenta que se engloba en un panorama literario que favorece la narración extensa de la novela, y, en concreto, la de corte sociológico. El cuento fantástico encontró un espacio de convivencia con el gran género de la masa popular, el realismo, y se consolidó en la multiplicidad de procedimientos, motivos y perspectivas a las que se acerca. Este detalle resulta importante porque revela el grado de experimentación que apreció la modalidad fantástica en Hispanoamérica, la facultad de madurez que adquirió dentro de los géneros narrativos, la capacidad porosa de albergar en sí una multitud de estilos y, por último, el poder de atracción que ejercía sobre autores de distintas escuelas o distinta formación, de distintas generaciones y de distintas nacionalidades.

Antes de continuar, hemos de hacer algunas aclaraciones de la perspectiva de estudio. En primer lugar, señalar que hemos establecido la *transgresión* como criterio de delimitación del género fantástico, mientras no haya violación de un orden natural no puede hablarse de fantástico, lo fantástico supone siempre la transgresión de un límite⁵²⁰; a la par, los grados y los matices en que funcione esa transgresión darán lugar a diferentes resultados, diferentes expresiones y diferentes tipos de fantástico (los recursos y el nivel semántico cambiarán si hablamos de cuento onírico o de una historia cruenta donde interviene un vampiro). En segundo lugar, hemos hecho una acotación del corpus de los textos a los que

⁵²⁰ «La producción de lo narrativo supone la puesta en escena de dos ámbitos (la ficción respecto a la realidad, o sus correlatos: el sueño respecto a la vigilia, el Doble respecto al Yo, etcétera) y un límite que los separa e interrelaciona; la producción de lo fantástico supone la transgresión de ese límite», Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, pág. 47.

hemos tenido acceso, por la que hemos excluido aquellos que tratan el fantástico cristiano y el fantástico irónico o sarcástico, explicando el motivo de esta criba.

6.1.1. La transgresión como criterio de delimitación del género fantástico

Entre la heterogeneidad del cuento fantástico existe no obstante un motor común que vertebra esta ficción en sus divergentes manifestaciones: la transgresión. Lo fantástico se genera desde distintos niveles del código lingüístico y literario mediante la infracción de los códigos pragmáticos de la realidad. En este apartado llevaremos a cabo el estudio de una serie de cuentos de acuerdo a la premisa de *transgresión* que, desde diferentes focos de actuación (lingüístico, estético, temático), es lo que define la naturaleza del texto fantástico.

Hemos delimitado tres grupos referenciales en los que enmarcar los cuentos, cuyo discurso determine un resultado u otro dependiendo del código o el orden donde se establezca la transgresión:

- Transgresión de las referencias culturales. Aquí se agrupan los cuentos que tratan de criaturas extrañas, monstruosas y/o diabólicas, los efectos de la brujería y las influencias subrepticias de ritos y supersticiones. También incluimos la exacerbación y el descontrol de ciertos sentimientos y emociones como el remordimiento, la curiosidad o la crueldad, cuando dan lugar a gestos que están fuera de lo que marcan las convenciones sociales o provocan un choque con éstas desde la intervención de elementos sobrenaturales. E incluimos textos que desarrollan la atracción hacia lo prohibido y condenado por la cultura o por la moral establecida.

- La carne y la mente, animación y transformaciones de la materia. Aquí entran en juego motivos como la metamorfosis, las partes del cuerpo que adquieren vida propia, la animación de objetos, la cosificación de las personas, el autómata, la atracción físicomental de la mujer fatal, la multiplicación de la personalidad y el doble humano (físico y psicológico). Participan de este grupo, además, los cuentos que recrean la locura, las perturbaciones psíquicas y los fenómenos parapsicológicos.
- Transgresión de las coordenadas de espacio y tiempo vitales: figuras del trasmundo. A este grupo pertenecen aquellos cuentos que hablan de vampirismo y necrofilia, de la muerte personificada, del regreso de los muertos y su proceder entre los vivos, de la irrupción en la realidad de un ser cuya procedencia no es de este mundo, de la transmigración del ánima, de los fantasmas y reencarnados. También habría que incluir, por un lado, el choque o contaminación del mundo del sueño en el mundo de la vigilia y, por otro, los viajes espaciales, la existencia de otros espacios planetarios u oníricos y las alteraciones en la dimensión del tiempo (detención, saltos de pasado y futuro) y del lugar (bilocación, desaparición o alteración de lugares).

La transgresión no se puede presentar como una convención textual sino que ha de ser sentida como real en el plano semántico referencial: no basta con la aparición más o menos casual de un fantasma sino que esa aparición debe generar una serie de conflictos o motivaciones que den lugar a una divergencia con la *imago mundi*, a una ruptura de las leyes de la naturaleza, o, al menos, a un replanteamiento de los códigos culturales y sociales establecidos por consenso común.

Podrá ser que un cuento forme parte de más de uno de los grupos indicados; por ejemplo, el motivo de la locura podría integrarse tanto en el conjunto de cuentos que vulneran los modelos culturales como aquellos que están dentro de los trastornos de la mente. Por ello, desearíamos aclarar que este esquema no pretende

ser rígido, sino más bien un punto de cohesión para el análisis de lo particular de cada cuento así como de los nexos de unión generales con otros relatos. Entendemos, además, que esta división tripartita no demarca ámbitos cerrados, sino espacios de frontera que, hasta cierto punto, permiten el contacto, el desplazamiento y la regeneración de campos semánticos (metamorfosis, intervención diabólica, influencia paranormal, reencarnación) cuya relevancia simbólica provoca siempre una fisura entre distintos órdenes.

6.1.2. Acotación del corpus

Puesto que el cuento no era un género que en el siglo XIX estuviera demarcado con claridad en cuanto a sus recursos estructurales, hemos incluido leyendas y tradiciones⁵²¹ entre los textos estudiados. La idea que nos ha llevado a esta decisión es el hecho de que los escritores y lectores de la época tuvieran una visión flexible del género breve, por lo que en ocasiones, y como explicamos en apartados anteriores, cuento, leyenda y tradición comparten recursos y técnicas formales.

El análisis se ocupará de narraciones que frisan el ecuador del siglo XIX, como momento en que el relato fantástico emerge con cierta autonomía entre un panorama literario más amplio, hasta principios del siglo XX, con cuentos que bien conservan elementos del fantástico decimonónico, bien ejemplifican una ruptura al respecto o bien el resultado ulterior de su evolución. Hemos analizado algunos relatos que aparecen sin fecha en las fuentes de donde han sido extraídos; pero se trata de textos que datan del siglo XIX, porque se colige de la fecha de biografía de sus autores o porque han sido identificados en antologías de este siglo.

⁵²¹ Incluso parte de la crítica actual considera la «tradición» como sinónimo de cuento o como parte de la génesis del cuento moderno. Del máximo escritor de tradiciones, Ricardo Palma, se ha dicho por ejemplo, que es el «creador del cuento moderno» (cfr. Carlos Hamilton, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ediciones y Publicaciones Españolas, Madrid, 1960, pág. 148), y el «fundador de la cuentística hispanoamericana» (cfr. Carlos Villanes Cairo, «Introducción», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, pág. 61).

Casi todos estos cuentos datan, en definitiva, de la segunda mitad del XIX. De las décadas que van de 1850 a 1870 destacamos un cuento importantísimo, «Gaspar Blondín» (1858), del ecuatoriano Juan Montalvo, y dos autores dedicados con decisión a la escritura del fantástico como son Juana Manuela Gorriti y Justo Sierra. Los cuentos de Gorriti analizados datan, el más temprano de 1845, y los más tardíos son del año 1876. En algunas narraciones de Gorriti late aún cierto clasicismo, expuesto a manera de mensaje didáctico y moral que, sin embargo, contrasta con un romanticismo exacerbado en cuanto a los caracteres de los personajes, la atmósfera lúgubre, gótica, y la sublimación trágica de la historia referida. Por su parte, Justo Sierra publicó sus cuentos en 1896, recogidos en un volumen llamado *Cuentos románticos*, los cuales habían sido escritos y publicados mucho antes, en la década del sesenta y del setenta. Justo Sierra da muestras de un romanticismo deliberado por los motivos que selecciona, pero, al mismo tiempo, se acerca muy estrechamente al modernismo por el estilo lírico, henchido de belleza plástica, y más aún porque estetiza el elemento fantástico. Aparte de los cuentos de Gorriti y Sierra, la publicación del relato fantástico en estas décadas sigue su curso de formación y experimentación, pero ello no atenúa el valor de textos originales como «El número 111» (1873), del venezolano Eduardo Blanco, y «El canto de la sirena» (1876), del argentino Miguel Cané.

De la producción fantástica de 1880 destaca la labor de la generación argentina de la misma década, con autores como Eduardo Holmberg, Lucio V. Mansilla, Martín García Mérou, Carlos Octavio Bunge, Carlos Monsalve, Eduardo Wilde o Carlos Olivera. La generación argentina del ochenta siente especial afinidad por la narrativa breve, y es de destacar el interés que mostraron sus miembros en la práctica del cuento fantástico, cuyas colaboraciones son relevantes para el asentamiento del género y para la inspiración del posterior cuento fantástico modernista. Para que el abanico de muestra no sea parcial, junto a los relatos de esta generación, hemos comentado o referido algunos cuentos de autores de otras nacionalidades publicados por las mismas fechas, como: «La misa negra» y «El Manchay-Puito» ambos de 1877, del peruano Ricardo Palma; «El brujo» (1879), del colombiano Luis Capella Toledo; «Lanchitas» (1878), del mexicano José Mar-

ía Roa Bárcena, entre otros.

A la última década del XIX corresponden cuentos que siguen practicando y renovando los recursos técnicos de los años ochenta y de décadas anteriores (por ejemplo, «Tristán Cataletto», de 1893, del venezolano Julio Calcaño), junto a otra serie de relatos cuyas líneas estilísticas están más cerca del modernismo o bien pertenecen a él (por ejemplo, los cuentos citados de Justo Sierra).

Resta decir que ha sido necesario establecer un criterio de discriminación para acotar el campo de estudio. Así, algunos cuentos, que también forman parte del elenco del género fantástico, han quedado fuera o no hemos extendido el estudio de los mismos por motivos de espacio y de método. Atendiendo a esa exclusión metodológica, no se va a profundizar en el estudio de textos donde el fantástico no plantee un conflicto entre al menos dos órdenes epistemológicos diferentes.

Fantástico aceptado

Hemos excluido los textos de tema feérico, en general, aquellos protagonizados por hadas, animales, plantas y objetos personificados, puesto que en ellos se da un fantástico codificado y aceptado. Este tipo de cuentos, máxime aquellos cuyos personajes son animales que se comportan como seres humanos o reciben cualidades personificadas, rozan el género de la fábula, o bien son una derivación de ella próxima a la alegoría fantástico-maravillosa, y se caracterizan porque encierran una moraleja. Aquí lo fantástico está, pues, subordinado a una finalidad instructiva.

Además del sentido didáctico, pueden cumplir una función de sátira social o política. Así ocurre en el relato de «El buen ejemplo»⁵²², publicado en Madrid en

⁵²² Vicente Riva Palacio, «El buen ejemplo», *Cuentos del general*, primera edición, publicada póstumamente: Sucesores de Rivadeneryra, Madrid, 1896, ilustraciones de F. Mas y fotografados de Laporta. No obstante, la «Primera versión del buen ejemplo» fue publicada en *Los Ceros. Galería de Contemporáneos*, México, 1882 (recogido en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del general*, pág. 89). Fuentes modernas: en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del general*, «Prólogo» de Clementina Díaz y de Ovando, Porrúa, México, 1998, págs. 23-25; en José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Miraguano, Madrid, 2003, págs. 63-67. El loro de don Lucas, un cura de pueblo que es profesor, se escapa un día al bosque y allí forma

la primera edición de los *Cuentos del general* en 1896, de Vicente Riva Palacio, o en otro cuento del mismo año, «El zapallo que se hizo cosmos (Cuento del crecimiento)»⁵²³ (1896), de Macedonio Fernández, donde lo sobrenatural es una visión contingente para vehicular otros propósitos como la moraleja o la exposición fantásica de hechos que proponen una casuística de la magia o la maravilla. El criterio de límite para estos textos es que la narración de los acontecimientos no ofrece resistencia a un enfoque racional, esto es, en ellos la lógica cartesiana está descartada de antemano. No ocurre esto en «Yzur» (1906), de Leopoldo Lugones, porque lo fantástico –la capacidad de hablar de un mono– transgrede rigurosamente el orden empírico.

Los cuentos de hadas pertenecen a un fantástico codificado que no coincide con el fantástico subversivo de los cuentos de sirenas donde estas féminas tienen extraños poderes que no dudan en aplicar a los hombres e introducir elementos sobrenaturales en el seno de la realidad; como, por ejemplo en las narraciones: «La ondina del lago azul» (1860), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, o «La sirena» (1869), de Justo Sierra.

Otras historias están centradas en objetos que adquieren vida, como «Memorias de un paraguas»⁵²⁴ (1883), de Manuel Gutiérrez Nájera, y «Aventuras de una casaca»⁵²⁵, de Guillermo Vigil y Robles, en las que tanto el paraguas como la casaca hablan en primera persona de sus sucesivos dueños y de las vicisitudes por las que han pasado al cambiar de unos a otros desde el pasado hasta el presente. En ambos textos estaríamos hablando de nuevo de un fantástico asimilado que exclu-

una escuela con otros loros que cantan la lección que les toca, igual que los niños de la escuela de su amo.

⁵²³ Macedonio Fernández, «El zapallo que se hizo cosmos (Cuento del crecimiento)», *El Tiempo*, Buenos Aires, 3 de junio de 1896. Fuente moderna: en Óscar Hahn (ed.), *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 331-335. Este cuento trata de imaginarse qué ocurriría si un árbol, según la teoría de Darwin de la supervivencia del más fuerte, con toda su fuerza telúrica alcanzara dimensiones insospechadas, descomunales. Se encumbra luego la teoría de Einstein sobre la relatividad de las cosas y se profiere la advertencia de un mundo que valora lo externo y recela de todo lo de alrededor («¡Cuidaos de toda célula que ande cerca de vosotros!»).

⁵²⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, «Memorias de un paraguas» (1883), en Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*, págs. 109-116. Gutiérrez Nájera firmó este cuento con el seudónimo de «El Duque Job».

⁵²⁵ Ni José Mancisidor en los *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, ni Óscar Hahn en *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, asignan una fecha a este texto.

ye una explicación racional. Es cierto que el tema de estas historias sugiere una ruptura con las leyes del mundo objetivo, pero esa ruptura no se da a nivel intratextual. No ocurre lo mismo en «La estatua de bronce» (1854), del venezolano Juan Vicente Camacho, donde sí hay una violentación de la realidad cotidiana del artista (que es el orden pragmático en la verosimilitud de la historia) cuando la estatua cobra vida. La transgresión que se da en «La estatua de bronce» no admite ninguna explicación racional posible.

Hemos descartado los textos cuya trama acepta sin lugar a dudas la solución de la intervención divina en el acontecimiento sobrenatural porque entonces, casi sin excepción en este tipo de cuentos, se elimina la transgresión como elemento del choque o la alteración de dos órdenes. Son narraciones en que el nudo argumental se desbroza por la solvencia del milagro que, con frecuencia y conformidad, se hace explícito verbalmente. Ocurre así en varias piezas agrupadas en *Cuentos de tejas arriba*⁵²⁶ (1936), de Tomás Carrasquilla, escritor paradigmático del costumbrismo popular colombiano («El prefacio de Francisco Vera», «El gran premio», «En la diestra de Dios padre», «El ánima sola» y «San Antoñito»)⁵²⁷ en que el prodigio se explica a través del milagro. La naturaleza del fantástico se desvanece al descubrirse el milagro, puesto que no forma parte de lo extraordinario inexplicable, sino de lo extraordinario aceptado y asimilado por la fe, esto es, forman parte de lo religioso y lo sobrenatural sagrado. Lo fantástico religioso, que también podríamos denominar maravilloso cristiano, hace recaer el enfoque narrativo en la función didáctica moral. Éste es, por otro lado, el enfoque común de la alegoría y la parábola, por lo que entendemos que en estos cuentos el desarrollo literario apunta a una finalidad pedagógica y lo fantástico está sometido a un obje-

⁵²⁶ Tomás Carrasquilla, *Cuentos de tejas arriba (Folklore antioqueño)*, Atlántida, Medellín, 1936.

⁵²⁷ Tomás Carrasquilla, *Obras completas*, «Prólogo» de Federico de Onís, Ediciones y Publicaciones Españolas (E.P.E.S.A.), Madrid, 1952, contiene: «El prefacio de Francisco Vera», págs. 1617-1623; «El gran premio», págs. 1624-1631; «En la diestra de Dios padre», págs. 1637-1651; «El ánima sola», págs. 1653-1663; «San Antoñito», págs. 1679-1687. Estos cuentos de Tomás Carrasquilla se erigen en realidad como resistencia a las modas y los efectos del progreso que estaban trastocando los valores morales de la sociedad; mas son también una resistencia a las tendencias coetáneas del decadentismo y el naturalismo literarios. Cfr. Juana Martínez, «Religiosidad frente a modernidad: algunos cuentos fantásticos de Tomás Carrasquilla», en Jaume Pont, *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 397-405.

tivo extraestético. Sirven como ejemplo las narraciones «Un drama en quince minutos»⁵²⁸ (1876), de Juana Manuela Gorriti, e «Historia de un ángel»⁵²⁹ (1879), del puertorriqueño Manuel Corchado Juarbe.

Existen otros cuentos protagonizados por sacerdotes como «El emparedado» (1867), de Juana Manuela Gorriti, y «Lanchitas» (1878), de José María Roa Bárcena, en los que no se explicita que el acontecimiento fantástico sea obra de la providencia. La presencia de los clérigos llevaría a sobrentender un acuerdo tácito con la religiosidad, pero el discurso de estos cuentos no es persuasivo –y ésta es la diferencia respecto a los textos del maravilloso cristiano–, no busca la aceptación solícita del poder sobrenatural (como en los milagros), sino que el enigma –con fe o sin ella– desconcierta porque permanece sin explicación.

También otros cuentos encierran, al final, un mensaje moral o piadoso que, siendo tangencial, no hacen desvanecer el efecto fantástico y los recursos desarrollados a lo largo del texto. En «El desencanto de la hermosura»⁵³⁰, publicado bajo el pseudónimo N. N. en el *Álbum ecuatoriano* en 1898, se refiere cómo don Rodrigo de Armendáriz acude a los dos años a una cita con su prometida que, bajo el aspecto de la hermosa Teresa Fuentes, lo recibe en su casa para descubrir, al terminar la velada, que la joven había muerto y el encuentro se había consumado con un hediondo cadáver. «El desencanto de la hermosura», cuyo título advierte de las falsas apariencias, acaba con Armendáriz tomando los hábitos de agustino. El narrador sin embargo no desmiente los hechos ni dice que sean obra de la providen-

⁵²⁸ Juana Manuela Gorriti, «Un drama en quince minutos», *Panoramas de la vida; colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, tomo II, Imprenta Casavalle, Buenos Aires, 1876. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, sel. y pról. de W. G. Weyland (Silverio Boj), Ediciones Estrada, Bolívar, Biblioteca de Clásicos Argentinos, Buenos Aires, 1946, págs. 253-260. A bordo de un bergantín, Elena y su padre son atacados por unos rufianes, en ese momento Elena se desmaya y ve a la Virgen de la Guarda. El altercado en el camarote se desenvuelve en apenas quince minutos. Cuando la joven despierta, su padre y ella están a salvo.

⁵²⁹ Manuel Corchado Juarbe, «Historia de un ángel», dentro de la serie *Historias de ultratumba*, en *Obras completas*, tomo I, Vicente Geigel Polanco (ed.), Instituto de Cultura Puertorriqueña, Barcelona, 1975, págs. 361-366. El argumento es el que sigue: el espíritu de la hija de María, Eugenia, se aparece a su madre para hablarle de la pervivencia del espíritu en el cielo y de las bondades de Dios.

⁵³⁰ N. N., «El desencanto de la hermosura», *Álbum ecuatoriano*, tomo I, núm. 12, diciembre de 1898, págs. 495-501. Fuente moderna: en Hernán Rodríguez Castelo (introd. y selec.), *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y «Timoleón Coloma»*, Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, Guayaquil, Quito, ¿1977?, págs. 46-52.

cia, sólo que esta vivencia llevó al joven hacia una salida beatífica. A pesar del último párrafo donde se argumenta la vanidad del mundo terrenal y se presenta el destino religioso al que ha accedido el protagonista, el esqueleto revivido de la mujer y el escenario dantesco que se han descrito quedan objetivados sin explicación y sin consuelo.

Asimismo, hemos mantenido al margen aquellas narraciones donde el fantástico satiriza costumbres o algún personaje-tipo de la sociedad desde un sentido humorístico o moralizante, dado que el principio de transgresión se desautoriza en el escaqueo del juego irónico o en la intención formal de la crítica. Así ocurre en «Dónde y cómo el diablo perdió el poncho. Cuento disparatado»⁵³¹, perteneciente a la tercera serie de las *Tradiciones peruanas* (1875) de Ricardo Palma.

En ocasiones, hemos incluido algunos comentarios de cuentos que entrarían en la categoría del fantástico aceptado, pero ello responde al interés de cotejo dentro de un panorama general.

Fantástico ambiguo

Hemos descartado el estudio de aquellos cuentos en que se produce una falsa ruptura con lo racional o una ruptura de la realidad que es reparada por una explicación o que es asimilable por una lección pedagógica o alegórica. Éste sería el caso de cuentos como: «Una venganza póstuma»⁵³² (1894), del poeta romántico venezolano Diego Jugo Ramírez, en que el narrador descubre que todo el artificio de la historia se trataba de una broma; o los cuentos de Tulio Febres Cordero, «Historia de una A, contada por ella misma»⁵³³ (1884), «Las vocales en

⁵³¹ Ricardo Palma, «Dónde y cómo el diablo perdió el poncho. Cuento disparatado», *Perú. Tradiciones*, Tercera serie, Benito Gil Editor, Lima, 1875. Fuentes modernas: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 341-348; en José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 87-96. El diablo acude con doce discípulos a la ciudad peruana de Ica. «El diablo se les había metido en el cuerpo» a los iqueños, los cuales se vuelven borrachos, codiciosos y pendencieros. Pero llega un día en que por fin una joven se acerca al diablo, le acusa y se persigna delante de él, a lo que éste se desvanece dejando únicamente el poncho en la mano de la muchacha.

⁵³² Diego Jugo Ramírez, «Una venganza póstuma», *El Cojo Ilustrado*, Caracas, 1 de febrero de 1894. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 209-216.

⁵³³ Tulio Febres Cordero, «Historia de una A, contada por ella misma», *El Lápiz*, Caracas,

congreso»⁵³⁴ (1886) y «Un cántaro ilustre»⁵³⁵ (1896), en los cuales la crítica política-social y lo alegórico desvanecen el principio de rajadura lógica que requiere el fantástico.

Sin embargo, sí que hemos incluido en este estudio aquellos cuentos en los que se producen una transgresión a nivel epistemológico u ontológico que luego es en alguna medida compensada, pero no explicada. Una forma de compensarla es, por ejemplo, como hemos visto en «El desencanto de la hermosura», aceptando los hechos y buscando un modo de aliviar el impacto con lo sobrenatural, como puede ser por la fe. Aceptarlo, sin embargo, no implica explicarlo. De hecho, el contacto con lo sobrenatural lleva a menudo a la locura, es entonces cuando el lector, en la mayoría de las ocasiones, no acierta a concretar si la locura fue consecuencia de una intervención sobrenatural, o viceversa. En «Una visita infernal» (1867), de Juana Manuela Gorriti, la protagonista, a quien se le ha aparecido el diablo, se encuentra con un hombre que ha vivido la misma experiencia; por un momento, el testimonio de ese hombre sirve para consolidar objetivamente una experiencia compartida; al final, sin embargo, se descubre que está loco, pero este dato arroja una ambigüedad, ¿estaba loco antes de sostener que había visto al diablo?, en cuyo caso la demencia anularía la casuística de la aparición satánica, o ¿se volvió loco a resultas de ese encuentro?

A la vez, los cuentos que mezclan el espacio empírico y el mundo de los sueños suelen ser objeto de ambigüedad, exceptuando aquellos en los que la solución es explícita: como en «Leyendas de haschischs»⁵³⁶ (1904), de Clemente Palma y dedicado a don Benito Pérez Galdós, en que es claro que los sueños extraños y el viaje cósmico del narrador son causa del consumo de la droga; o en «El sueño

1884. Luego recogido en *Colección de cuentos*, Tipografía El Lápiz, Mérida, 1902. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 161-163.

⁵³⁴ Tulio Febres Cordero, «Las vocales en congreso», *El Lápiz*, Caracas, 1886. Luego recogido en *Colección de cuentos*, Tipografía El Lápiz, Mérida, 1902. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 165-166.

⁵³⁵ Tulio Febres Cordero, «Un cántaro ilustre», *El Lápiz*, Caracas, 1896. Luego recogido en *Colección de cuentos*, Tipografía El Lápiz, Mérida, 1902. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 167-170.

⁵³⁶ Clemente Palma, «Leyendas de Haschischs», *Cuentos malévolos*, Ediciones Peisa, Biblioteca Peruana, Lima-Perú, 1974, págs. 149-172. Fuente moderna: en Harry Belevan, *Antología del cuento fantástico peruano*, págs. 29-42.

del guerrero»⁵³⁷ (1898), del cubano Máximo Gómez, en que no descubrimos que se trata de algo irreal hasta llegar a la última frase del cuento («Un sonido estridente me sacó de aquel estado; el corneta tocó diana. Era un sueño»). La ambivalencia deriva de cuestionarse si lo vivido por el personaje ha sido un producto onírico o fruto de leyes extranaturales. Lo que en estos casos pondera una solución racional, o una solución inescrutable, es la propia narración desde los distintos niveles formales, lingüísticos y semánticos, según determinados condicionantes: la verosimilitud, que haya una o varias voces narrativas, que haya mayor o menor contraste entre el espacio interior subjetivo y la realidad externa, que haya o no intercalación de objetos o de lugares del mundo onírico al cotidiano, etcétera. Un cuento estudiado que se amolda a estas características es «El ruiseñor y el artista» (1876), de Eduardo Holmberg. En esta narración, tanto el protagonista como el amigo sufren delirios febriles y alucinaciones, pero los hechos se constatan desde la objetividad precisamente porque los objetos (el manuscrito, el cuadro) no dejan lugar a dudas.

Puede ocurrir que sólo el desenlace revele que la historia ha sido un sueño. Entonces hay que valorar si el efecto permanece o se desvanece, si la transgresión, planteada como posibilidad, es ciertamente una amenaza. Como veremos, «Fantasía nocturna» (1886), de Martín García Mérou, traza una historia entre razón e imaginación, pero es una *fantasía* que no deja de perturbar desde la visión apocalíptica que se bosqueja y en cuanto a que la misma formulación de su hipótesis es por sí terrorífica.

En la perspectiva del siglo XX, en que el género ya tiene otros códigos, otra evolución y otra evaluación, lo grotesco e irónico, como en el cuento «Carta a una señorita en París», de Cortázar, puede inquietar bastante. Lo grotesco y lo irónico del discurso decimonónico destruyen lo fantástico, como hemos dicho más arriba;

⁵³⁷ Máximo Gómez, «El sueño del guerrero» (1898), en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 263-266. Se trata de un texto que prácticamente carece de acción y en que el discurso, explayado en una extensión inadecuada, es propiamente la confesión del guerrero, mezcla de divagación y conseja moral. Lo más interesante del cuento es el final por el efecto sorpresa, es decir, la identidad del guerrero, que no es otro sino el mismo Colón. Desde el principio somos conscientes de que todo es sueño, pero el juego literario lo plantea más bien como un sueño visionario. Podría catalogarse de fantástico alegórico o fantástico extraño. Su autor, Máximo Gómez, era militar, y lo escribió durante una campaña bélica en la lucha contra España por la independencia de la isla.

a veces, no obstante, dan lugar a cierta ambigüedad. El narrador de «Un viaje al purgatorio»⁵³⁸ (¿1870?), de Vicente Riva Palacio, cuenta la aparición de su amigo, regresado de entre los muertos; pese a que la narración disemina algunos toques de humor, la escena final coge al protagonista cara a cara frente al fantasma y castañeteándole los dientes de puro miedo. La yuxtaposición entre el espacio de los muertos y el de los vivos es clara, objetiva y perturbadora, mas, por otro lado, la ironía con que se cumple la promesa del amigo de aparecerse una vez muerto, junto con algunas incidencias sarcásticas, llevan al lector a tomar cierta distancia. El resultado, como veremos, es un discurso donde lo fantástico queda suspendido en una ambigüedad que mezcla la distensión y la amenaza.

Otras piezas estudiadas que concuerdan con la modalidad del fantástico ambiguo son «Calófilo» (1879), del cubano Esteban Borrero Echeverría y «El amante de las torturas» (1893), de Julián del Casal, también cubano. Estos relatos tienen líneas expositivas muy racionales en que lo fantástico formula su actuación como una deformación hiperbólica del carácter, como una a-normalidad que enfrenta a estos personajes con el mundo que les rodea, sin vías de adhesión o conformidad con la norma social. La locura en el primer cuento y el sadismo en el segundo, ambos casos se presentan como perversión anómala/a-natural de la cognición y la espiritualidad humana. A pesar de que la elucidación racional contrasta el factor de transgresión, el efecto narrativo, la atmósfera del fantástico y la emoción se mantienen a lo largo del texto.

Hay que reflexionar, además, sobre el condicionante de que el género fantástico hispanoamericano se está forjando, en el siglo XIX, en un contexto distinto al europeo, marcado aquél por cuestiones como la experimentación, la búsqueda y la hibridez.

Hemos tratado de hacer un balance de mención de autores y cuentos conocidos y desconocidos, con objeto de obtener un panorama que no sea parcial para configurar las deducciones entre los paralelismos de género y los recursos utilizados. Como se verá, la génesis de los cuentos entre los distintos países y autores es

⁵³⁸ El texto aparece dentro de la colección *Cuentos del general*, publicada en 1896, pero fue publicado probablemente en *La orquesta* hacia 1870. Fuente moderna: en Vicente Riva Palacio, «Un viaje al purgatorio», *Cuentos del general*, págs. 83-84.

bastante heterogénea, en gran parte debido a la discontinuidad cultural que había entre los países hispanoamericanos durante el siglo XIX, que volteaban la mirada hacia la formación de una literatura vernácula que auspiciara la búsqueda de la identidad tras la emancipación, y este enfoque les hizo descuidar un puente cultural hacia sus convecinos⁵³⁹. Esta inconexión cultural justifica que se repitan distintos elementos del fantástico (motivos, temas, enfoque, imágenes simbólicas...) en relatos de diversa nacionalidad y que, a su vez, estos elementos evolucionen de un modo propio, individualizado tal vez, dispar en ocasiones e incluso anacrónico respecto a otras producciones.

Fantástico modernista

Por cuestión de espacio no vamos a profundizar en el fantástico modernista⁵⁴⁰, pero queremos de todos modos esbozar las líneas principales del mismo para tenerlas presentes cuando se aluda a algunas de ellas o se mencionen en comparación con otros cuentos. Si el relato del siglo XIX es de una gran versatilidad, será a partir del modernismo cuando se sobrepasen conscientemente sus límites genericos y se oscile con otras modalidades como el poema, el ensayo, el teatro o la crónica periodística⁵⁴¹. Los autores del modernismo renuevan las perspectivas del

⁵³⁹ Ese puente se estableció en casos puntuales que no entran en la tendencia generalizada de aislamiento, como es el de los exiliados por las batallas o las dictaduras que marchaban a otro país. Por ejemplo, Juana Manuela Gorriti, que era argentina, pasó la mayor parte de su vida fuera de su país y concibió la mayoría de su producción en Perú, por lo que no sería justo encasillarla en una perspectiva que estudiara la producción fantástica argentina sin tener este hecho muy en cuenta.

⁵⁴⁰ La antología más señera del modernismo es la de Enrique Marini-Palmieri (introd. y ed.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. En cuanto al género fantástico, con un estudio introductorio imprescindible, recomendamos el libro citado de Dolores Phillipps-López (ed.), *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Véanse también Marini-Palmieri, *El modernismo literario hispanoamericano: caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, «Prólogo» de Graciela Maturo, Imp./Ed. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1989; Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Berkeley-Latinoamericana, Lima, 1996 y *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2000; y Carmen Luna Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos: literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002.

⁵⁴¹ Cfr. Juana Martínez, «El cuento hispanoamericano en el siglo XX: indefiniciones», en *Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, núm. 28, 1, 1999 (ejemplar dedicado a: «Homenaje a Luis Sáinz de Medrano»), págs. 267-268, disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fli/02104547/articulos/ALHI9999120267A.PDF>.

fantástico con una sensibilidad más refinada y una expresión intelectualizada y llena de lirismo. El relato modernista es de gran importancia en el contexto general de la narrativa hispanoamericana puesto que fue el movimiento que le confirió la solidez necesaria al cuento fantástico moderno desde una profunda renovación estética, estilística y conceptual. La cuentística modernista influirá en todo el fantástico posterior gracias, sobre todo, a la renovación del lenguaje que los escritores aplicaron tanto a la poesía como a la prosa.

Algunas singularidades del relato fantástico modernista que podemos apuntar son éstas:

- Estetización de la fantasía. Respecto a la búsqueda de la belleza característica de la prosa modernista, nos encontramos ante cuentos con una visión idealista del fenómeno sobrenatural, con una imagen sublime de la inspiración artística o del mundo de los sueños. Esta línea siguen «La protesta de la Musa», de José Asunción Silva, «El velo de la reina Mab», de Rubén Darío, «El sueño de Magda», de Manuel Gutiérrez Nájera, o «El ángel caído», de Amado Nervo.
- Unión de ciencia y magia. El autor que mejor hizo conjugar en el texto la teosofía oriental y el esoterismo junto a la reflexión sobre los avances de la ciencia y la tecnología fue Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*).
- Lo misterioso autóctono. Las fuerzas mágicas de la naturaleza americana y el sincretismo con lo popular (fantástico legendario) logran una particular combinación de misterio y costumbrismo en el relato fantástico. Como en «La larva» y «Huitzilopochtli», de Rubén Darío, «La bruja de Itatí», de Eloy Farina Núñez, y «La loba», de Francisco Gavidia.
- La muerte y lo morboso. El tema de la muerte se hace más enigmático, se sutilizan las fronteras entre la vida y el espacio de ultratumba. La enfermedad y el dolor adquieren un sentido estético. La

muerte tiene una visión insólita en «Catalepsia», de Carlos Díaz Dufoo; una joven tuberculosa materializa el dolor y la muerte en un cisne en «La nueva Leda», de Darío Herrera; y lo morboso y sangriento se agudiza en «Vendetta», de Fabio Fiallo.

- Decadentismo. A finales del XIX y principios del XX los escritores de Hispanoamérica siguen las líneas de corrientes europeas como el decadentismo, el parnasianismo y el simbolismo. Se constata entonces la atracción por la mujer fatal, la necrofilia o el incesto; como ocurre en «El amante de las torturas», de Julián del Casal, en *Cuentos Malévolos*, de Clemente Palma, en *Horas Lejanas*, de Darío Herrera, y en *Cuentos crueles*, de Froylán Turcios.

Dentro del cuento fantástico modernista, Luis Sáinz de Medrano⁵⁴² distingue tres variantes, no únicas pero sí esenciales, y las ejemplifica con cuentos de Rubén Darío:

- El lírico. Son los menos frecuentes; no necesitan comprometerse con verosimilitud alguna; sugieren, simplemente, belleza. «El rubí» y «El palacio del sol» son cuentos representativos.
- El que envuelve una reflexión social. Por ejemplo, sobre la marginación del intelectual, como en los relatos «El sátiro sordo» y «El rey burgués».
- El que incorpora elementos del discurso científico o pseudocientífico para afirmar su propia semántica. Están relacionados con las doctrinas esotéricas. Ejemplos: «Thanathopia», «Verónica» y «El caso de la señorita Amelia».

Pasamos a continuación al análisis de las perspectivas semánticas, estilísticas y formales de los cuentos según el criterio de transgresión positiva de un orden. En cada sección de la división tripartita que hemos hecho, expondremos

⁵⁴² Cfr. Luis Sáinz de Medrano, «Cien años de literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, págs. 18-19.

primero una visión general que pretende ser un acercamiento contextual al campo de estudio (sobre el vampirismo, la locura, sobre el demonismo, sobre la superstición...); y después le seguirá el análisis de cada cuento desde la crítica textual. Este análisis, contextualizado literaria, histórica e ideológicamente, junto con una perspectiva comparada, servirán para establecer, por último, las conclusiones formales respecto a los dos géneros (cuentístico y fantástico) y su desarrollo en Hispanoamérica.

6.2. Transgresión de las referencias culturales

lo ignorado y el peligro van siempre íntimamente unidos, de forma que cualquier terreno desconocido se constituye en un mundo de amenazas y terribles posibilidades.

Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*

- El lado oculto de la cultura

El fundamento primordial de la poética de la ficción fantástica es la antinomia irreductible entre lo posible y lo extraordinario, en este sentido, el texto fantástico administra la narración al servicio de una transgresión continua, la de decir lo imposible, la de nombrar aquello que no se concibe en la realidad. La fantástica es, desde su propia noción, una literatura que rebasa los esquemas semántico-lingüísticos para dar cabida con el lenguaje a lo que sin embargo no admite explicación verbal. Si el material, que son las palabras, rebasa unos patrones de cognición, la materia en la que se adentra el texto, adscrita al campo de lo sobrenatural, no tiene por menos que rebasar asimismo los patrones culturales que rigen nuestra conducta, nuestras expectativas, nuestro concepto del mundo, de la vida y de la muerte. Si en algún terreno es particularmente subversiva la literatura fantástica es en el de la cultura, en su plural y vasto sentido. Pero no son los temas lo que hacen del fantástico un género subversivo, sino que la función trans-

gresora se instaura con el quebrantamiento del concepto de realidad, desde los distintos elementos que componen el texto en todos sus niveles.

Otro de los pilares de la literatura fantástica nace de una insurrección hacia los valores consensuados por la comunidad o de un replanteamiento de los condicionantes de los mismos; es decir, la ficción fantástica acoge de modo sistemático, metódico y semántico aquellos temas y símbolos que, por ser turbios (coercitivos, restrictivos), quedan recluidos a un ámbito *oculto* de la cultura. Estos símbolos, según Rosie Jackson, se identifican con las supersticiones, la perversidad, el erotismo, lo excéntrico, la blasfemia, lo siniestro, la demencia, la magia, la creencia en el trasmundo, los espectros:

Platón expulsó de su república a todas las energías transgresoras, las que se expresan a través de lo fantástico: el erotismo, la violencia, la locura, la risa, las pesadillas, los sueños, la blasfemia, las lamentaciones, la incertidumbre, la energía femenina, el exceso. El arte que representaba estas energías tenía que ser exiliado del estado político ideal [...].

Lo *otro* expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa –como el mal, lo demoníaco o lo bárbaro– hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como lo oculto de la cultura⁵⁴³.

La novela gótica había significado la reacción artística al control de las pasiones y del pensamiento reglado que imponía la ideología ilustrada del siglo XVIII. Desde entonces, lo fantástico va progresivamente ganando autonomía y respondiendo con una reacción subversiva a lo medido y racional impuesto por los cánones de la cultura occidental. Los símbolos que por consenso civil están desterrados del «estado político ideal» encuentran una vía de expresión en este tipo de narración. El cuento fantástico concede ese espacio de voz a lo que está velado, expulsado o punido a efectos de la praxis social. Es de creer que una de las razones sea que a través del arte se puede experimentar con las causas de lo prohibido y expiar sus consecuencias. Las Bellas Artes dan vida a figuras como el diablo, la mujer poseída o el hechicero, a los que la doctrina del Siglo de las

⁵⁴³ Rosie Jackson, «Lo “oculto” de la cultura», págs. 148 y 144, respectivamente.

Luces había solapado como un tabú o los había arrinconado en el ámbito de la sombra. En lo ideal, la literatura accede a construir un nuevo valor estético, incluso conceptual, para los símbolos del mal y de lo maldito, al tiempo que ampara el testimonio de lo insólito. La narración fantástica del siglo XIX se afirma entonces como el discurso no teórico de las dudas ontológicas sobre la muerte y, asimismo, como la formulación estética de los misterios que son irresolubles por la razón humana.

Grosso modo se podría afirmar que la transgresión de las referencias culturales es en lo básico una marca común de todo cuento fantástico; encontraríamos prueba de ello en la antología de Borges, Ocampo y Bioy Casares, quienes recogen cuentos de las partes más variadas del mundo y de todos los periodos. Para concretar, hemos dividido este apartado en cuatro grupos, diferenciando aquellos cuentos que se centran en la creación de criaturas extrañas y diabólicas, los que tratan el motivo de la brujería y las supersticiones, un tercer grupo que se ocupa de lo fantástico relacionado con los augurios, la predicción, el presentimiento y la maldición, y un último conjunto de cuentos que narran historias en que lo arcano y lo prohibido da lugar a un choque entre lo cotidiano y lo imposible.

Criaturas extrañas y diabólicas

A te, de l'essere / Principio immenso, / Materia e spirito, /
Ragione e senso [...] / A te disfrenasi / Il verso ardito, /
Te invoco, o Satana, / Re del convito.

Giosuè Carducci «Inno a Satana»* (1863)

- Lo perverso y el caos

Según Louis Vax, el hombre siente más atracción por el diablo que por la Virgen; Satán es más fantástico que María, dice Vax, por dos razones:

* «A ti, del ser / Principio immenso, / Materia y espíritu, / Razón y sentido [...] / A ti se desencadena / El verso audaz / Te invoco, oh Satanás / Rey del banquete», Josué Carducci, «Himno a Satanás» (1863).

el mal es más inquietante que el bien, y lo fantástico está ligado a la aprehensión de los valores negativos. El arte y la literatura fantásticos se nutren sobre todo de repulsas, apreciando lo que rechazan la ciencia, la moral, la religión y el buen gusto: prodigios que perturban el orden del mundo, vicios monstruosos, misas negras, «fenómenos» de feria. En fin, a lo sobrenatural propiamente dicho, lo fantástico prefiere lo preternatural⁵⁴⁴.

El diablo siempre ha tenido un atractivo especial en la literatura, fantástica o no. En concreto, durante los siglos XVI, XVII y XVIII el diablo ocupa una gran parte de la producción literaria hispanoamericana⁵⁴⁵. En el imaginario de estos países, culto y popular, escrito y oral⁵⁴⁶, el diablo ha sido una figura tan asidua que la inmensa parte de los cuentos fantásticos del XIX se centran en ella y en el fantasma, otro de los grandes personajes del fantástico hispanoamericano. Manuel Payno lo personificó en el personaje de Ruggiero en *El fistol del diablo*⁵⁴⁷ (1846) y otro mexicano, Juan Díaz Covarrubias, lo ensalzó en su novela *El diablo en México*⁵⁴⁸ (1858). El presbítero Luis Malo lo convirtió en protagonista de *La vida del diablo* (1876), eso sí, con un sentido irónico y pedagógico. El mismo sentido sarcástico e instructivo que Vicente Riva Palacio emplea en «La horma de su zapato»⁵⁴⁹ (*Cuentos del general*, editados póstumamente en 1896), y Ricardo Palma en «Don Dimas de la Tijereta»⁵⁵⁰ (1872), con el sobretítulo de «Cuento de viejas que trata de cómo un escribano le ganó un pleito al diablo» y en el que el diablo firma

⁵⁴⁴ Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, pág. 19.

⁵⁴⁵ Sabino Sola, *El diablo y lo diabólico en las letras americanas: 1550-1750*, Universidad de Deusto, Departamento de Publicaciones (Deustuko Unibertsitatea, Argitalpenak), 1973.

⁵⁴⁶ Félix Coluccio y María I. Coluccio, *Presencia del Diablo (en la tradición oral de Iberoamérica)*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1987; el libro testimonia la presencia del diablo en infinidad de sentencias populares, refranes y leyendas.

⁵⁴⁷ Manuel Payno, *El fistol del diablo. Novela de costumbres mexicana* (publicada por entregas entre 1845 y 1846), Porrúa, México, 1981.

⁵⁴⁸ Juan Díaz Covarrubias, *El diablo en México y otros textos* (original de 1858), UNAM, México, 1989.

⁵⁴⁹ Vicente Riva Palacio, «La horma de su zapato», *Cuentos del general*, págs. 3-6.

⁵⁵⁰ Ricardo Palma en «Don Dimas de la Tijereta (Cuento de viejas que trata de cómo un escribano le ganó un pleito al diablo)», *Tradiciones*, Primera Serie, Imprenta del Estado, Lima, 1872. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 85-95; en Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*, págs. 31-37.

el contrato en un pergamino. El mismo Palma publicaba para *El diablo*, periódico de la bohemia peruana. Incluso, desde el aspecto femenino aparece en «La diablesa»⁵⁵¹ (1895), cuento de juventud de Amado Nervo.

Históricamente, hasta el siglo XVIII, lo sobrenatural (milagros, prodigios, aparecidos, monstruos, duendes...) cabía en las expectativas del hombre. Pero la doctrina del racionalismo revisó las creencias medievales relacionadas con los fantasmas y las almas en pena, la hechicería, la magia negra, los poderes ocultos y otras expresiones relacionadas con una visión ingenua de la naturaleza. Desvincular la religión de la superstición y diferenciar las apariciones bondadosas de las diabólicas fue el propósito de los numerosos tratados de demonología que circularon por entonces. El racionalismo barrió la mayoría de estas señas, pero muchas de ellas habían dejado ya un sustrato en la conciencia y el imaginario popular.

La expansión del pensamiento laico en el XVIII y el XIX motivó una mirada diferente a la historia de la civilización y dio lugar a una religiosidad convertida en objeto de crítica que en muchos filósofos de la época se dirimía en la vacilación entre el ateísmo y el agnosticismo (Hume, Huxley, Kant, Schopenhauer, Nietzsche). La literatura asimila cierto sentimiento de escepticismo, a veces de pesimismo, tratando de aprovechar el potencial expresivo de ciertos símbolos, pero encauzándolos por una vía más «original». Estaba claro que no se podía eliminar al diablo de la religión, ni de la «alta» cultura, ni de los emblemas del folclore: era una figura demasiado atractiva y capital por cuanto estaba cargada del simbolismo de las fuerzas del mal frente al bien divino. Si hasta el siglo XVIII el diablo en el mundo occidental había encarnado la sacralización de la adversidad, fue el romanticismo el que hizo del diablo una figura más que representativa: la hizo una figura sublime, estética y no ética, indispensable para (re)interpretar las pesadillas, las emociones, el miedo, la rebeldía, pero, también, la agonía del hombre escindido en su propio mundo interior. En sentido lato, el diablo era la figura

⁵⁵¹ Amado Nervo, «La diablesa», está firmado con fecha de 25 de agosto de 1895 y fue incluido en sus *Cuentos de juventud*. Fuente moderna: Amado Nervo, *Algunas narraciones*, «Prólogo» de Óscar Mata y «Epílogo» de José María González de Mendoza, Factoría Ediciones, México, 1999, págs. 37-53. Elena es una mujer que ha sido creada por Mefistófeles, con una belleza casi divina y que satisface todos los deseos de Jaime, pero no le es fiel.

referencial para discernir e indagar en el significado del lado oscuro de la realidad. La aparición del demonio se hace imprescindible en la concepción romántica de un cosmos aciago, vacío, cuya salida auxiliadora se encuentra en la reivindicación de una nueva sensibilidad que incluye el instinto, las intuiciones perturbadoras, lo abyecto y las pulsiones irracionales del hombre. En un convencido anticlericalismo, el movimiento romántico decidió darle un lugar privilegiado al diablo y convertirlo en una figura alentadora de la libertad, el individualismo y la insumisión a lo preceptivo.

A partir del romanticismo la literatura acoge el mal como representación de una alteridad. El Mal es una de las expresiones estéticas de la alteridad, y el horror es uno de sus primeros efectos. El mal cobijará las distintas formas del diablo (quizá la más recurrida) y objetos demoníacos, del hombre perverso, del monstruo, del vampiro, o incluso del loco o la mujer fatal. Podríamos discernir que todas estas encarnaciones del mal se conciben como:

una forma extraña [...] que, al invadir el ámbito de lo cotidiano, lo corrompe o lo exalta, lo niega o le revela la profundidad de su sentido; el Mal [...] reproduce una de las esencialidades del arte: el de ser una extraterritorialidad en el territorio del lenguaje y de la vida; una presencia perturbadora en las presencias del mundo⁵⁵².

Efectivamente, la presencia de todo aquello vinculado a la simbología del mal tiene una función psicológica básica del género fantástico que es la de producir terror y –al mismo tiempo– placer en la transgresión de un límite, transgresión que se articula en el registro literario y en los códigos referenciales de la realidad.

Junto con el diablo, los románticos acogieron por personajes a entidades mitológicas y otros seres extraordinarios del cuento oral y del imaginario común (la ondina, los duendes, el supay, la mulánima)⁵⁵³. Un motivo recurrente en toda la literatura de este género fue el pacto con Lucifer y, en general, lo fantástico perverso proyectado a través de seres diabólicos y de criaturas extrañas, pero también

⁵⁵² Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, pág. 121.

⁵⁵³ La ondina es un ser maravilloso mitad mujer mitad pez y que pertenece al conjunto de las divinidades del agua junto a las sirenas y las nereidas. Se llama supay al diablo que toma forma de toro feroz. Según la creencia popular, la mujer que comete incesto se convierte en mulánima o alma-mula, un ser terrorífico que arroja fuego y corre por la noche cuando sopla el viento fuerte.

a través de otros elementos de narratividad y escenografía expresados en potencias malignas, sentimientos desbocados, sombras, ruinas, objetos satánicos y, en fin, a través de aquellas figuras y de aquellos elementos que vivifican la conciencia del mal en el devenir cotidiano secularizado.

Por otro lado, lo diabólico se identifica a la par con la idea de caos, de desorden, de confusión, de lo impredecible o lo inimaginable; y se asocia, además, con aquel comportamiento escindido, errático o no pautable por la lógica. Para el pensamiento religioso los fenómenos de la naturaleza son mensajes divinos; de ese modo, si hay tormentas o luce el sol, si hay buena cosecha o hay terremotos está en función de la voluntad divina. Para el pensamiento no religioso, escéptico y romántico, la naturaleza se rige por una ley particular, el caos, es decir, la imprevisibilidad y la fusión de órdenes diferentes. Habría que tenerse en cuenta esta idea para el análisis de numerosos cuentos en los que, sin entrar en términos morales de bien y mal, las criaturas extrañas y diabólicas que en ellos aparecen se mueven en torno a la dialéctica entre orden y conflicto, entre razón y sinrazón. El caos sólo se puede alterar con el orden y, de hecho, la propuesta del fantástico es generalmente no ofrecer un orden, entendido como armonía, a los acontecimientos de la historia.

Fuera de la razón está el «mundo de las tinieblas», «lo desconocido», pero fuera de la razón está también la fusión de los contrarios y todo aquello que se asocia al caos y a lo demoníaco:

Así, los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Esa constatación de que existía un elemento demoníaco tanto en el mundo como en el ser humano, supuso la afirmación de un orden que escapaba de los límites de la razón, y que sólo podía ser comprensible mediante la intuición idealista⁵⁵⁴.

Las distintas formas representativas del mal se asocian a la pasión y a la perversión (espíritus, metamorfosis, satanismo, vampirismo, crímenes, sadismo...). Todo un muestrario de personajes y anécdotas asociadas al mal y a la perversión se encuentra en «Berenice» (1835) o en «La caída de la casa Usher»

⁵⁵⁴ David Roas, *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pág. 22.

(1839), de Edgar Allan Poe: sadismo, rasgos necrófilos, egotismo morboso. Igual ocurre en *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804), del polaco Jan Potocki, novela gótica construida según la técnica del relato enmarcado, con historias dentro de historias que se ramifican y entremezclan, al modo de *Los cuentos de Canterbury*, el *Decamerón* y *Las mil y una noches*. Como el protagonista de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, los personajes de «Gubi Amaya» (1850), de Juana Manuela Gorriti, se desplazan errantes y, en sus aventuras, ocupan un lugar marcado las ruinas, los asaltos, el mal, las apariciones... Como en la obra de Potocki, un laberinto de historias se entrecruza entre pasado y presente en el cuento de Gorriti. Gubi Amaya, bandido y asesino, y Gaspar Blondín, personaje siniestro del cuento homónimo de Juan Montalvo, son la iconografía literaria de la perversidad y el caos, de lo que está fuera de la norma social y cultural, al fin y al cabo, de la sinrazón. Los relatos de Gorriti y Montalvo son muestra de que el mal no sólo posee una ética, sino también una estética.

- El diablo y el mal

La más bella astucia del diablo es convencernos de que no existe.

Baudelaire

La historia de «La noche de máscaras. Cuento fantástico»⁵⁵⁵ (1841), del venezolano y español Antonio Ros de Olano, se adentra en la idea de que en la noche se ocultan los fantasmas del hombre y de que las máscaras siempre encierran algo diabólico. El cuento es un despliegue de todo un mundo de apariencias, metamorfosis y mutaciones grotescas, desaforadas y caprichosas. Como en una pesadilla delirante, confluyen en esta narración multitud de elementos sobrenaturales: un pendiente que es un diablo, un sapo –símbolo de Satán– que cuaja de la

⁵⁵⁵ Antonio Ros de Olano, «La noche de máscaras. Cuento fantástico», publicado en el *El pensamiento*, tomo I, Madrid, 1841, págs. 145-155. Fuentes modernas: en Ros de Olano, *Cuentos estrambóticos*, págs. 73-103; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 23-41.

boca de un comensal, el dedo que enciende una llama –símbolo del averno– como si fuera un fósforo. En este cuento, en la anécdota de la metamorfosis del peje Nicolás «Historia verdadera o cuentos estrambóticos, que da lo mismo» (1869) y en la novela de Ros de Olano, *El doctor Lañuela* (1863), la imaginación, lo imprevisto y lo insólito son una negación rotunda del discurso racional y una fusión entre imaginación y realidad⁵⁵⁶.

La aparición satánica es el eje argumental de «Una visita infernal» (1867), de Juana Manuela Gorriti, y de «El número 111» (1873), de Eduardo Blanco: ya no la personificación del mal medieval con cuernos y cola, sino el diablo de carne y hueso se adentra en la vida cotidiana, en el aposento o en la ópera. Con seis años de diferencia en la publicación, ambos cuentos constituyen paradigmas muy distintos sobre el mismo tema, desde la extensión hasta los recursos usados, como veremos más adelante.

Paraíso perdido (1671), de John Milton, *El diablo enamorado* (1772), de Cazotte, *Los elixires del Diablo* (1815), de E. T. A. Hoffmann y la obra de Víctor Hugo y de George Sand⁵⁵⁷ marcaron una imaginería a la que la narrativa americana con probabilidad acudiría. También la pintura de la época (Bury, Füssli, Caspar D. Friedrich, Blake)⁵⁵⁸, apoyada sobre todo en la visión psicológica que le ofrecía la literatura rinde homenaje al diablo y a todo lo que con él se corresponde. El pacto con Luzbel es un argumento que desde *Fausto* (1808), de Goethe, y luego en *Melmoth el errabundo* (1820), de Charles Maturin, ha encontrado cada vez más espacio a lo largo del XIX en el cuento y la novela, en el teatro y en la música. Uno de los textos más antiguos que a ello se refiere es «La calle de don Juan Manuel. Anécdota histórica del siglo XVII»⁵⁵⁹ (1836), del mexicano José Justo Gómez de la

⁵⁵⁶ Véase David Roas, «Ros de Olano, entre lo grotesco y el absurdo», *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, págs. 180-201.

⁵⁵⁷ Véanse Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Acantilado, Barcelona, 1999 [it. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, 1996]; Max Miller, *Satana e il Romanticismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

⁵⁵⁸ Mario Praz, «Pittura dell'Ottocento», *Perseo e la Medusa. Dal Romanticismo all'Avanguardia*, Mondadori, Milano, 1979.

⁵⁵⁹ José Justo Gómez de la Cortina, «La calle de don Juan Manuel (Anécdota histórica del siglo XVIII)», Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1836. Fuentes modernas: en José Justo Gómez de la Cortina, «La calle de don Juan Manuel (Anécdota histórica del siglo XVII)», en Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 5-17; en Ana María Morales, *México fantástico*, págs. 5-19.

Cortina. El argumento es el que sigue: don Juan Manuel hizo un pacto con Satanás a cambio de que éste le dijera con quién lo engañaba su esposa. Como el diablo le respondió que el hombre que ultrajaba su honor pasaría por su calle a las once de la noche, el marqués don Juan Manuel asesinó al hombre que aquella noche pasó, pero, lleno de dudas y de celos, empezó a asesinar también a todos los que en sucesivas noches pasaban a esa hora por su calle. Una mañana el hombre que apareció resultó ser su propio sobrino, al que también mató. Bajo penitencia de acudir a la horca a rezar por el alma de los hombres a los que quitó la vida, amaneció al día siguiente el mismo don Juan Manuel ahorcado. La leyenda popular dice que los ángeles hicieron justicia. Hasta aquí la historia está contada por un narrador externo, mucho tiempo después, que mantiene conversación con su barbero. La trama da un giro y el narrador emprende la acción de buscar datos objetivos que contrasten la antigua leyenda, y es entonces cuando entre unos papeles de la Audiencia Pública se descubre que en verdad la muerte del marqués don Juan Manuel se debió a que sus aspiraciones al cargo de alcalde le costaron la prisión, mandada por el entonces actual alcalde, quien accedía a mantener relaciones con la esposa del marqués a cambio de la liberación de éste. Para no hacer pública la causa de su encarcelamiento, el chantaje a la esposa y la muerte del marqués, hicieron correr entre el pueblo la historia del diablo y la horca que, en tiempos de superstición, era creíble en la mentalidad de la gente. El autor del relato, el Conde de la Cortina, nombre por el que es más conocido, ejerció cargos políticos y de docencia, creó revistas y academias y entre su producción se encuentran textos de crítica literaria, estudios de numismática y terremotos y la publicación de dos diccionarios (*Diccionario de sinónimos castellanos* y *Diccionario de voces técnicas castellanias en bellas artes*). Quizá por su conocimiento del léxico, «La calle de don Juan Manuel» resulta una narración bien escrita y bien estructurada. Lo sobrenatural de la leyenda popular sobre el pacto con el diablo es, sin embargo, desmantelado por una segunda parte de la historia en que unos papeles burocráticos descubren un oscuro entramado social y político de la época colonial. La leyenda incluye elementos de intriga romántica y siniestra (los crímenes, la noche, la horca, el diablo), en tanto que la parte costumbrista del relato, la que se entendería por «anécdota

histórica», despliega una red de elementos objetivos y palpables (los papeles legales, datos precisos de nombres y fechas). Pero lo fantástico, como decimos, queda desmantelado por la lógica histórica.

Igualmente, Ricardo Palma indica en su producción el origen de algunos nombres de las calles de Lima, como la calle que da título a la tradición «La faltriguera del diablo»⁵⁶⁰ (1877); pero igual aquí lo fantástico se desvanece, esta vez en un sustrato moralista y digresivo.

También está presente el trato con Satanás en «Tristán Cataletto» (1893), del venezolano Julio Calcaño, cuento que, por ser el vampirismo el meollo de su trama, analizaremos en el tercer grupo.

El autor de *El fistol del diablo*, Manuel Payno, publicó el cuento «El diablo y la monja»⁵⁶¹ en 1849 en *El álbum mexicano*. Pero, a pesar del subtítulo «Cuento fantástico», que acompañaba a esta narración, no podemos adscribir al género este texto, aunque fuera intención del autor, pues estamos ante una historia moralizante entre el bien, el mal, la tentación y el arrepentimiento. Uno de los fines de esta narración es también la sensibilización de normas decorosas de conductas femeninas⁵⁶². La «verídica narración», que va dirigida especialmente «a las lectoras», se centra en la virtud de una joven de dieciséis años, sor Ninfa. La ambientación costumbrista (el mundo del convento, el de los criados, diálogos comunes cargados de detalles del escenario cotidiano) acierta a crear un clima de verosimilitud, clima que se asienta empero en el didactismo dieciochesco purista y pacato que ampara que el narrador, en tercera persona, hable por los personajes –poniendo en su voz los pensamientos de aquéllos– y juzgue los hechos.

Otro mexicano, Esteban Maqueo Castellanos, le da una forma animal al príncipe de las tinieblas en «A caballo a los infiernos»⁵⁶³: Satanás se lleva al ma-

⁵⁶⁰ Ricardo Palma, «La faltriguera del diablo», *Perú. Tradiciones*, Cuarta Serie (1877). Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 410-415.

⁵⁶¹ Manuel Payno, «El diablo y la monja. Cuento fantástico», *El álbum mexicano*, México, 1849. Fuente moderna: en Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 47-72.

⁵⁶² Véase Juan Carlos Ramírez-Pimienta, «La literatura fantástica como control femenino en el XIX mexicano: “El Diablo y la Monja”», publicado el 31 de agosto de 2006, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/diablo.html>.

⁵⁶³ Esteban Maqueo Castellanos, «A caballo a los infiernos», en José Mancisidor, *Cuentos*

yorazgo don Pedro por tomarse la justicia por su mano en un altercado y tapiar la entrada a la Iglesia. El recurso para pasar del plano natural al sobrenatural es el de tomar lo figurado en sentido real: «¡Qué caballo aquél! Todo negro; todo nervioso; a fe que prender el acicate en el ijar era tanto como saldar cuentas con la vida y despedirse de este mundo». El narrador ofrece dos alternativas⁵⁶⁴ para explicar por qué el mayorazgo apareció muerto junto con el caballo: la natural (un accidente) y la maravillosa (intervención del diablo), pero esta última no llega a alcanzar solidez. Aunque la causalidad religiosa aparta la narración del fantástico (lo sobrenatural es aquí un castigo divino), se hace patente el miedo y la sensación de vulnerabilidad ante lo que el hombre no puede controlar, de fragilidad ante las fuerzas del mal.

José María Barrios de los Ríos (México, 1864-1903), en «El buque negro»⁵⁶⁵, ambientado en octubre de 1716, narra la venta del alma de don Veremundo al diablo. El cuento acaba con la desaparición de don Veremundo, por no se sabe qué fuerza misteriosa, a bordo del barco. Ciertas connotaciones religiosas vuelven a enmarcar este texto en la casuística que se agarra a la explicación divina de lo sobrenatural. En «El gran premio»⁵⁶⁶, de Tomás Carrasquilla, el protagonista pacta con el demonio a pesar de las revelaciones y advertencias divinas; el texto resulta, desde este punto de vista, parabólico, al servicio de una tesis moral.

Como vemos, el diablo y lo diabólico están muy presentes en la narrativa breve hispanoamericana del XIX. Pero también es cierto que la mayoría de

mexicanos del siglo XIX, págs. 409-414; en Rafael D. Juárez Oñate (presentación), *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 181-188. Ninguna de las fuentes data el texto.

⁵⁶⁴ «sea que el bruto [= el animal] sintiera el aguijón de la espuela en el delicado ijar y hallara floja la arrienda, sea que el caballo fuera el mismísimo Satanás, que había tomado aquella forma para realizar el castigo, lo cierto es que, apenas caído don Pedrito sobre el lomo de la bestia, ésta, encalabrinándose de un modo terrible, comenzó a dar botes furiosos, inconmensurables, y relinchando hasta dar pavor y (según dicen crónicas de viva voz) echando lumbre por los ojos, narices y boca, arrancó llevándose a don Pedrito envuelto en un torbellino de flamas y en un turbión de polvo».

⁵⁶⁵ José María Barrios de los Ríos, «El buque negro», en José Mancisidor (sel. y notas bibliogr.), *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 90-97; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 295-302; y en Rafael D. Juárez Oñate (presentación), *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 111-120. Ninguno de los tres ofrecen datos sobre la fecha de publicación del cuento.

⁵⁶⁶ Tomás Carrasquilla, «El gran premio», *Obras completas*, págs. 1624-1631.

las veces no se encara la historia con la suficiente soltura y madurez que se requeriría para apartarla del maniqueísmo y la bipolaridad mariana entre el bien y lo sacrílego.

Algunos textos, aunque pocos, muestran una trama y un enfoque con mayor conciencia de género y dejan el misterio al descubierto. Carlos Olivera, escritor argentino del ochenta, desarrolla en «Entre dos caretas»⁵⁶⁷ el pacto con Mephistopheles desde una perspectiva romántica rebelde e individualista, no sólo desataviada de moralismo sino también desafiante hacia la moral pública, hacia el ya aludido *estado político ideal*. Con una fluida prosa conversacional, dos personajes dialogan sobre el placer del mal desde un aspecto concreto, éticamente y conforme al derecho civil censurable: la voluptuosidad del *delito*. La satisfacción por la maldad se asocia a la barbarie, a la in-cultura y al instinto más bajo, un desvío que sólo la potestad de la civilización es capaz de reprimir. En su forma social, el delito pertenece al ámbito del caos y la perversión y, desde la perspectiva clínica, la atracción irrefrenable y misteriosa hacia el sufrimiento ajeno está motivada por una anomalía de la pauta natural del hombre racional. Desde la atrevida fórmula de Olivera, el discurso muestra a una persona bastante racional, consciente y resuelta, que, aunque vislumbra la oscuridad de sus inclinaciones, las acepta sin diatribas ni reproches. El último párrafo muestra la lucidez del razonamiento del personaje sobre ese placer satánico, pocas veces expuesto en la época de modo transparente:

Acre, punzante, convulsivo, diabólico, es el *placer del delito*; pero una sola caricia, un solo minuto de complicidad, un sollozo de debilidad confesada, un segundo de triunfo sobre esa columna de martirios secretos, levantada por miles de años de fatiga humana, producen un delirio, un incendio, un vértigo tan indescriptible y soberano, que víbora o león, araña o tigre, genio o canalla, el alma que lo conoce no lo olvida nunca, y lo busca, como yo, en el salón y en el campo, en la altura y en el llano, de día, de noche, durmiendo, soñando... Es la eterna maldición del delito, que vuelve sobre sí misma, como una serpiente que se enrosca sobre un mismo eje invisible...⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Carlos Olivera, «Entre dos caretas», recogido en *La vena oculta*, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1910, págs. 21-28.

⁵⁶⁸ Ídem, pág. 28.

En 1873, el venezolano Julio Calcaño escribía una singular narración, «El sello maldito»⁵⁶⁹. Al protagonista, Reinaldo Castro, se le aparece Satanás en el cuerpo de un hombre pequeño y vestido de negro. Reinaldo nunca había creído en los «cuentos fantásticos» del diablo. El extraño personaje intercambia con Reinaldo sus lágrimas en favor de una saca de la que se extrae oro sin límite. A lo largo de la narración, Reinaldo, escéptico y racional, duda de las apariciones del hombre bajito, cuya extraña y nada lógica visión, y cuya sarcástica risa lo persiguen siempre. Pero la objetividad se impone: la saca y el oro, tangibles como la vida misma, lo convierten en un hombre rico; mas el triste Reinaldo, rechazado por la sociedad como un ser maldito, es incapaz de derramar una lágrima. El vacío de las lágrimas no es sinónimo de felicidad, antes bien al contrario, ese vacío representa la negatividad, la omisión, lo a-normal y el abandono de la vida. Lo sobrenatural está construido desde la materialización cotidiana de esos elementos. Para más verosimilitud, los hechos se contrastan no sólo en la individualidad subjetiva del protagonista sino también en medio de una reunión social en que el diablo le ofrece a Reinaldo una flor de mayo, siendo diciembre, para que corteje a una joven. Lo imposible se ha hecho real. La flor, como la de Coleridge, es un objeto⁵⁷⁰ que se encuentra entre dos espacios antagónicos, el mundo infernal y el terrenal, cuyo encuentro engendra la transgresión del orden cotidiano. Pero hay otro talismán mágico en esta historia, el sello maldito, que no es sino una señal que el personaje ostenta en la frente y que cobra vida en la carne de Reinaldo cada vez que el diablo se le aparece. Lástima que el cuento acabe con la expiación moral del protagonista, que es perdonado por Dios después de hartos sufrimientos.

La narración va construyendo los elementos que transgreden la visión racional del mundo. El discurso crea una tensión en el nivel lingüístico (atmósfera, visión de las impresiones y los sentimientos, juegos de palabras) y estructural (acumulación de enigmas) y es, además, claro en el propósito del efecto de terror y

⁵⁶⁹ Julio Calcaño, «El sello maldito», *Mi Tertulia*, Caracas, 15 y 22 de agosto de 1873. Fuentes modernas: en Julio Calcaño, *Cuentos escogidos*, Litografía y Tipografía del Comercio, Caracas, 1913, págs. 59-82; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 85-94.

⁵⁷⁰ Sobre la importancia del objeto como límite entre dos niveles o como dispositivo de fuerzas mágicas véase Lucio Lugnani, «Verità e distorsione: Il dispositivo dell'oggetto», en Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi et altri, *La narrazione fantastica*, págs. 177-288.

de obnubilación que vive en propio Reinaldo (hay que anotar que Julio Calcaño fue miembro de la Real Academia Española y uno de los fundadores, en 1883, de su correspondiente venezolana). A pesar del final compasivo que rompe el efecto del género fantástico, el terror se mantiene desde el principio apoyado en varios resortes semánticos y estructurales: la imposibilidad física de derramar lágrimas y su asociación a la aparición de la figura diabólica, de quien el protagonista oye su risa y siente su mano en la espalda; la locura y la muerte de la mujer a quien el joven amaba son causa de su propia maldición; la incertidumbre perceptiva del protagonista se contrasta con reflexiones razonables y evidencias que desmienten la posibilidad de que todo sea una pesadilla; lo irrealizable se materializa en el sello maldito y en la flor (que aparece después de que la joven pronunciara la frase-indicio «para el amor no hay nada imposible»); y, además, el personaje no puede soportar mirar a los ojos al diablo, pero otros gestos de la historia urden la importancia estratégica de la mirada, siguiendo la tradición fantástica:

Y alcé la vista para ver a aquel hombre que me parecía un loco extraño a pesar del terror que me poseía, pero tuve que desviarla prontamente porque era imposible sostener aquella mirada, y sentía que la cabeza se me perdía en un caos y el corazón me temblaba, y mis piernas flaqueaban como si el frío de la muerte me invadiese ya⁵⁷¹.

La invocación del narrador a la misericordia divina rompe el patrón de irracionalidad que identifica al fantástico; pero, a pesar de este alivio cognitivo, el escalofrío, el terror y la evidencia de los hechos nos llevan a calificar este cuento como ejemplo del fantástico ambiguo, porque pensamos que Calcaño ha aunado de modo inteligente la tradición poetina y la hoffmanniana en una narración que es sintomática de la fenomenología trasgresora del fantástico. El alcance de las ideas de Rosemary Jackson en el párrafo que presentamos a continuación puede ser aplicado al texto de Julio Calcaño:

La incertidumbre y la imposibilidad se inscriben en el nivel estructural mediante la vacilación y el equívoco, y en el nivel temático a través de imágenes de vacío, invisibilidad y falta de forma. Aquello que no se ve, aquello que no se dice, no se «conoce» y permanece co-

⁵⁷¹ Julio Calcaño, «El sello maldito», pág. 62.

mo una amenaza, como una zona oscura de la que puede surgir en cualquier momento un objeto o una figura. La relación que el sujeto individual tiene con el mundo, con los otros, con los objetos, deja de ser conocida y segura, y así los problemas de aprensión (miedo) y de aprehensión (percepción) se vuelven fundamentales para el fantástico moderno⁵⁷².

Lo maligno no sólo tomó cuerpo en el personaje del diablo, sino que otras de sus formas son también el de la criatura extraña y el personaje diabólico. En general, se trata de representaciones de negatividad y de lo a-natural. Las máscaras del Maligno vacilan entre lo verosímil y lo inadmisible, entre lo antropomórfico y lo bestial.

Una de las criaturas más extrañas es la que presenta Casimiro del Collado, mexicano nacido en España, en «El bulto negro (Cuento fantástico)»⁵⁷³, publicado en el diario *El apuntador*. El cuento de Collado, que también se adscribe al romanticismo negro (ruinas, cementerio, calaveras, visiones fantasmales, la noche, pesadillas...), no produce el mismo impacto que el relato de Juan Montalvo porque el mexicano deja que sea el lector quien decida si las misteriosas apariciones del «bulto negro» son atribuibles a poderes infernales o a las argucias de un nigromante. El título de este cuento es en sí mismo un elemento sugestivo del fantástico al hacer visible la falta de nombre para realidades que son indefinibles. Por otro lado, el relato de Collado fue publicado en 1841, antes de la aparición de uno de los más conocidos cuentos fantásticos hispanoamericanos, el de «Gaspar Blondín» (1858), de Montalvo, y del que Óscar Hahn declara que con él empieza el género fantástico en Hispanoamérica⁵⁷⁴. Pero incluso antes de Collado, se podría nombrar un cuento que trata el vampirismo, «La viuda de Corinto»⁵⁷⁵, título que alude a la pieza de Goethe, publicado por el venezolano Fermín Toro en 1837.

⁵⁷² Rosemary Jackson, *Fantasy. Literatura y subversión*, págs. 46-47.

⁵⁷³ Casimiro del Collado, «El bulto negro (Cuento fantástico)», *El apuntador*, México, 1841. Fuente moderna: en Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano*, págs. 75-89.

⁵⁷⁴ «Juan Montalvo es el autor del cuento fantástico hispanoamericano más antiguo del cual tenemos noticia», Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, pág. 23.

⁵⁷⁵ Fermín Toro [Fermín del Toro y Blanco], «La viuda de Corinto», *El Liberal*, Caracas, 25 de julio de 1837.

Escueto y logrado es «Raro»⁵⁷⁶ (1890), de Guillermo Vigil y Robles, título que podría ser la propia definición de lo fantástico, tan sugerente y acertado como la propia narración de este cuento. Wittgenstein sostenía que el lenguaje es un medio para construir significados y lo que está fuera del lenguaje es el no-significado, pero ¿cómo llamar aquello que se nos presenta tan real como imposible? Quizá, a falta de una palabra más adecuada, se le podría llamar así, «raro» o, también, *lo incalificable*.

En esta historia aparecen dos personajes con dos voces narradoras: Gabriel, el protagonista, que vive en primera persona el acontecimiento fantástico, y su amigo Ernesto, que habla en tercera persona unas veces, otras en primera y que, sobre todo, sirve para contrastar la realidad y afianzar la verosimilitud. Gabriel solicita ayuda a su amigo a través de una carta donde confiesa que «no es una idea extravagante la que me domina, sino un hecho real, sombrío, de tal manera cierto que desearía fuera una ficción aunque me tuvieran por loco», puesto que, según cuenta, se le ha aparecido la misma mujer enlutada que vio desde pequeño como una aparición espantosa que traería la muerte a su madre y la ruina a la familia. De este modo, el cuento empieza directamente en la situación de transgresión y conflicto entre la realidad y el orden sobrenatural. A pesar de la insistencia de Gabriel de que se trata de algo real y que no es producto de su mente, Ernesto está seguro de que su amigo sufre desvaríos. Pero dos hechos convierten en tangible lo sobrenatural. Uno es cuando Gabriel afirma haber visto a la mujer en un carruaje, al que ambos personajes se acercan y lo descubren vacío. No obstante, hallan en su interior un pañuelo blanco con una franja negra (de nuevo la flor de Coleridge). El cochero del carruaje lleva a Gabriel y a Ernesto hasta la dirección de donde lo habían llamado; sorprendentemente, las señas que ha recibido se identifican con una casa en ruinas e inhabitada. Este suceso, que plantea la extrañeza en Ernesto, y en el lector, no deja de ser una confirmación más de la veracidad de lo *imposible*, esta vez de la mano de un personaje ajeno a la historia (el cochero). Días después, Ga-

⁵⁷⁶ De la publicación que tenemos conocimiento es: Guillermo Vigil y Robles, «Raro», *Cuentos*, Tipografía de Alejandro Marcué, México, 1900. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano*, págs. 271-276.

riel vuelve a ver a la extraña mujer y fantasmal asomada a la ventana de un edificio en ruinas, que al entrar hallan vacío pero, de nuevo, recogen del suelo un pañuelo blanco con una franja negra. Al poco tiempo murió Gabriel. La transparencia con se codifica lo fantástico se debe a varias razones: la verosimilitud de la trama potencia el suspense y la angustia; las dos voces narrativas producen un versión panorámica entre lo real y lo supuesto, la razón y la sugestión; y la historia se construye sin descarrilamientos ni ambages, con la precisión de los hechos, la economía de los detalles y la exposición de datos sin reflexiones ulteriores. Tanto el género cuentístico como el fantástico son tratados con inteligencia en este cuento de Vigil y Robles donde lo siniestro de una espontánea visión infantil toma cuerpo hasta desembocar en una tragedia.

- Luzbel en su caída:
«Gubi Amaya (Historia de un salteador)»

Juana Manuela Gorriti es una de las primeras escritoras del relato fantástico⁵⁷⁷ en la literatura hispanoamericana; su decidida voluntad por la composición de este tipo de narrativa hace de ella una autora ineludible en el estudio de lo sobrenatural del siglo XIX. Aunque era argentina de nacimiento, la mayor parte de su vida transcurrió en Perú. Juana Manuela Gorriti de Belzú (1818-1892), cuyo apellido deriva de su abuelo de Pamplona, nació en Salta pero marchó joven con su familia a Bolivia, huyendo de la dictadura rosista. Allí se casó con el caudillo Manuel Isidoro Belzú, luego dictador de Bolivia, con quien tuvo dos hijos que murieron jóvenes. Tras separarse de Belzú se estableció en Lima por treinta años, en los que escribe la mayor parte de su obra literaria vinculada a la segunda generación

⁵⁷⁷ Por la elección de los temas, por el manejo de los recursos narrativos y del enfoque autónomo y efectivo de los elementos del cuento fantástico, así como su constancia en la escritura y publicación del género, consideramos a Juana Manuela Gorriti una auténtica escritora de literatura fantástica, y no «precursora» o «antedecente», en contra de las observaciones que así la califican por parte de algunos críticos (Andrea Castro, Óscar Hahn, José Miguel Oviedo).

romántica. Las circunstancias azarosas de su vida (vivió el exilio, enterró a tres hijos y a su ex marido), con una personalidad vigorosa y un carácter que apreciaba la sensibilidad y el arte, le indujeron a la misma rebeldía que planteaban sus textos y que suponía ser una mujer separada y escritora en un mundo gobernado por hombres⁵⁷⁸. Su pasión por la lectura se engendra desde pequeña. Acudía a círculos culturales y ella misma regentaba uno en su casa de Lima⁵⁷⁹. Fue una mujer autodidacta, independiente y luchadora que hizo frente a las costumbres de su época (escritora, madre separada y con dos hijos fuera del matrimonio).

La obra de Juana Manuela Gorriti fue reconocida y apreciada en su momento; aunque también tuvo bastantes detractores y críticos que, incluso en época más reciente⁵⁸⁰, no han comprendido su gran aportación a la literatura fantástica. Sus cuentos fueron concebidos siguiendo las convicciones del movimiento romántico que encumbra el reverso azorado del alma y las pasiones del hombre, ensalzándolo en el arte –y en este caso el texto– como sujeto absoluto, libre y rebelde. También el estilo de sus cuentos y la atmósfera que en ellos recrea se adentran en el terreno inusitado de lo fascinador y de las fuerzas malignas, pero tratado desde una óptica original que muchas veces se acerca al imaginario del romanticismo agónico o romanticismo negro.

Es casi seguro que Gorriti conoció las narraciones de Edgar Allan Poe; éstas llegaron a través de la traducción hecha a la difusión francesa de Baudelaire. Los cuentos de Poe se publicaron en Lima por primera vez en *El instructor peruano*, en 1847. Aunque la influencia más acusada en la obra de la autora sea la del estilo de Hoffmann, la introspección de la fenomenología de lo fantástico o el

⁵⁷⁸ Para su biografía léase Analía Efrón, *Juana Manuela Gorriti. Una biografía íntima*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

⁵⁷⁹ Véase Graciela Batticuore, *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima – Buenos Aires (1876/7-1892)*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 1999.

⁵⁸⁰ W. G. Weyland comenta que la escritora tendía a «cultivar cierta propensión enfermiza por lo misterioso» y, aunque ciertamente no son sus mejores piezas, se refiere a «El lecho nupcial», «Tres noches de una historia» y «El ángel caído» como «engendros lúgubres hasta la ingenuidad». [Weyland, «Introducción», Juana Manuela Gorriti, *Narraciones*, págs. xvii y xxxiv.] Más cicatera aún es la declaración de Ricardo Rojas: «creo que doña Juana Manuela Gorriti –cuya obra es deleznable desde el punto de vista literario– fue un temperamento raro, intenso, a ratos fantástico; pero no tiene el don de la emoción perdurable ni de la forma feliz, pues su prosa es generalmente declamatoria y errabunda, como su imaginación literaria» [Ricardo Rojas, «Las mujeres escritoras», *Historia de la literatura argentina*, pág. 493.].

fantástico interior⁵⁸¹, y los resquicios de la literatura gótica.

Una de las primeras piezas literarias de Gorriti se titula «Gubi Amaya (Historia de un salteador)»⁵⁸² (1850). Este «cuento largo», novela corta o *nouvelle*, que bebe del modelo de la novela histórica, narra las desventuras de dos personajes desarraigados de la sociedad, Enma y Miguel. La joven Enma, disfrazada de hombre y cuya identidad femenina es revelada únicamente al lector a través de la evocación de sus recuerdos, recorre los territorios donde vivió su infancia, el castillo que fue su hogar y donde ahora estaba enterrada toda su familia. En su camino, Enma topa con Miguel y con Azucena, amigos de Enma en la niñez. La presentación de Miguel en escena viene precedida por las palabras de una negra anciana que, aterrorizada, se acerca a Enma para advertirle de que un brujo habita el viejo castillo y a veces llegan a él los fantasmas. El «brujo» no es otro que Miguel, un proscrito que aparece de súbito en la noche como un jinete de aspecto terrible que confiesa frecuentar las ruinas por una deuda emocional con su pasado⁵⁸³. Miguel cuenta que el infortunio de un amor adolescente lo arrastró a la desidia moral, hasta caer en el robo y, finalmente, en el asesinato. En esas mismas ruinas, Miguel acaba con la vida del salteador que asola la región, y decide entonces robarle el nombre y la fama (Gubi Amaya, «el terror de Tucumán») y hacerse pasar por él. A partir de ese momento, con el crimen del bandido parece haber muerto también el último atisbo clemente del corazón de Miguel. Desde las fuerzas malignas de ultratumba, como en un conjuro, renace el hombre terrorífico en que se convertirá:

Con los brazos cruzados sobre mi pecho ensangrentado, abracé con una mirada la vasta ruina y reí a carcajadas lúgubres que repitieron, cual voces de la eternidad, los ecos del inmenso despeñadero.

Y sentado sobre los escombros de la montaña, como Luzbel en su caída, llamé al mal, y me puse a soñar con él.

⁵⁸¹ Para esta terminología confróntese Louis Vax, «Lo fantástico interior», *Las obras maestras de la literatura fantástica*, pág. 39.

⁵⁸² Juana Manuela Gorriti, «Gubi Amaya (Historia de un salteador)», *Sueños y realidades. Obras completas de la Señora doña Juana Manuela Gorriti*, publicada bajo la dirección de Vicente G. Quesada, Buenos Aires, Imprenta de C. Casavalle (Editor), tomo I, 1865, págs. 107-200. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 5-67.

⁵⁸³ Miguel dice: «fantasmas queridos a mi corazón vienen a visitarme en estos muros destruidos, y me sonríen tristemente, recordándome días que están ya lejos, muy lejos», Juana Manuela Gorriti, «Gubi Amaya», pág. 20.

En esta escena dantesca, Miguel se entrega al mal desde la más absoluta irreverencia hacia la imagen que consagra el cristianismo: vemos a Miguel con los brazos en cruz en lo alto de la montaña, sentado sobre despojos, transido de risa mientras comulga con Luzbel. Las pasiones tremebundas del mal que gobiernan la voluntad de Gubi Amaya-Miguel lo empujan a cometer crímenes atroces por donde quiera que va, hasta que, con el dolor y la sangre⁵⁸⁴ ajena, se acuña la fama de hombre perverso. La magnitud de su violencia hace de él una persona desalmada, desposeída de humanidad, siniestra, endemoniada. El regocijo en el mal que el protagonista invoca y abandera en un desplante, con sus «carcajadas lúgubres», es sintomático de la repulsión de las leyes que gobiernan la sociedad en el orden y la concordia. El reemplazo o el rapto de la identidad de Miguel por la de Gubi Amaya ocurre a partir de la escena expuesta en la cita. Esta escena condensa una intensidad dramática especialmente simbólica por esa conversión de Miguel en una criatura maldita. Al mismo tiempo, la escena representa la ruptura con su pasado y la ruptura con los códigos morales del bien. Su apelación al mal («ecos del inmenso despeñadero», «voces de la eternidad») es una desavenencia con el «Verbo» y con la palabra que designa la condición humana y divina. Esta acción de Miguel se descifra como su propia inmólación, como un ritual de sacrificio por el que se entrega a sí mismo al designio de una fuerza sobrehumana que es el Mal, por ello lo hace «sentado», y no arrodillado frente a un icono purificado, sino sobre un icono de decadencia, «los escombros». Y ése es el momento de la transgresión ontológica, de la quiebra de los límites hacia lo que se designa como «vasto», «inmenso» o «eterno», llevada a cabo en la montaña. La montaña, como se sabe, estuvo siempre cargada de simbolismo cosmológico, por su cercanía con el cielo, hábitat de los dioses y lugar de fuerzas sagradas y evocaciones mágicas⁵⁸⁵. Pero la montaña es

⁵⁸⁴ El deleite de la sangre (la mayoría de las ocasiones asociado a la crueldad) y del martirio físico había sido un elemento relevante en la cuentística de Poe, como manifiesta Bachelard refiriéndose al autor norteamericano: «no hay vida ni literatura posibles sino aquellas que absorben su energía delirante y desesperada en el tabú de la sangre», citado en Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales de siglo XIX (1880-1913)*, Taurus, Madrid, 1986, pág. 94.

⁵⁸⁵ «La montaña está más cerca del cielo y esto la reviste de una doble sacralidad: por una parte, participa en el simbolismo espacial de la trascendencia (“alto”, “vertical”, “supremo”, etcétera) y, por otra parte, es el dominio por excelencia de las hierofanías atmosféricas y, como tal, el domi-

además el ámbito de una frontera natural de mayor implicación para el sentido literario de lo fantástico, es el «despeñadero», el precipicio, el abismo. Una misma sensación de abismo se experimenta cuando el protagonista exclama «llamé al mal» y, abriendo una brecha de tensión en la narración, concluye sin más, con una frase fugaz: «y me puse a soñar con él». La elección del sueño o el «soñar» como un dominio autónomo de levedad de tiempo y espacio, un estado de flotabilidad de la consciencia, se adhiere al mismo sentido de suspensión que provoca el efecto de lo extraordinario.

En conexión con el romanticismo negro francés, el personaje Miguel-Gubi toma plena conciencia del «yo» como entidad autónoma. Su decisión voluntaria y consciente por las aspiraciones cruentas marca una diferencia frente a aquellos personajes que simplemente reciben el influjo satánico y se rebelan o se dejan llevar por él. Juana Manuela Gorriti ha optado por un fantástico bastante moderno al presentarnos la libertad soberana del personaje, dueño de su destino, que decide el mal por cuenta propia. Es más, el personaje decide disfrutar del mal, estableciendo en ello un paraíso individual al margen de leyes religiosas y morales. Ésta es la auténtica transgresión que proponía el espíritu del romanticismo⁵⁸⁶: ser dueño de

cilio de los dioses. Todas las mitologías tienen una montaña sagrada, variante más o menos ilustre del Olimpo griego. Todos los dioses celestes tienen en las alturas lugares reservados a su culto. Las valencias simbólicas y religiosas de las montañas son innumerables. La montaña es considerada con frecuencia como el punto de encuentro entre el cielo y la tierra; o sea, un “centro”, el punto por el cual pasa el eje del mundo, región saturada de sacralidad, lugar donde pueden realizarse los pasos entre las diferentes zonas cósmicas», Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Ediciones Era, México, 1974, pág. 112. No pretendemos demarcar lo fantástico como elemento integrante o paralelo a la mitología o la religión. Entendemos que lo fantástico es en todo caso una superación de ambas expresiones en el espectro literario, y una secularización estética de las mismas, puesto que no hay que dejar de lado que el universo del fantástico entabla concomitancias con una concepción metafísica de lo preternatural y numinoso (Louis Vax), al tiempo que se enriquece de un simbolismo que mucho tiene que ver con la influencia de religiones orientales, la influencia de creencias pitagóricas, de signos esotéricos y de otras formas filosóficas de espiritualidad. No debemos perder de vista que lo fantástico se constituye durante el siglo XIX a tenor del desconcierto religioso y espiritual. De hecho, recordemos que en el cuento que nos ocupa, Miguel-Gubi Amaya es confundido con un brujo, y los brujos celebraban sus cultos de magia negra en la espesura de las montañas; sin duda, hay aquí una reminiscencia de la sublimación de un espacio profano cuyo origen no pertenece únicamente a la tradición literaria sino también a un contexto cultural e ideológico.

⁵⁸⁶ «Dios ha hecho inevitables el sufrimiento y el mal. La rebelión de Satanás ha sido una protesta contra esta esclavitud insostenible, una reivindicación de la criatura humillada y privada de la felicidad, un intento de instaurar, en este mundo de materia y de tinieblas, una especie de paraíso donde el hombre, libre del obstáculo de la moral y de la religión, pueda ser amo de sí» [«Dio ha

uno mismo por encima de las leyes, de los demás y de «todo».

Con el despliegue de un vocabulario rico en el campo semántico de lo extraño y lo sombrío, la novela corta de Juana Manuela Gorriti es también afín a la estética gótica. Hay que remarcar que ese lenguaje de términos que encuadran lo fantástico exterior enaltecen en su reverso el propio fantasma interior del pasado de los personajes. Una naturaleza absorbente y turbulenta, las ruinas de un viejo castillo donde aconteció un crimen, el cementerio anexo en cuyo suelo yace enterrada la familia de Enma, la «pálida e incierta» luz de la luna, la tempestad, las sombras que engendra el manto nocturno, el entorno pedregoso y abrupto, forman el paisaje que se extiende afuera en consonancia con los «pavorosos abismos» del alma de Enma y de Miguel. La descripción del escenario trasciende de las formas a las ideas en tanto los elementos del entorno se presentan como símbolos del espíritu. Paralelamente, el contacto con la naturaleza tenebrosa propicia de antemano la expectación en el prodigio. Por lo demás, las ruinas abandonadas solían ser guarida de proscritos y enclave de congregación nocturna donde las brujas consumaban sus aquelarres, por lo que en la literatura este *topos* aparece en general con una carga de misterio y perturbación. En algunos cuentos de Gorriti, y en éste concretamente, el paisaje, más que un recurso de contexto, actúa como una pieza imprescindible en la determinación significativa del texto mismo, o, dicho de otro modo, más que una ambientación el entorno determina por sí solo una entidad fantástica.

Enma y Miguel son figuras siniestras, marcadas por su sombrío y solitario destino. Para no mitificar a los protagonistas desde sus personalidades viradas, perdidas, y que corran el peligro de parecer irreales o menos verosímiles, salen a colación otros personajes que se mueven en escenas de costumbrismo, como unos ladrones que asaltan las ruinas, o como Azucena. Ésta vive con su padre y su criado y juntos marchan a las aguas termales de Rosario, donde, reunidos con otras familias al calor del fuego, narran historias espeluznantes que invitan a que la ima-

reso inevitabili la sofferenza e il male. La ribellione di Sattana è stata una protesta contro questa schiavitù insopportabile, una rivendicazione della creatura umiliata e privata della felicità, un tentativo di instaurare in questo mondo di materia e di tenebra una sorta di paradiso in cui l'uomo, liberato dall'intralcio della morale e della religione, possa essere padrone di sé», Max Miller, *Satana e il Romanticismo*, pág. 19.

ginación se explaye ideando seres fantásticos. Esta acción, ingenua a primera vista, busca sin embargo un punto de desconcierto en la organización narrativa, puesto que la noche anterior el criado de Azucena confiesa que ha visto un fantasma y, correlativamente, al día siguiente desaparece uno de los congregados en la velada. Así que el cuento acaba con una interrogante, no sobre la fidedignidad de los acontecimientos, sino justo acerca de las circunstancias insólitas que los rodean. Los elementos paisajísticos, como los de origen popular, se impregnan de un simbolismo dominado por la subjetividad. Por eso se confunde muchas veces la realidad con el sueño y lo onírico, lo natural y lo sobrenatural, lo visionario.

Aunque se puede afirmar que «Gubi Amaya (Historia de un salteador)» centra la atención sobre los acontecimientos individuales de los personajes y sus circunstancias, el elemento fantástico se despliega a lo largo de toda la narración y una atmósfera enrarecida y opaca emana en cada párrafo. En este caso, el campo de acción de lo fantástico es paralelo al curso de la historia y se erige como un instrumento diegético importante que sirve de catalizador de la misma y le concede categorías (dramatismo, malditismo, decadentismo, trascendentalismo...) que, de otro modo, estarían ausentes o serían distintas. Uno de los atractivos de esta novela corta es el manejo del suspense, la gradación de los elementos de misterio y la concatenación de los distintos episodios.

«Gubi Amaya» ocupa unas sesenta páginas de escritura. Desde el punto de vista técnico, como *nouvelle*, «Gubi Amaya» crea un foco central (tiempo presente, el lugar principal y los dos protagonistas) alrededor del cual se congregan otros elementos: en la trama hay un escenario especial, las ruinas del castillo, aunque también aparecen lugares distintos; los protagonistas son Enma y Miguel-Gubi, pero aparecen otros personajes (la familia de Enma, los bandidos, los peregrinos); y el tiempo presente se entrecruza con las evocaciones del pasado de los dos protagonistas. A las historias de Enma y de Miguel se sucede la de Azucena, la antigua amiga de Enma, y su padre, que van hacia las aguas termales de Rosario y Enma se unirá a ese viaje, en el que se encuentran con unos peregrinos. Incluye, a

su vez, otro cuento como historia enmarcada, «Un drama en el Adriático»⁵⁸⁷, que es relatado por unos peregrinos alrededor del fuego. El papel que juega la fantasmagoría en la trama es el de cohesionar todos estos elementos.

A su vez, «Un drama en el Adriático» es una leyenda fantástica enmarcada, la de los pastores María y Pascual. Pascual, celoso, abandona a María en la cima de un monte. María, sola y desesperada, busca y llama sin descanso a su novio. Misteriosamente, al caer la noche, María desaparece. Dicen que la voz de María, en su sempiterna llamada, es el canto del pájaro pacuí.

- El hombre satánico:
«Gaspar Blondín»

Uno de los cuentos originarios en que la historia gira en torno al suceso imposible como médula espinal y no simple accidente argumental es «Gaspar Blondín»⁵⁸⁸ (1858), del ecuatoriano Juan Montalvo, publicado en el diario quiteño *El Cosmopolita*.

«Gaspar Blondín» es uno de los antecedentes hispanoamericanos que fueron leídos por los escritores modernistas, en esta línea de cuentos donde lo imaginario cobra un relieve especial. Su estilo fue admirado entre los modernistas y, de hecho, influyó en Rubén Darío, declarado imitador de Montalvo en sus comienzos⁵⁸⁹. No por azar, la peculiaridad de su prosa delata el conocimiento de la técnica

⁵⁸⁷ Juana Manuela Gorriti, «Un drama en el Adriático» está publicado como una narración independiente en *Un solo de quena. La quena y otras narraciones*, La Tinta del Calamar Ediciones, Máster de Edición UAM–Edelvives: Taller de Libros, Madrid, 2008, págs. 77-86.

⁵⁸⁸ Juan Montalvo, «Gaspar Blondín», firmado en París, a fecha de 6 de agosto de 1858, publicado en *El cosmopolita*, Quito, 1858. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 25-29; en José Javier Fuente del Pilar (ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 75-79; en Santiago Londoño y Juana Martínez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX*, págs. 151-155; en José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, págs. 87-91; en David Roas (ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 116-119.

⁵⁸⁹ Cfr. Pedro Pablo Viñuales, «Sobre las raíces románticas del modernismo: Los *Cuentos románticos* de Justo Sierra», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 25, Universidad Com-

romántica francesa, que aprendió en su periodo parisino⁵⁹⁰. No sólo la técnica, sino también la afición por el misterio, parece haberlas aprehendido el autor ecuatoriano de los franceses. No olvidemos que Montalvo viajó por Europa en su juventud y que más tarde vivió, como adjunto a la Legación de su país, en Francia, donde se encontró con Lamartine, de quien era ferviente admirador, y con otros escritores e intelectuales franceses y europeos del momento⁵⁹¹.

En el cuento, un posadero relata ante varias personas la vida de Gaspar Blondín. Blondín tenía a sus espaldas una macabra epopeya de cruentos asesinatos que le llevaron a ser ajusticiado en el patíbulo. La influencia del romanticismo negro, con asomos de la tramoya gótica⁵⁹², estimulan el pavor final cuando la malición de la leyenda se legitima con la presencia del diabólico Gaspar Blondín en persona ante el posadero y los huéspedes, que permanecen estupefactos. Lo fantástico se relaciona entonces con la intensidad de lo irrepetible. La aparición final demostraría el periplo fantástico del personaje desde el patíbulo a la posada, pasando por el infierno. Blondín salta de la historia enmarcada a la historia marco, haciendo coincidir pasado y presente y uniendo el nivel del enunciado (lo sobrenatural relatado) al de la enunciación (el personaje de la historia enmarcada toma la palabra en la historia marco, y los oyentes de la historia ficcional referida pasan a ser testigos oculares de la aparición del personaje aludido).

Gaspar Blondín encarna al hombre satánico, pues la extraordinaria fuerza de su maldad le concede caracteres diabólicos:

Tal es el carácter demoníaco de Gaspar Blondín y la mujer que lo domina en el cuento homónimo de Juan Montalvo; o la representación que hace del «Maligno» Juana Manuela Gorriti en «Una visita in-

plutense de Madrid, Madrid, 1996, pág. 204.

⁵⁹⁰ Véase Darío Lara, *Montalvo en París*, Subsecretaría de Cultura del Municipio de Ambato, Quito, 1983.

⁵⁹¹ Sobre su vida, el viaje a Europa y otras curiosidades, véase Gonzalo Zaldumbide, «Juan Montalvo», disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45706282102370541554679/p0000001.htm>.

⁵⁹² El viento, la noche tempestuosa y la descripción de una naturaleza amenazante sirven de escenario a los hechos sobrenaturales del relato. Por otro lado, el texto está curtido de vocablos y expresiones que relativos al campo semántico de lo espeluznante y lo escatológico del romanticismo agónico: «extraño y pavoroso», «misterio», «turbiamente», «tenebrosas», «ojos azorados», etcétera.

fernal». Pero en ambos casos el ser fantástico, demoníaco, se presenta con forma humana. Este hecho podría resumir cuál es la actitud del cuentista romántico, que profundiza en el conocimiento del individuo más allá del límite de lo «razonable». Ve en el hombre potencias aún no desarrolladas por éste (el poder creativo de fundar una realidad distinta), al tiempo que considera el peligro a que puede dar lugar la exacerbación de tal desarrollo potencial (lo demoníaco, el magnetismo, la magia negra)⁵⁹³.

Blondín y todo cuanto le rodea es sintomático de horror, repudio escatológico, instinto violento, lo fantasmal, erotismo desnaturalizado y sacrilegio. En definitiva, Blondín representa tanto la repulsión física y la amenaza externa como el temor psicológico. Sirva de ejemplo un párrafo en que también interviene su esposa y donde aparecen estas ideas con algunos matices:

Suenan las doce, viene el amante: llama a la puerta, llama...
Nada; responde sólo el eco [...].

Un leve aleteo se deja oír sobre un viejo sauce del camino [...].

Luego estas palabras en quejumbroso acento [...].

Y como al volverse nada vio el desconocido, con voz siniestra prorrumpió: ¡Casta maldita!, en vano procuras engañarme, acuérdate que la fosa humea todavía [...].

¡Duro, duro!, estréchame contra tu corazón. Y como el diablo de hombre fuese acometido por un arranque de amor irresistible, abrazóla como para matarla: ¡Angélica!, exclamaba, ¡Angélica de mi alma!, las estrellas no son sino asquerosos insectos que roen la bóveda celeste. Mas luego echó de ver que apretaba en vano, que a nadie tenía entre sus brazos. Horrorizado él mismo, huyóse dando un grito espantoso en las tinieblas.

Hay dos conceptos, ambos tratados con anterioridad en el tercer capítulo de este trabajo, que a partir del romanticismo empiezan a formar parte de los mecanismos de creación y recepción del cuento fantástico. Uno es el *miedo literario sin compromiso* o el *placer del miedo*, idea, como vimos, desarrollada por la investi-

⁵⁹³ Arturo García Ramos, «Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano», *Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 16, 1987, págs. 81-94. Disponible en <http://revistas.ucm.es/fl1/02104547/articulos/ALHI8787110081A.PDF>.

gadora Irmtrud König⁵⁹⁴; y el segundo es el concepto del terror como una *categoría estética* del género fantástico, según la teoría de Violeta Pérez⁵⁹⁵. El miedo se convierte en el cuento de Montalvo en un significante con valor autónomo, instigado desde distintos códigos literarios. Se trata del placer por la inquietud y el escalofrío ante otra realidad posible. Es propio del género fantástico esta bipolaridad emocional por la que los personajes y el lector sienten curiosidad y terror por lo desconocido. Cuando en *Supernatural horror in Literature* (1939), Lovecraft hablaba del *horror preternatural y cósmico*, propio de los cuentos fantásticos, decía que «la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y la clase más antigua y poderosa de miedo es el miedo a lo desconocido»⁵⁹⁶. El final sorpresivo de «Gaspar Blondín», según la técnica de Edgar Poe, agudiza el temor a lo impredecible y lo ignoto, el miedo más atávico, el de la muerte. Necrofilia, sadismo, brujería y vampirismo y lo macabro se entretajan en el argumento de este cuento. Apariciones espectrales, noches de tormenta y lugares ruinosos y sepulcrales (propios del gótico) sirven de atmósfera a escenas de erotismo y truculencia. En este sentido, el cuento de Montalvo es un claro ejemplo de cómo el fantástico se convierte en territorio donde albergar lo que está marginado de la cultura institucional (brujería, blasfemia, erotismo, maldad...).

Es cierto que «Gaspar Blondín» toma elementos del gótico, pero su propuesta estética es más rebelde y más moderna, alejándose de las dos tendencias del gótico más o menos conformista: tanto de la vertiente de Ann Radcliffe y Clara Reeve, en que se da una explicación racional, como la de Mary Shelley y Charles Maturin, en que el hombre es una marioneta del destino y de la fatalidad.

El relato de Juan Montalvo no ofrece ninguna disertación moral, ni reflexión acerca de la culpa en la violencia de Gaspar Blondín. El personaje queda fuera del debate de la responsabilidad de sus actos de crueldad. Así, el cuento de

⁵⁹⁴ «El miedo, desalojado de la conciencia social, sobrevive en el subconsciente colectivo y en la medida que la propia seguridad esté garantizada, se convierte en fuente de placer», Irmtrud König, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, pág. 25.

⁵⁹⁵ «El espíritu romántico logra convertir el miedo a los fantasmas en placer estético, hace renacer la creencia en forma de estética, con la finalidad de producir miedo o inquietud ante otras realidades posibles, desconocidas», Violeta Pérez, «Lo fantástico como categoría estética», pág. 21.

⁵⁹⁶ Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, pág. 125.

Montalvo participa de la tendencia del romanticismo agónico de acoger el Mal como expresión de un código *otro* de lo pragmática y políticamente aceptado en la sociedad, y participa también del concepto de Jackson sobre *literatura del deseo*.

El diablo como personaje no deja de estar ligado a la mitología y las creencias religiosas o supersticiosas. Montalvo presenta en cambio a un personaje más terrible, que causa más pavor: el hombre siniestro, el ser diabólico o, lo que es lo mismo, la parte sobrenatural de las potencias del mal encarnada en el ser humano. Y lo hace dejando los juicios éticos fuera del texto, por lo que, cuando llegamos al inesperado momento en que Blondín se aparece entre los vivos, la impresión de amenaza y de vulnerabilidad es visceral. Blondín ha regresado del mundo de la muerte, como un vampiro. El sentimiento que desencadena su intervención entre los asistentes en la posada es el horror de cada hombre al vacío y al abismo. La liberación del miedo atávico, del desasosiego que provoca la incertidumbre ante la muerte, ante una vida de ultratumba o la nada absoluta, se expresa en la asimilación del estremecimiento físico con los poderes ultraterrenos.

La violencia que Blondín muestra en los actos de sexualidad se halla en conexión con los personajes y la literatura de Sade. Blondín muestra un lado horrendo del ser humano, sádico y cruel. A la vez, él y su esposa proyectan el erotismo desmedido y la perversión del alma en la corrupción morbosa del cuerpo. El placer que Blondín experimenta con el pecado y de franquear las prohibiciones, el castigo físico como una forma de hedonismo. La atracción hacia lo maligno y hacia aquello que puede condenarlo expuesta en el relato de Juan Montalvo encauzan con los planteamientos de Sade –que arrastran por el suelo el sistema de valores de la sociedad burguesa y proponen el imperio del instinto, el exceso sexual y la soberanía individual–, de Baudelaire –que endiosa el espíritu del mal– y de Thomas de Quincey –que defiende el asesinato como una de las bellas artes–.

En una nota al pie de la publicación de «Gaspar Blondín», adelantaba su autor que éste era el primero de un volumen titulado *Cuentos fantásticos*, pero este volumen nunca se llegó a editar y sólo tenemos esta referencia. En la misma nota, se excusaba Juan Montalvo de esta manera: «He vuelto al castellano este primer cuento de una serie que escribí en francés, en París, bajo el influjo de una larga

calentura. Cosas compuestas en la cama por un delirante deben antes tenerse por sueños»⁵⁹⁷. Desde Poe ha llegado a la literatura fantástica la asociación entre la fiebre y la inspiración y, sobre todo, entre un estado enfermizo del cuerpo o de enajenamiento mental y la inspiración de cuentos de terror. Óscar Hahn sostiene que el autor atribuyó la inspiración de este cuento a un estado febril para eximirse de responsabilidades en el caso de que los lectores tomaran los hechos como reales⁵⁹⁸. Si bien puede ser de esta manera, también pensamos, no obstante, que si «Gaspar Blondín» era uno de los primeros cuentos fantásticos publicados en la conservadora y católica sociedad ecuatoriana de la época, y uno de los primeros de Hispanoamérica en que se exhibe una historia de tamaña truculencia, su autor no tendría más remedio que, de un modo, excusarse. Este hecho quizá influyera en que el autor, además, desplazara la escena fuera del continente, ubicándolo en los Alpes, y señalara que la lengua en que fue concebido era el francés, no el castellano.

Montalvo es más reconocido en su país por su obra ensayística como pensador y filósofo que por su aportación a la ficción⁵⁹⁹. Firmemente creyente, y aunque de pensamiento ortodoxo, se dice que era de mente abierta y flexible. Por último, resta decir que en la publicación del volumen *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas* de Juan Montalvo, se recoge un curioso cuento fantástico⁶⁰⁰, sin título y sin fecha de composición, con un argumento que introduce el mismo motivo del muerto que aparece como oyente al final del relato de su propia vida. Este dato, que no ha sido antes nunca documentado, ayuda a entrever cómo había traba-

⁵⁹⁷ Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, pág. 29.

⁵⁹⁸ «Al calificarlos de ensueños de un delirante, el autor se exime de cualquier responsabilidad frente a los lectores que podrían haber tomado los hechos como reales, en un periodo en que el cuadro de costumbres, la crónica de viajes y el cuento literario no delimitaban aún sus respectivas fronteras. “Gaspar Blondín” empieza justamente con la crónica de un viajero», Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, pág. 30.

⁵⁹⁹ Es sintomático de ello que en el estudio introductorio a sus *Diarios, cuentos, artículos*, aunque efectivamente se recogen varios relatos, la investigadora ni siquiera los menciona, centrándose en el perfil filosófico y político-liberal del autor. Véase Susana Cordero de Espinosa, «Prólogo», en Juan Montalvo, *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, tomo I, Editorial Pío XII, Biblioteca Letras de Tungurahua, Ambato-Ecuador, 1987, págs. 1-135.

⁶⁰⁰ Dentro del volumen de *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, se inserta este relato «sin título» en el capítulo VIII, «Cuentos fantásticos (1)»; en Juan Montalvo, *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, págs. 297-299.

jado el motivo el autor en una narración que resulta tan impactante como la de «Gaspar Blondín», a pesar de que no llegara a ser publicada por el autor, de lo cual desconocemos los motivos. El cuento comienza con la frase «Un día me paseaba a orillas del...» y el argumento es muy simple pues relata la anécdota de un soldado que huye al bosque donde es muerto a balazos. Para verificar la muerte del joven, y consolidar la verosimilitud, uno de los otros soldados atravesó los ojos del cadáver con la bayoneta, «no sea que le quede un rayo de vida». El asombro es funesto cuando el soldado muerto vuelve en persona, ante la sorpresa de todos, el desmayo de las mujeres y el aullido lúgubre de los perros, y se aparece ante el narrador de este modo:

El recién venido permanece inmóvil delante de mí; yo no me atrevo a dirigirle la palabra [...].

—¡Mira! —prorrumpe el aparecido, descubriéndose el pecho—.

En este fragmento coinciden el pasado y el presente más inmediato, el de la propia narración referido en un aquí y ahora que sobrecogen al lector. Pero antes de este fragmento, un segundo narrador o narrador coetáneo ha recreado la ambientación lóbrega perfecta que antecede a lo insólito⁶⁰¹.

La continuación literaria de este tipo de simbolismo del mal de «Gaspar Blondín» llega hasta el modernismo. En *La Habana elegante*, publicaba Julián del Casal, más conocido como poeta, en 1893, el año de su muerte, «El amante de las torturas»⁶⁰². En este cuento el protagonista, como su título indica, es un hombre extraño, apasionado por los libros de torturas, instrumentos de martirio, cuadros

⁶⁰¹ El fragmento dice así: «Habiendo contado, por la noche, este suceso en la Abadía, todos se sorprendieron y dudaron [...] La noche es oscura y tempestuosa, el cierzo trae consigo ráfagas de nieve y las estrellas contra los vidrios de las ventanas. El mar ruge a lo lejos amenazante. El aceite de la lámpara se ha consumido [...] ¿Qué ladridos son éstos? Los perros aúllan lúgubrementemente, las gallinas hacen un ruido funesto en el traspatio. Pasos en el corredor se acercan, rascan la puerta... No hay quien no haya perdido el color de cuantos están en torno de la mesa. ¿Quién es? ¡El hombre que yo había descrito, el que salió del bosque arrastrado por los soldados».

⁶⁰² Julián del Casal, «El amante de las torturas», *La Habana Elegante*, La Habana, 26 de febrero de 1893. Fuente moderna: en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 69-74; en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 418-423; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 75-80. Disponible en <http://www.scribd.com/doc/7180022/Casal-Julian-Del-Cuba-El-Amante-de-Las-Torturas-y-Otros-Relatos>.

que exhiben escenas sangrientas, objetos de decoración de una imagen dantesca, es, en fin, un hombre que identifica el dolor con el erotismo⁶⁰³ y que «ha hecho del sufrimiento una voluptuosidad», y es una de las criaturas más extrañas que engendró el cuento modernista hispanoamericano junto a otros personajes creados por Casal. La tendencia del escritor cubano a tematizar lo tétrico, lo morboso, lo insólito, la misoginia, las obsesiones y otros desajustes de la personalidad le valieron la crítica peyorativa de sus coetáneos. Como Gaspar Blondín, el hombre de las torturas es un sádico, pero el cuento de Julián Casal no pertenece al fantástico que estimamos paradigmático, aunque sí contiene un conflicto entre dos órdenes.

El «amante de las torturas» es un joven culto y elegante que lee a los poetas del simbolismo francés y que atiborra su casa de esas figurillas de ébano y terciopelos ensartados de dragones y murciélagos. El narrador de la historia dice de él que se ha entregado, por medio del dolor masoquista, a esa melancolía exquisita de fin de siglo, a ese hastío vital llamado *spleen*. Este joven es un ser diabólico y espectral, decrepito, agotado, «pálido hasta la transparencia y delgado hasta lo cadavérico», que deja tras de sí la estela de un perfume que mezcla aromas de iglesia y de prostíbulo, sobrecogiendo a todo aquel que lo respira. La afición perversa de este hombre y su excéntrica vida cotidiana son el trasunto de lo que los efectos de la modernidad y el prurito de la originalidad pueden llegar a afantasmarse a alguien hasta el punto de adoptar vocaciones a-normales rayanas en el satanismo. Latentes en este cuento se halla la impronta de Baudelaire⁶⁰⁴ y de los escritores del decadentismo y de la llamada «literatura del mal»⁶⁰⁵.

Aparte del perfume misterioso como símbolo de la sensualidad, por el que los modernistas sentían la inclinación estética de referirlo en su literatura, uno de los rasgos más peculiares del protagonista de este cuento es que el interior de su

⁶⁰³ Para este tema véase Óscar Montero, *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Atlanta: Rodopi, Ámsterdam, 1993.

⁶⁰⁴ Rafael Ruiz Álvarez, «Baudelaire y Del Casal: influencias temática y léxica», *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, págs. 399-404. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Alicante, 2007) disponible en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06926280822438228832268/025057.pdf?incr=1>.

⁶⁰⁵ Es de referencia necesaria el citado estudio de Georges Bataille, *La literatura y el mal*.

cuerpo está afectado por la propia corrosión psicológica⁶⁰⁶, como comentamos que sucedía respecto a Blondín y su esposa cadavérica.

Aunque desde distintos enfoques, otras cualidades más comparten el cuento del ecuatoriano y el del cubano: el hedonismo fatal, la búsqueda de placeres subversivos, el rechazo de la moral, la atracción por el dolor, el narcisismo, la perversidad y aquellas otras formas físicomentales de negatividad de la cultura estamental o que muestran la transgresión de las reglas sobre las que se sustenta la conducta del hombre cívico.

- *Coincidencias*, el íncubo:
«Una visita infernal»

Los cuentos más divulgados de Juana Manuela Gorriti y en los que la fantasmaticidad es en sí misma un elemento autónomo, estructurador de todos los resortes del relato, son «Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia», incluido en *Sueños y realidades* (1865) y *Coincidencias*⁶⁰⁷ (1876), una serie enmarcada que contiene cuatro relatos breves, quizá los más conocidos de esta autora, que fueron publicados en el conjunto de *Panoramas de la vida; colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas* (1876). Es en este conjunto de *Coincidencias* donde más se acusan las reminiscencias del espiritismo y de las teorías esotéricas por las que Juana Manuela Gorriti estuvo interesada en su juventud, planteadas en los cuentos, sin embargo, con la madurez y la capacidad de abstracción y sensibilización de su oficio literario. En su producción están presentes el mesmerismo hipnótico, la transmisión telepática del pensamiento y otros fenómenos parapsicológicos, la curiosidad hacia lo prohibido, que induce al peca-

⁶⁰⁶ La repulsión de su presencia se compara de una manera tan palpable que no es posible leer con indiferencia: «Al mirar el pliegue desdeñoso de sus labios, creeríase que había abierto un fruto lleno de gusanos o que había raspado la piel viscosa de un vientre de reptil».

⁶⁰⁷ Juana Manuela Gorriti, *Coincidencias, Panoramas de la vida* (1876), tomo II, págs. 251-263. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 237-251.

do y acaba en desgracia o locura, el presagio, la maldición, la superstición que se hace causa originaria del mal, la percepción suprasensorial, la excentricidad de dominación mental de un sujeto sobre otro y los sortilegios de la brujería, donde se incluyen pócimas, conjuros y vudú. En sus cuentos la historia se ubica en lugares concretos de la geografía local de Argentina, Bolivia y Perú, donde vivió la autora, que conceden el marco costumbrista en el que estallan influencias extraordinarias.

La sombra del misterio planea siempre en la expresión y la acción de los relatos de Juana Manuela Gorriti, que selecciona paisajes tenebrosos de ruinas y nocturnidad donde sus personajes proyectan su personal conflicto interno, o bien sufren reveses del destino que los enfrentan a manifestaciones sobrenaturales y a influencias espiritistas. Normalmente, las potencias del más allá confunden a los protagonistas hasta desencadenar la perturbación mental, y éstos acaban atormentados por la perplejidad «visible» de lo fantástico. Las redes extensibles de un orden a-natural van cobrando profundidad en las historias, hasta hacer mella en el resultado de las vidas de los personajes, de sus experiencias, de sus percepciones, de sus sentimientos. Esa «tangibilidad» de la casuística fantástica quiebra las perspectivas de la lógica y sobrecoge a los personajes en el conflicto de descifrar su espacio vital. El principio ontológico y narrativo que plantea la autora en sus textos es el de desentrañar si la acción se rige por leyes naturales o sobrenaturales, si las coincidencias hacen que los acontecimientos tomen un camino determinado –de ahí el alusivo rótulo de la serie, *Coincidencias*– o si más bien los personajes han estado sujetos e inermes a los poderes subrepticios del esoterismo. En los cuentos de Gorriti la insolvencia para tolerar el estallido de lo imposible, materializado en el ambiente cotidiano, convierte el sino de los personajes en historias insólitas. Éstos, a su vez, se transfiguran en seres sublimes, seres desviados, marcados por el hado, condicionados por su temperamento excéntrico. Por lo mismo, la influencia de las fuerzas ocultas, que rigen el curso de los hechos, hace que sean personajes apenas encasillables en el quehacer de la sociedad convencional que el texto describe y en que se contextualiza. Numerosas veces el escepticismo entre la causa razonable y la causa extranatural enclaustra a los personajes en un conflicto interior y sume asimismo al lector en un estado de susceptibilidad pesarosa e in-

quietante, ya que el enigma queda sin resolver.

Lo *imposible*, entendido como *inaceptable*, *inexplicable* o no-racional, se impone al concepto de la realidad cotidiana pero sin dejar de perder el contacto con ésta: «Para que el relato funcione, lo imposible debe imponerse, paradójicamente, como posible, aunque sin perder esa dimensión de inexplicable»⁶⁰⁸. Lo *imposible* en las narraciones de Juana Manuela Gorriti adquiere un valor trascendental y estructurador de la trama, y es justamente por la relación «verosímil» que lo fantástico tiene con el contexto sociocultural que la obra de la autora es de las más relevantes de la cuentística hispanoamericana decimonónica de este género. Además, la narrativa fantástica de Juana Manuela Gorriti tiene un papel fundacional en esta tradición dentro de Argentina, y su legado será retomado más tarde por Eduardo Holmberg⁶⁰⁹, dentro de la generación del ochenta.

Los cuentos de *Coincidencias* alcanzan un nivel técnico-literario difícilmente superable en comparación con otras piezas coetáneas, e incluso posteriores, en el continente hispanoamericano. En ellos, la brevedad tiene el sentido absoluto de contar una historia directa y simbólica, de concentrar una experiencia original que adquiere total autonomía por el uso de los recursos del lenguaje y el manejo sin ambages de las prestaciones del género cuentístico: perfil claro de los personajes para la función que desempeñan, adecuación de los tiempos, desarrollo coherente de la trama... Una aportación importante para nuestro estudio es que en estos cuentos lo fantástico está integrado en el desarrollo y el sentido de la intriga; no es un elemento más, sino que el abanico de las formas de su actuación en el texto es medular para concebir la creación del cuento y su función en la recepción.

Coincidencias está integrada por cuatro relatos diferentes en estructura y argumento, pero con semejanzas de criterio: los cuatro abordan sucesos sobrenatu-

⁶⁰⁸ David Roas, «Introducción», *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, pág. 9.

⁶⁰⁹ Coincidimos totalmente con la opinión de Cresta de Leguizamón: «La crítica señala, en general, la obra de Holmberg como la que inicia esta corriente. Olvidan (o ignoran) que ya en Gorriti, aunque contruidos un tanto primitivamente, están presentes algunos de los elementos que comienzan a prefigurar lo fantástico literario, como el satanismo, los presentimientos, lo fuertemente onírico. En este tipo de escritura aparecen también transgresiones temporales, mundo irracionales, a la vez que extraños y desconocidos»; María Luisa Cresta de Legizamón: «Aportes de Juana Manuela Gorriti a la narrativa argentina», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, pág. 66.

rales, los cuatro exponen un conflicto de percepción o de interpretación entre la causalidad natural y la causalidad fantástica, y los cuatro tienen un marco común que los liga a una situación específica referencial. El marco común entronca con las raíces mismas del género breve desde *Las mil y una noches* en que la estructura sigue el esquema de la historia dentro de la historia, hasta la colección del *Decamerón*, de Boccaccio, en donde unas personas se refugian de la peste en una casa de campo y allí pasan el tiempo relatando diez historias. El marco común de *Coincidencias* es el que sigue: un grupo de diez personas se congregan en torno a una estufa en el salón de una casa desconocida, para guarecerse de una tormenta, y proponen contar historias para solazar el rato y entretener la imaginación. ¿Qué contar entonces? En esta ambientación de enclaustramiento en la casa, que funciona como territorio fronterizo aislado (como coraza al mundo exterior que permite la libertad de ciertos temas), la narración que se prefiere es la del cuento de fantasmas, de terror, de intriga, de suspense. Si el erotismo es el conector de las ficciones del *Decamerón*, lo fantástico es el vínculo del que surgen las historias de Juana Manuela Gorriti. Primero comienza a hablar un anciano sacerdote, quien cuenta algo que él mismo vivió en la historia de «El emparedado», cuando el espectro de otro jesuita muerto le revela una confidencia. Él mismo relatará la siguiente sesión de la serie titulada «El fantasma de un rencor», una experiencia en la que el sacerdote participa, ahora de modo indirecto, como confesor de una moribunda que salva la vida de su hermano por la facultad magnética y telepática. Después, otra mujer de los presentes en la situación marco refiere los dos relatos restantes, «Una visita infernal» y «Yerbas y alfileres»; éstos se acercan al tema de la aparición del diablo y de las ciencias esotéricas y la magia.

Comenzamos nuestro análisis de esta serie por «Una visita infernal» (1867)⁶¹⁰, la tercera pieza de *Coincidencias*, que es la que se acuña a la categoría de aquellos cuentos en los que deambulan criaturas extrañas o diabólicas. El doble encuentro de una mujer con el diablo marca el ritmo estremecedor de principio a

⁶¹⁰ Juana Manuela Gorriti, «Una visita infernal», *Coincidencias* (1876). Fuentes modernas: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 243-244; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 64-65.

fin en este cuento muy breve, de apenas una página y media. En este microcuento se materializa el principal resorte del fantástico según Caillois, el choque de lo fantástico en la realidad cotidiana. La historia está contada por la hermana de la mujer, a quien se le cede la voz narrativa en primera persona. La protagonista, joven, recién casada, está sola y en silencio en su habitación, mudándose de ropa para acudir al coche nupcial con su esposo e iniciar la luna de miel. La joven oye pasos afuera, piensa que es su marido y acude a abrir la puerta. (Hasta aquí se presenta la situación preliminar al acontecimiento fantástico.) En este punto todo se sucede de manera rápida, repentina y concluyente:

En el umbral apareció un hombre alto, moreno, cejijunto, vestido de negro, y los ojos brillantes de siniestro resplandor, que avanzando hacia ella la arrebató en sus brazos.

En el mismo instante la luz de la bujía comenzó a debilitarse, y se apagó a tiempo que la voz del novio llamaba a su amada.

Cuando ésta volvió en sí, encontróse apoyada la cabeza en el pecho de su marido, sentada en los cojines del coche que rodaba en dirección del Cercado.

—¡Fue el demonio! —murmuró la desposada, y refirió a su marido aquella extraña aventura—.

La escena condensa una gran pulsión narrativa por el lance fatal de la propia anécdota y, en un nivel pragmático, por los contrastes de lugar, de tiempo, de rasgos identificativos, y por el suspense que se cristaliza en las elipsis del lenguaje al eludir explicaciones y proponer acciones paralelas. Los adjetivos que describen al hombre extraño se asocian a la identidad del diablo («moreno», «negro», «siniestro») y enfrentan el ámbito de la oscuridad o semioscuridad (donde reina el señor de las tinieblas) con el de la luz, símbolo de pureza. El binomio semántico (luz/oscuridad) repercute simbólicamente en la transformación sensible que sufre la chica: el hombre extraño aparece en el instante en que ella, todavía vestida de blanco con el traje nupcial y la corona de azahar, está cambiándose de ropa para acudir al encuentro con el esposo, y cuando la joven está en brazos del hombre de negro, entonces «la luz se debilita». Los mecanismos del lenguaje ponen de relieve un sentido más profundo que el anecdótico, una situación más extensa que la que se refiere de modo explícito: el hombre es en verdad un íncubo con apariencia

humana y la joven ha sido desposada por el diablo, violentada por el diablo, quizá no en un sentido fisiológico, pero sin duda sí en un sentido psicológico. El verbo, «la arrebató», expresa la embestida contra la mujer, pero además expresa la extracción, la desposesión de la mujer de sí misma, de su consciencia, y del lugar físico de la escena, pues a continuación se produce un salto brusco. Es la hendidura que abre el fantástico, el salto y, a la vez, correlación del pasado al futuro/presente, del interior al exterior, del suceso paranormal al encuentro normal con el esposo. La paradoja, propia del fantástico, es que parecen tiempos paralelos o tiempos que se han unido desde situaciones divergentes. Se trata de un espacio cronológico que transcurre soterrado, un espacio del que no se sabe nada, ni los personajes, ni el lector. Esa elipsis, característica del género, y la fugacidad con que todo ocurre, someten el nudo del argumento a un doble efecto de tensión y de distensión, ya que el poder de silenciar una información tiene por fruto la capacidad de concentrar multitud de sugerencias; es decir, ese tiempo muerto o suspendido en que suceden cosas que el lector no puede ver, pero que intuye, da lugar a estipular preguntas y significados de toda índole. De igual modo, la elipsis léxica tiende a compensarse con la recreación de una imagen visual («los ojos brillantes de siniestro resplandor», y luego, ella aún confusa, «apoyada la cabeza en el pecho de su marido»), imagen visual que condensa unos datos que no se han dicho pero que en cierto modo se dan a entender. Al final de la escena, el desenlace nos saca de dudas: ese hombre «fue el demonio»; pero hasta aquí se han cumplido las expectativas que estaban ya insinuadas en el título, «una visita infernal». Esto demuestra una vez más el acierto creativo de la autora en el manejo de materiales posibles para el apuntalamiento de los dos géneros: el cuentístico y el fantástico. Sobre la importancia del título apunta Luis Leal:

en el cuento hasta el título tiene que ser seleccionado en su función estructural. El título sirve no sólo para interesar al lector sino también para darle forma a la anécdota o para sugerir el desenlace; con frecuencia introduce la imagen clave de la narración⁶¹¹.

El relato continúa, complicando esas expectativas. Han pasado los años, la

⁶¹¹ Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, págs. 9-10.

joven es ya una señora mayor que ha envejecido. La mujer, caminando por la calle en un día normal («un día veinticuatro de agosto, atravesando la plaza de San Francisco»), se cruza de repente con el mismo hombre terrible de la noche de su boda. Azorada, interpela a otro hombre cercano para preguntarle la identidad del primero. Para sorpresa de todos, el señor responde que aquél era el demonio. En esto, los empleados del hospital vienen a prenderlo y, una sorpresa nueva, «el hombre a quien mi hermana interrogaba era un loco», dice la primera narradora. Lo inesperado de la respuesta del señor⁶¹² y de la explicación de la hermana de la protagonista –que había permanecido en silencio hasta ese momento o, mejor dicho, en forma de voz narradora en tercera persona–, provocan un estremecimiento mayor que el que pudiera estimular la primera vez que supimos sobre el encuentro con el diablo.

En la presencia inicial con el diablo cabe la posibilidad de que sea un sueño de la joven («Cuando ésta volvió en sí»), un delirio o un desmayo, no se especifica. Lo cauteloso de la trama y su estructura es que ella ve dos veces al diablo, y en situaciones y épocas dispares, por si la primera vez titubeábamos de la identidad del hombre siniestro. Ella reconoce al diablo por la mirada estremecedora. El poder de la mirada se presenta a menudo como un motivo postulante del cuento fantástico, estando en relación con su etimología de «aparición», «imagen», «visión». Los ojos son como un objeto mágico o un elemento que despliega consecuencias insólitas. Así, en la segunda ocasión que ella ve al diablo, el hecho sucede en la calle, a la luz pública y en un sitio y en un momento muy concretos, ya no en el silencio y en la soledad de la primera vez en la habitación de desposada y en un instante difuso de semiconsciencia. El resultado fantástico nace del choque de dos esferas mutuamente excluyentes, de una antinomia irreductible entre el orden cotidiano y el infernal, entre la vivencia personal y la explicación racional. Además, esta segunda vez hay otra persona que corrobora la identificación del diablo. La nota discordante es que se trata de un loco que dice conocer al demonio desde tiempo atrás. Aquí es cuando en realidad emerge el corolario fantástico («la

⁶¹² La respuesta completa es ésta: «Es el demonio. Él me arrancó de mi pacífica morada para llevarme a palacio y hacerme a la fuerza presidente. He aquí los ministros que vienen a buscarme».

coronación o la pesadilla de lo causal», como diría Borges): si la primera vez fue un delirio ¿por qué se ha repetido el encuentro muchos años después y teniendo la certeza de estar despierta?, si el otro hombre vio también al diablo y lo pudo confirmar, ¿por qué lo expresa de manera metafórica?, ¿podemos fiarnos de lo que dice un perturbado mental?, ¿podría ser que se volvió loco precisamente porque se había topado con el diablo?, y entonces ¿no sería ella también una loca?, quizá sí, quizá no, aunque, en caso negativo, a la protagonista podría esperarle el mismo destino maniático. El discurso ni afirma ni niega ninguna conjetura. El final del cuento es la cuestión del propio cuento. Si recordamos, el final abierto es uno de los focos centrales del cuento fantástico y, en concreto del cuento fantástico hispanoamericano a lo largo de su historia⁶¹³, y su apertura sin límites, sin respuesta, provoca la ansiedad, la amenaza.

Por último, hay un detalle que debemos tener presente, y es que la historia es relatada por la hermana de la protagonista. De esta autoridad narrativa deriva una perspectiva importante de la verosimilitud narrativa, por los datos concretos que aporta y por ser ella misma una fuente fiable de que lo acontecido es real. Pero esta moneda tiene un reverso que es el truco de contar la historia del modo más cálido y documentario para animar y captar al público, opción viable dado el marco más amplio de este cuento en la serie *Coincidencias*, como decíamos antes (la reunión de un grupo de personas que se guarecen de la lluvia y comienzan a contar relatos para amenizar la velada). De todas formas, aun teniendo en cuenta el marco intertextual de esta pieza, el efecto subsiste interno a la narración, a su estructura, a su forma global. Toda la trama se dirige hacia esta intriga, hacia este final «efectivo», misterioso e inacotable. Los logros técnicos y creativos dotan a esta composición breve de una gran fuerza narrativa y hacen de él un cuento «redondo» que consigue sensibilizar su objetivo expresivo y estético.

⁶¹³ David Lagmanovich declara que el final abierto es una característica que se mantiene frecuentemente en la narrativa fantástica hispanoamericana del siglo XX. Véase David Lagmanovich, «Estructuras del cuento hispanoamericano», *Estructura del cuento hispanoamericano*, Cuadernos del CIL-L, Universidad Veracruzana, México, 1989, págs. 13-23.

- El diablo contra el materialismo:
«El número 111»

Bajo el seudónimo de Manlio, Eduardo Blanco publicó en 1882 el volumen *Cuentos fantásticos*, el cual incluía la novela corta *Vanitas vanitatum* y «El número 111. Aventuras de una noche en la ópera»⁶¹⁴. En una nota que acompañaba al cuento, el autor sostenía que éste circuló en 1873 en un periódico de Caracas⁶¹⁵.

Como Mefistófeles en *Fausto*, el diablo en este relato tienta al protagonista y trata de llegar a pactar con él. La tragedia de Fausto no era sólo conocida a través de la literatura, sino también por el teatro y la música. No hay que olvidar que la historia de Goethe inspiró la ópera homónima de Charles Gounod, la cual fue representada en 1866 en Buenos Aires. El mismo año, el poeta argentino Estanislao del Campo publicó *Fausto*, sobre el gaucho Anastasio El Pollo, quien cuenta a Don Laguna cómo fue la presentación de la ópera de Gounod en el Teatro Colón.

El argumento del cuento se articula en torno a la superstición de que la butaca 111 de un teatro está reservada a Satanás. En efecto, Satanás acude al espectáculo con el propósito de tentar a un joven mediante la curiosidad y el deseo sexual. El joven pretende sentarse en frente de la chica de la que está enamorado, pero el asiento ya está reservado por un hombre extraño que no es otro que el propio Satanás en persona. El diablo, primero bajo la forma de un hombrecillo con mirada

⁶¹⁴ Eduardo Blanco, «El número 111. Aventuras de una noche de ópera», *La Revista; álbum de la familia*, 29 de marzo de 1873; recogido en Eduardo Blanco, *Cuentos fantásticos*, Imprenta Bolívar, Caracas, 1882. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico*, págs. 97-113; en Sardiñas y Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, págs. 73-89; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 109-128; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 107-119.

⁶¹⁵ Dicha referencia es: Eduardo Blanco, «El número 111 (Aventura de una noche de ópera)», *La Revista; álbum de la familia*, 29 de marzo de 1873. Este dato lo tomamos del libro del también venezolano Carlos Sandoval, *Días de espantos*. Óscar Hahn, y como él los sucesivos investigadores, no obstante, no encontraron la fuente a la que Blanco se refiere, y ello ha dado lugar a que las reediciones siguientes del cuento en distintas antologías citaran la fecha de 1882. Nosotros tomamos la fecha de 1873, pues es supuestamente el año en que el escritor escribiera el cuento, referencia cronológica que nos interesa para cotejarla con la tradición. Otro pequeño desacuerdo entre la información de Hahn y la de Sandoval afecta al título del cuento, sin que ello varíe la sustancia del mismo: Hahn transcribe «El número 111 (Aventura de una noche de ópera)» y Sandoval lo recoge como «El número 111. Aventuras de una noche en la ópera». Optamos también por la forma en que lo cita Carlos Sandoval.

de fuego y luego metamorfoseado en un viejo canoso con ojos de llama, le ofrece al joven el asiento que, literalmente, está ardiendo de calor infernal. Descubierta la identidad de Satán, éste le brinda al muchacho la oportunidad única de conocer el pensamiento de los asistentes al teatro, de navegar por las almas de los hombres y mujeres gracias a un juego óptico fantástico, una especie de caleidoscopio o pantalla rotatoria de reproducción de imágenes reales. En la proyección de los pensamientos y sentimientos de la gente de la ópera, se sucede un cúmulo de pasiones inmundas, envidias, banalidades, excesos sexuales, corrupción, vicios y falsedades. La visualización e interiorización de los más bajos y *ocultos* instintos del ser humano, someten al joven a un estado insoportable de tortura psicológica. Él se resiste, pero el Maligno quiere jugar su última carta: «*penetrar* mentalmente»⁶¹⁶ a la mujer que ama. Como si fuera una barrera, la fuerza de espíritu de la chica impide que los poderes del diablo mancillen su intimidad. El diablo ha perdido. La sugestión o control mental a distancia de la muchacha, vista desde la posición cortesana del ser angelical, redime al protagonista enamorado, cuya condición era buena desde el principio.

Frente al romanticismo maléfico de corte gótico del relato de «Gaspar Blondín», donde asistimos a la encarnación de un ser diabólico por su aspecto y por sus actos, aquí triunfa la percepción optimista alegórico-redentora porque Satanás, instigador del deseo sexual, es vencido por una mezcla de voluntad y un extraño poder telepático comunicativo. El texto de Eduardo Blanco recurre a la consabida prosopopeya del símbolo del mal materializado en el diablo; sin embargo, lo importante es que las potencias del infierno son reducidas, esta vez, por la fuerza mental y anímica de la doncella. Como en los cuentos hoffmannianos, aunque aquí con final feliz, la lucha o la bipolaridad entre los poderes opuestos de la luz y las tinieblas, el orden y el caos trascienden a la esencia del ser humano, a la

⁶¹⁶ En esta idea coinciden Irntrud König y Óscar Hahn. König lo expresa de este modo: «En un lenguaje de inconfundibles connotaciones sexuales, Satanás incita al protagonista a “penetrar” mentalmente a su amada para conocer los secretos –perversos, según Satanás– de su alma [...]», *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, págs. 47-78. Óscar Hahn dice: «Las ansias de posesión carnal aparecen bajo el disfraz del anhelo de “penetrar sus pensamientos” [...] El vínculo obvio entre la pasión sexual y el fuego es reiterado más adelante cuando el protagonista se apresta a entrar en la mente de la amada: “Un fuego abrasador encendió mi cerebro”», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 116-117.

energía que hay en él, a sus capacidades. Es decir, si las intenciones del que la domina son nobles, la telepatía se asocia a las fuerzas del bien, capaces de derribar al mismo Lucifer.

El diablo de «El número 111. Aventuras de una noche en la ópera» no es una aparición incierta entre la verdad o el ensueño, no se asemeja a la «visita infernal» del cuento de Juana Manuela Gorriti y otras narraciones cuyo efecto se mantiene con cierta ambigüedad. El relato de Eduardo Blanco emplaza al diablo en un personaje de carne y hueso. Es más, incluso el protagonista, que sufre los infortunios del amor, manifiesta su «empatía» con «el ángel caído» en el sentimiento de congoja y dolor compartido por ambos y en el deseo insaciable⁶¹⁷. El diablo adquiere caracteres humanos y está, hasta cierto punto, desacralizado; sólo hasta cierto punto porque sigue estando presente la superstición sobre la butaca número 111 y pervive latente la iconografía cristiana del fuego. La figura del diablo concentra la máxima expresión estética del Mal y la tentación en el cuento de Eduardo Blanco: todo lo que acecha la integridad moral del alma es el principal enemigo del hombre y es identificable con el demonismo⁶¹⁸. Cuando el mal se desplaza hacia el sujeto, como en la aparición en persona del diablo o de Gaspar Blondín, la aversión se convierte entonces en horror puesto que viene asociada al ámbito del infierno.

En un sentido técnico, el texto busca otras connotaciones fuera de la moralista. La acción que debería darse en el escenario del teatro, abierta al público, se trasfiere o se invierte hacia una experiencia individual, interior, visualmente cerrada, que es la que sucede entre el diablo y el joven. El joven es, al mismo tiempo, protagonista de su particular historia y espectador (en ese juego fantástico-visual) de las historias íntimas de los presentes del público en las otras butacas del teatro. La historia sigue una línea de actuación hacia dentro y se «abre» finalmente a otro espectador, el lector «expectante», quien también ha podido recrear una imagen

⁶¹⁷ Dice así el joven: «hondamente sorprendido de encontrar muchas analogías entre el sentir tempestuoso de aquel desventurado y mis íntimas afecciones».

⁶¹⁸ Respecto a la asociación entre tentación sexual y demonismo dice Todorov: «El deseo, como tentación sexual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, y en especial en la del diablo. Puede decirse, para simplificar, que el diablo no es más que otra palabra para designar la *libido*», *Introducción a la literatura fantástica*, pág. 153.

visual-mental de la escena entre el joven y el diablo. En esta especie de forma en espiral de la semántica del texto, encontramos un elemento inequívoco de la definición del género fantástico, aquel que revela la variedad de significantes, a veces no unidireccionales, que tiene la realidad y que éstos se pueden ir multiplicando. En su intervención última, el narrador del cuento («cuento que me contaron y que yo te cuento a ti para que lo cuentes») retoma el discurso en primera persona para conducirlo fuera de sus márgenes representativos y, conociendo el peso de su palabra⁶¹⁹, exhorta al lector. El narrador se permite aconsejar al receptor y evocar el placer de lo legendario y el encanto de las tradiciones populares, también, por supuesto, aquellas en que aparece el diablo. En este último fragmento, el narrador avala, por una parte, la franqueza de la historia que ha narrado y, por otra, la veracidad universal del conjuro satánico:

Carísimo lector, cree de esta historia, que, como me la contaron te la cuento, lo que más pueda servir a tu provecho; y como quiera que sea, acepta este consejo: cuando vayas al teatro, si quieres conservar todas tus ilusiones, no ocupes jamás el número 111; pues según una antigua tradición de no recuerdo qué país, el diablo está abonado a dicho asiento.

La cita se continúa luego y acaba con la complicidad metaliteraria del que sabe que lleva las riendas de la narración y profiere con ironía su interés por lo fantástico, allende un contexto extratextual más arduo de referir pero imprescindible de sugerir. Por tanto, el cuento no se cierra en el que puede considerarse su punto final, sino que proyecta su significado más allá. La acotación del narrador al término del relato registra la problemática finisecular entre la pérdida de lo mítico o el deber de resucitarlo en una sociedad subyugada a las nuevas tecnologías y al avance irrefrenable de la ciencia. El cientificismo o, mejor dicho, la idea reconocida de que la ciencia es infalible⁶²⁰, estaba mermando la imaginación, el encanto de

⁶¹⁹ La autoridad del discurso escrito se ampara en que no se puede discutir una verdad, sino que más bien la verdad se impone desde dentro del texto de modo inductivo.

⁶²⁰ «La ciencia es infalible –escribe Hipólito Taine en 1948–. No conosco goce que valga más que aquel que ofrece la absoluta, la universal, la indubitable verdad» [«La scienza è infallibile –scrive Hippolite Taine nel 1948–. Non conosco gioia che valga [piú di] quella che dona l'assoluta, l'universale, l'indubitabile verità»], citado en Elisabetta Bacchereti, *Il Naturalismo. Storia e testi*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1995, pág. 7.

la fantasía y de la superstición. Así prosigue y acaba el texto:

Pero como no faltará quien pregunte ¿por qué el cornudo caballero, monarca del infierno, se ha prendado tanto de dicho asiento?, llana y sencillamente contestamos que sería provechoso investigarlo; mas, como este asunto está erizado de bemoles, frisa allá en los dominios de la alta filosofía positiva, y donde ella principia, yo termino.

Al final, el narrador apela a las creencias sobrenaturales, a la magia inocente pero encantadora de creer –o querer creer– en mundos fantásticos, en experiencias inauditas e inefables. Hay misterios que ni el lenguaje puede explicar; se pueden colegir las notas de una composición musical, pero no se pueden razonar las emociones que se sienten al escucharla y las imágenes ideales a las que nos transporta. Paralelamente, la ciencia positiva, que ya desplegada su influencia en Venezuela⁶²¹ como en el resto de América, cerró un conjunto de interrogantes con la explicación de algunas maravillas de la naturaleza, pero abrió abismos de temor e inseguridad hacia las otras maravillas para las que no encontraba ninguna explicación. Este llamamiento último del narrador hacia la recuperación de la fantasía se erige en un intento de compensar lo que M. Weber denominaba *desencantamiento del mundo*⁶²² en la tesitura histórica de secularización, capitalismo y racionalización que envuelve a las sociedades de la época. El final del texto se reviste con la forma de esa misma incógnita: el diablo y el narrador tientan con la curiosidad al joven enamorado del cuento y al lector del género fantástico; ambos, diablo y narrador, se encargan de descubrir correlativamente espacios que van más allá de lo que se ve o se lee en primera instancia. La reivindicación de Eduardo Blanco hacia las creencias desterradas por la invasión del positivismo y la razón operativa era una inquietud común en autores tanto americanos como extracontinentales. Sin duda, esa añoranza de los mitos y de las relaciones maravillosas debió suponer un importante acicate para la práctica del cuento fantástico.

A pesar de algunas frases moralizantes que se espigan en el texto, la quiebra de la lógica la realidad, así como el estremecimiento que produce lo sobrenatu-

⁶²¹ Véase Ángel Cappelletti, *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1994.

⁶²² Cfr. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, pág. 23.

ral, se conservan hasta el final en el cuento de Blanco. La crítica a las depravaciones morales hay que interpretarla, al mismo tiempo, dentro del clima de secularización, de la declinación de los valores espirituales y su rescate en las pseudociencias y los fenómenos paranormales.

Brujería y supersticiones

Todos los pueblos del universo tienen leyendas y supersticiones tan semejantes que la imaginación del hombre se sorprende poderosamente, como si viese algún sello de verdad en el fondo de ellas.

Julio Calcaño, «Las lavanderas nocturnas» (1872)

- Sincretismo

Religión, ciencia y superstición habían convivido en la sociedad hasta el siglo XVIII para ofrecer las diversas «verdades» e interpretaciones de la realidad. El espíritu del racionalismo dieciochesco prestó especial atención a la importancia de establecer una división entre razón y fe, y entre las competencias de uno y de otro campo. Tanto la Ilustración en el XVIII, como luego el materialismo y el positivismo en el XIX, intentaron cribar de supersticiones la cultura, o al menos la cultura erudita y los sectores relacionados con la enseñanza y la política oficial. Aunque la ciencia había delimitado su terreno a lo empírico y demostrable, no por ello una parte de las capas cultas de la sociedad (médicos, hombres de ciencia y de derecho, escritores) no excluían la explicación supersticiosa de su trabajo⁶²³. Las supersticiones no desaparecieron del todo, sino que, por un lado, se solaparon en el sedimento de la conciencia y la expresión popular y, por otro, se canalizaron en la producción literaria y artística.

La Ilustración se había preocupado de objetivar en tratados y estudios una visión científica del mundo, una concepción más racional de la cosmología, de la

⁶²³ Véase David Roas, «Ciencia, religión, superstición», *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, págs. 17-24.

naturaleza y la vida humana. Esto es un hecho imprescindible para valorar que la literatura fantástica tiene ya un espacio ganado para diferenciar lo sobrenatural de la norma de lo natural, según las prerrogativas del espíritu ilustrado. Por consiguiente, la literatura fantástica no sólo cristaliza la violentación del concepto de la naturaleza expuesto, y depurado, por la ciencia del XVIII, sino que también cristalizó un sentimiento nuevo de temor hacia lo inclasificable de esa naturaleza, o un sentido particular del miedo hacia lo desconocido.

De nuevo fue el romanticismo el movimiento que aprovechó los contenidos y los moldeó en el receptáculo formal más adecuado a su interés: el cuento fantástico. Pero los románticos hicieron algo más. Si el racionalismo rechazaba cualquier indicio de superstición por estar fuera de la lógica y pertenecer al ámbito de la fantasía y las neurosis del temor al peligro del mal, el romanticismo descubre en los signos codificados de la superstición y la magia un modo de percepción de una realidad superior⁶²⁴, mayormente la realidad del destino trágico del hombre, mas también una forma de descubrir, salvaguardar y resignificar la fantasía popular a través del arte (como se hace presente en «La ondina del lago azul» (1860), de Gertrudis Gómez de Avellaneda)⁶²⁵. A veces el relato hace énfasis no tanto en la atmósfera funesta del desenlace cuanto en las maneras en que las potencias ocultas actúan y dirigen el curso de los acontecimientos; ejemplo claro es el cuento «Yerba y alfileres» (1867) de Gorriti, que luego analizaremos. A la postre, el costumbrismo y el realismo objetarán la imagería supersticiosa por ser ingenua, por lo que ocasionalmente aparece con un toque de humor, como en «Hechos naturales y misteriosos. Cuento»⁶²⁶ (1896), de Eugenio Méndez y Mendoza, publicado en el diario caraqueño *El Cojo Ilustrado*. Con ese título esclarecedor, el cuento de

⁶²⁴ «La superstición vista por la Ilustración como síntoma de demencia y de vana fantasía, para los románticos se convirtió en manifestación de arte y realidad superiores», Tobin Siebers, *Lo romántico fantástico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pág. 74.

⁶²⁵ En «La ondina del lago azul», Gómez de Avellaneda retoma el mito popular de la mujer-sirena que vive en los lagos; un joven romántico y soñador, enamorado de la ondina y el único que cree en ella, acaba loco y muerto a la orilla de las aguas. Más adelante se estudiará esta narración.

⁶²⁶ Eugenio Méndez y Mendoza, «Hechos naturales y misteriosos. Cuento», *El Cojo Ilustrado*, Caracas, 15 de enero de 1896. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 217-219; disponible en http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/alconber/enlaces/cuento_fantastico/hechos_naturales_y_misteriosos.html.

Méndez y Mendoza revela cómo lo que parecía maquinación del diablo, en la forma que de un murciélago el pueblo le concede, resulta ser una anecdótica casualidad con la presencia de dos enterradores. La actuación inversa se dio en el cuento fantástico de la última década del siglo XIX hasta principios del XX y en el cuento –que no en la novela– naturalista. En muchas ocasiones, la superstición o las consecuencias de los ritos de brujería no se racionalizan, ni se subestiman, sino que pasan a esgrimirse como una realidad *posible, factible*, dentro de la verosimilitud del contexto realista social en que se inserta, con lo que la inquietud de amenaza se agrava más aún, como en «La loba» (1905), del salvadoreño modernista Francisco Gavidia. Las historias de «Huitzilopochtli. Leyenda mexicana»⁶²⁷ (1915), de Rubén Darío, «La loba», y «Nahual»⁶²⁸, de Manuel José Othón (1858-1906), adoptan elementos de las religiones prehispánicas, del culto a las divinidades míticas, del chamanismo y la creencia en la facultad de tomar la forma de un animal (náhuatl, derivado de la raíz *nau*, significa ‘doble’) para interactuar con los seres humanos. El modernismo mezcla, en estos cuentos en concreto, la herencia espiritual indígena, ciertas creencias de magia negra, el costumbrismo literario y el fantástico legendario. El resultado de todo ello es una expresión singular y autóctona del fantástico hispanoamericano.

En el relato «La fiebre amarilla»⁶²⁹ (1868), de Justo Sierra, una historia del pasado colonial se engarza con el presente del protagonista. A mitad del trayecto en diligencia hacia Veracruz, uno de los viajeros, un joven alemán, enferma de fiebre amarilla. En ese momento, el compañero de viaje y narrador tiene una visión que se remonta mucho tiempo atrás, cuando Starei se enamoró de un español y rechazada por éste (ya que era misionero religioso), se desposó con Zekom, el

⁶²⁷ Rubén Darío, «Huitzilopochtli. Leyenda mexicana», *Diario de Centro-América*, Guatemala, 1915. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 81-87.

⁶²⁸ Manuel José Othón, «Nahual», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 478-494; en Rafael D. Juárez Oñate (presentación), *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 133-155. No nos ha sido posible datar el texto, que probablemente roce la fecha de finales del XIX y principios del XX pues en la *Historia del cuento hispanoamericano*, Luis Leal informa de que Manuel José Othón publicó cuentos sobrenaturales como «Encuentro pavoroso» a partir de 1895 en el diario *El mundo ilustrado*.

⁶²⁹ Justo Sierra, «La fiebre amarilla», *Conversaciones del domingo*, folletín de *El monitor republicano*, México, 28 de junio de 1868. Fuentes modernas: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*; en Ana María Morales, *México fantástico*, págs. 39-50.

diablo de ojos amarillos. Al poco tiempo el misionero fue hallado muerto y su cadáver tenía un horrible color amarillento, como los ojos de Zekom. Supuestamente, la enfermedad de la fiebre amarilla nacería de la eterna venganza de Starei contra los blancos. Al volver en sí el narrador, el alemán ya había muerto. La estructura cronológica y narrativa delineada por Sierra se muestra con una perfecta esfericidad formal y semántica: comienza y acaba en una gota de agua, la visión de la historia enmarcada se produce en el tiempo en que «la gota de agua rodó al suelo» en la historia marco. Los paisajes reflejados en la gota de agua abarcan las culturas hermanas de El Golfo de México, Yucatán, Florida, Cuba, Las Antillas y Haití.

El influjo de la brujería y de las fuerzas ocultas ha tenido bastante protagonismo en el cuento fantástico en general y en el hispanoamericano en particular. En la literatura hispanoamericana del XIX nos encontramos con una sucesión de narraciones breves cuya trama ironiza la aparición del diablo o, mejor dicho, ironiza las presunciones populares en torno al diablo. Estas narraciones son particulares de la secularización de la sociedad y de otras formas de expresión de la cultura americana aborigen en que el sentido de la muerte y del demonio, el «dios malo», adquirirían representaciones diversas a la manera occidental⁶³⁰. En estos textos, como el citado «Hechos naturales y misteriosos», lo fantástico transgresor de la realidad y la lógica, aquel que consideramos paradigmático, no alcanza una autonomía total por varias razones: bien porque linda con los otros géneros de lo extraño y maravilloso; bien porque el sentido irónico rompe el efecto de choque entre lo familiar y lo extraordinario; o bien porque lo fantástico está a merced de la curiosidad de la anécdota o de un mensaje didáctico, alegórico o crítico. La fantasmaticidad se apropia de estos rasgos al literaturizar la superstición desde un nivel moral extratextual. El antagonista del diablo suele ser la virgen, un santo o un arcángel, que se aparecen para ayudar al protagonista, aunque también se derrota al diablo o a las fuerzas diabólicas con rituales y objetos religiosos (la señal de la cruz, una oración devota, agua bendita). Muchos de estos textos están ligados al

⁶³⁰ Un ejemplo puede ser el festejo del día de los difuntos en México en que se fabrican dulces de calaveras y diablitos.

espíritu popular y a la transmisión oral, por lo que adquieren los márgenes de la tradición y la leyenda.

En México, Guatemala, Puerto Rico, Bolivia y Perú la tradición tuvo un cultivo bastante caudaloso, respaldado por la riqueza que conservaban de la documentación histórica del pasado. Salvo México, que comporta una división por sectores entre la apertura al progreso y la persistencia del tradicionalismo, en los países en que se popularizó el género de las tradiciones, leyendas, cuadros de costumbres y demás discursos del costumbrismo social, fue más tardío en aparecer el género fantástico como lo conocemos en su expresión moderna; o bien sucedía que, al tiempo que circulaban estas formas de público mayoritario, por otro lado se iba consolidando el cuento fantástico literario. Algunos autores que habían manejado lo fantástico en sus relatos prefirieron deslizarse del género de la tradición a la novela histórica (como el salvadoreño Francisco Gavidia o el dominicano César Nicolás Penson). Fueron menos, sin embargo, los autores que se pasaron del género histórico al cuento fantástico (Juana Manuela Gorriti, José María Roa Bárcena). Simultáneamente, en estos países (de nuevo a excepción de México) la laicización y secularización se aplicó en un grado menor, por lo que lo extraordinario seguía afectando al terreno de la fe, sin ser cuestionado por la razón. Es por eso también que las supersticiones y las anécdotas populares se han vehiculado mejor en estos casos en el costumbrismo que en el fantástico, salvo pocas excepciones. Aunque, por otra parte, también ocurre que, a veces, cuando la tradición cuida las técnicas narrativas, la caracterización individual de los personajes y estructura la historia no en función de la anécdota sino de una dramatización textual, la tradición o la leyenda estrechan los márgenes hacia el cuento literario, como en «El diablo en La Serena», que luego estudiaremos. Las supersticiones que hay de fondo en estos cuentos han surgido sobre todo por dos causas: una, como explicación a un misterio o una manifestación con una procedencia desconocida, otra, porque han sido creadas por la imaginación o las alucinaciones engañosas de la gente crédula y temerosa del pueblo, y, como se dice que el miedo es contagioso, esas supersticiones se expandieron de boca en boca y crecieron hasta convertirse en «historias», en cuentos de la tradición o en mitos del folclore. Así ocurre en estas tres tradiciones:

«Donde se prueba cómo el diablo es un eximio arquitecto»⁶³¹ (1874), del boliviano Julio Lucas Jaimes; «Ánimas, diablos y fantasmas del Puente de Cal y Canto»⁶³², del chileno Justo Abel Rosales (1855-1896); y «La garita del diablo»⁶³³ (1883), del español-puertorriqueño Manuel Fernández Juncos. «Donde se prueba cómo el diablo es un eximio arquitecto» cuenta cómo el diablo construye un puente para que el indio Calca pueda llegar a la tierra del otro lado a cambio de su alma; construido el puente, el arcángel San Miguel salva al indio. Ésta es la *conseja*, es decir, el *cuento*, la leyenda que la gente dice para explicar el origen incógnito de «El Puente del Diablo». Una trama semejante ocupa «Ánimas, diablos y fantasmas del Puente de Cal y Canto». Rosales se burla de la credulidad de la gente: el miedo da alas a la fantasía para ver lo que no hay, creer lo que no es y atribuir acciones humanas a diablos, brujos y espíritus.

Este tipo de superstición sobre la idea de adjudicar al diablo y a los fantasmas la edificación de obras magnánimas para el transporte y la comunicación o en construcciones urbanísticas (puentes, casas encantadas) fue popular durante la época de la colonia, un tiempo marcado por la propensión de apariciones de las ánimas del purgatorio y las reencarnaciones marianas. Así, por ejemplo, hay una tradición del ecuatoriano Cristóbal de Gangotena y Jijón (1884-1954), incluida en el conjunto *Al margen de la historia* y titulada «La Virgen de la Empanada», donde el protagonista, un funcionario que trabaja para la Corona en el periodo colonial, cree ver manifestaciones maravillosas en las vulgares ocasiones de la vida. El narrador hace un comentario algo irónico y muy sugestivo respecto a la época:

¡Eso sí que eran tiempos maravillosos! ¡Qué de apariciones, qué de prodigios, qué de cosas estupendas! La Virgen, los santos, las ánimas benditas eran tan familiares entonces en Quito que se los en-

⁶³¹ Julio Lucas Jaimes, «Donde se prueba cómo el diablo es un eximio arquitecto», *El Álbum* de Lima, año I, núm. 17, 1874. Fuente moderna: en Estuardo Núñez (comp.), *Tradiciones hispanoamericanas*, págs. 59-64.

⁶³² Justo Abel Rosales, «Ánimas, diablos y fantasmas del Puente de Cal y Canto», en Estuardo Núñez (comp.), *Tradiciones hispanoamericanas*, págs. 146-152. Desconocemos la fecha del cuento, pero su autor nació en 1855 y murió en 1896, por lo que no tuvo más remedio que ser escrito en la segunda mitad del XIX.

⁶³³ Manuel Fernández Juncos, «La garita del diablo», recogido en su libro *Costumbres y tradiciones*, San Juan de Puerto Rico, 1883. Fuente moderna: en Estuardo Núñez, *Tradiciones hispanoamericanas*, págs. 309-315.

contraba al voltear de una esquina, que se presentaban en una reunión agradable de familia, en fin, en cualquier parte. Evidentemente en tiempos del Rey hasta los habitantes del otro mundo eran más sociales que en la época menguada que alcanzamos⁶³⁴.

Creencias de este tipo han sido un auténtico poso de inspiración para los escritores de cuentos fantásticos, que ensamblaban sus creaciones particulares a la especial idiosincrasia cultural y religiosa de Hispanoamérica, partiendo del sincretismo que había formado la espiritualidad de estos autores y lectores, su modo de percibir y representar lo natural y lo sobrenatural. Ricardo Palma, por ejemplo, ofrece en «Las brujas de Ica»⁶³⁵ (1883) un listado de nombres de brujas y hechiceras y apostilla cómo es dado el pueblo iqueño a creer en ellas, creencia que fue vigorizada por el peso de la Inquisición en Lima. Incluso a inicios del XX, un cuento como «La bruja de Itatí»⁶³⁶ (1914), del paraguayo Eloy Fariña Núñez, muestra cómo sigue vigente en la narrativa americana la seducción por las leyendas populares de aquelarres y brujas que conocen los poderes mágicos de los elementos de la naturaleza y que conviven con gente devota y timorata de los misterios. Fariña publicó este cuento en el volumen *Las vértebras de Pan*, título que alude al dios griego que infundía terror y de cuyo nombre procede la palabra «pánico».

El tiempo en que más leyendas surgieron sobre brujas y hechiceros fue durante la colonia. Las brujas de la colonia volaban, como refieren las tradiciones literarias, pero sin escoba. En esta superstición se apoyan dos narraciones: «La mulata de Córdoba», de José Bernardo Couto, y «El diablo en La Serena», de Manuel Concha.

José Bernardo Couto, conocido por ser autor del *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* y colaborador en la creación del *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, escribió uno de los primerísimos relatos del fantástico his-

⁶³⁴ Cristóbal de Gangotena y Jijón, «La Virgen de la empanada», en Estuardo Núñez (comp.), *Tradiciones hispanoamericanas*, pág. 186.

⁶³⁵ Ricardo Palma, «Las brujas de Ica», *Perú. Tradiciones*, Primera a Sexta Serie, Imprenta del Universo de Carlos Prince, Lima, 1883, 6 volúmenes. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 507-513.

⁶³⁶ Eloy Fariña Núñez, «La bruja de Itatí», *Las vértebras de Pan*, Biblioteca Selecta Americana, Buenos Aires, 1914. Fuente moderna: en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 175-181.

panoamericano titulado «La mulata de Córdoba»⁶³⁷, y que, aunque en fecha desconocida, fue publicado en *El Mosaico Mexicano*, según informa Luis Leal en *El cuento veracruzano* y en *El cuento mexicano*; no obstante, por las fechas en que vivió el autor (1803-1862), el texto tuvo que ser concebido en la primera mitad de siglo.

Después de su primera aparición en prensa, «La mulata de Córdoba» fue recogida junto a otro relato maravilloso, «Historia de un peso»; la estructura del texto, por tanto, es la de un cuento doble (igual que en «El arroyo del muerto y La cruz del sombrero»⁶³⁸, de 1843), pues ambas ficciones están coordinadas por el hecho de que la mulata le confirió a la moneda la capacidad para hablar. Si bien la segunda historia pertenece al género maravilloso y no al fantástico, la de la mulata de Córdoba está concebida desde una atmósfera costumbrista donde la realidad es transgredida por lo imposible: la escapatoria mágica de la mulata desde el calabozo en que está presa.

En esta narración breve de Couto, que en rigor se puede denominar cuento, o microcuento, se aprecia un salto sustancial respecto a «Raro ejemplo» y «Carta verídica», que vimos con anterioridad: el título adopta ahora el apodo del personaje; el elemento dramático se concentra ahora en su justa brevedad, rozando los límites del microrrelato; la estructura interna incorpora el diálogo con la voz del personaje en enunciado directo; y la formulación didáctica se subvierte en cómplice ironía. Probablemente, en este cambio de las técnicas narrativas influyera un hito en el contexto extratextual, el hecho de que las Cortes de Cádiz proclamaron en 1812 la libertad de imprenta. La libertad de imprenta aceleró el número de publicaciones y el tratamiento de temas de la colonia desde la fantasía y la crítica. En este proceso se van atisbando los pasos –digamos, buscando la forma– hacia el

⁶³⁷ «La mulata de Córdoba», publicado en los primeros números de la revista *El mosaico mexicano*. Publicado posteriormente como «La mulata de Córdoba y la historia de un peso» en *Calendario Antiguo*, Casa de Munguía, México, 1882, págs. 109-116. Luego recogido en *Opúsculos varios*, volumen I de las *Obras del Doctor José Bernardo Couto*, Imprenta de V. Agüeros, Biblioteca de Autores Mexicanos, México, 1898, pág. 371. Fuentes modernas: en Luis Leal, *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*, págs. 25-26; ídem, *El cuento veracruzano*, págs. 16-17.

⁶³⁸ Guillermo Prieto, «El arroyo del muerto y La cruz del sombrero (Tradiciones)», *El Museo Mexicano*, tomo I, México, 1843. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 33-44.

género moderno que conocemos como cuento.

El relato en cuestión presenta a la mulata como el arquetipo de la hechicera al que respondiera en la tradición popular. En el texto de Couto, por encima de un cuadro de costumbres romántico de la sociedad de la época, lo más importante es la historia narrada, pero una historia que a fin de cuentas sigue siendo algo anecdótica. El humor y la ironía, manejados desde el prisma costumbrista, ponen en evidencia la autoridad eclesiástica en un periodo de conservadurismo. Aparte de la anécdota, el otro centro de atención del discurso es la tensión hacia la que se encamina la escena última en que la bruja escapa de súbito, inesperadamente y de un modo *imposible*. El foco de la narración concentra el *efecto* fantástico en la sorpresa final, al estilo poetiano.

Éste es uno de los primeros relatos que trata un tema fundamental en la imaginaria popular y el género fantástico, el de la desaparición misteriosa de un lugar o la escapatoria mágica de una bruja desde las cárceles del Santo Oficio. Lo curioso de este pequeño cuento es el modo en que escapa la mulata de Córdoba que, a plena vista del guardián, la hechicera subió a un buquecillo que había dibujado en la pared del calabozo con restos de carbón. El navío es el resorte narrativo que concentra la dimensión fantástica. Quizá, traslativamente, se podría considerar el punto de conexión con la historia de la conquista en que el barco era símbolo de poder logístico, bélico y civilizador para los españoles y un objeto amenazante para los nativos. El cuento construye una situación mágica de manera muy sencilla, con pocos elementos. La acción se desarrolla con una brevedad solemne y la anécdota se dramatiza incluyendo un diálogo con el carcelero. La correspondencia entre lo legendario y lo popular se establece por una traslación simbólica: la magia logra que la bruja se pueda evadir del calabozo, adonde la había enviado la Santa Inquisición, de igual modo que la fantasía y el valor popular logran doblegar —u oponer resistencia— al poder de la corona española, delegado en el despotismo de los virreyes⁶³⁹.

⁶³⁹ El breve comentario de Leal sobre el cuento dice así: «En “La mulata de Córdoba” Couto sabe, con gran economía, dar expresión dramática a la escapatoria mágica, de la cárcel de la Inquisición, de ese personaje que simbolizó en Veracruz la oposición al gobierno tiránico de los virreyes»; Luis Leal, *El cuento veracruzano*, pág. 15.

El cuento, desde el punto de vista técnico, está bien construido y tiene un ritmo logrado en función de la mínima brevedad a la que se ajusta y de la fluidez de su estilo. Pero lo fantástico en él no llega a alcanzar suficiente fuerza y dimensión, por dos motivos, por el tono irónico, que no hace sino enfriar o distanciar la conmoción, y por el uso de fórmulas arcaicas aún. No obstante, una cuestión importante es que la narración de Couto presenta una imagen del mundo no del todo «secularizada» (la mulata sigue siendo un personaje simpático de la fantasía y la cultura populares), pero sí «desmiraculizada», en correlación con los avances de las ciencias materiales que se irán desplegando a lo largo del siglo; quizá eso explique que la bruja no opte por desaparecer sin más y aparecer fuera del calabozo, sino que prefiera huir en un navío y hacer visible su escapatoria.

Siguiendo el modelo de Ricardo Palma, aunque sin lograr igualarlo en maestría, las tradiciones americanas se construyen entre lo real y lo literario, rescatando una anécdota histórica de libros o documentos antiguos o de la tradición oral, y ornando ésta con elementos de ficción, datos de las costumbres de la época y un estilo natural⁶⁴⁰. Manuel Concha, periodista e historiador (fue cronista oficial), relató las tradiciones de las gentes y de la vida de la ciudad y comuna de La Serena en los siglos XVII y XVIII en el libro *Tradiciones serenenses*. Las *Tradiciones* fueron recogidas en libro en 1883, pero publicadas con anterioridad entre 1874 y 1875 en prensa y, en especial, en *La semana*, de Valparaíso. Manuel Concha buceó entre documentos y archivos para narrar las leyendas y las costumbres de los chilenos en historias apegadas al romanticismo y a la imaginación popular. En bastantes de ellas lo sobrenatural tiene un atractivo importante. Pero lo fantástico no llega, sin embargo, a cobrar la autonomía y la claridad alcanzada en algunas tradiciones de Palma.

Lo fantástico ocupa un pequeño pero muy importante lugar en «El diablo en La Serena»⁶⁴¹ (1883). La narración de Manuel Concha es un testimonio de la situación doméstica tradicional de la mujer en el periodo de la colonia, esbozada

⁶⁴⁰ Véase Estuardo Núñez, «El impacto de Ricardo Palma en la América Latina», ya citado.

⁶⁴¹ Manuel Concha, «El diablo en La Serena» (1883), *Tradiciones serenenses*, tomo I, Nascimento, Santiago de Chile, 1975, págs. 70-85; también en Julián Moreiro (ed.), *Costumbristas de Hispanoamérica*, págs. 139-151.

bajo el puritanismo de la moral y la devoción pacata. Con asomos de un romanticismo tardío, aparecen en la trama las rencillas familiares, el sueño revelador, el amante hereje y la doncella enferma de amor. En el sustrato moralizante de la narración se reprocha la despreocupación de la educación ilustrada de las jóvenes y se apunta cómo el ocultar las pasiones puede acarrear resultados truncados. La tradición de Concha obedece a un estilo realista que incluye bastantes datos de ambiente que, objetivamente, son prescindibles, al menos parte de ellos. Descripciones muy puntuales nos trasladaran al mundo familiar de la época, como en un cuadro de Velázquez o Murillo. Pero, al final de la narración, lo cotidiano se rompe de modo abrupto, embestido por un acontecimiento sobrenatural. Cuando todo parece y se perfila como una anécdota común de la época, el texto da un viraje hacia el final.

La ficción nos sitúa en febrero de 1703, en los tiempos de la esclavitud, cuando el Santo Oficio se las gastaba a la brujería con el ahorcamiento y, también, cuando la medicina todavía no estaba separada de la religión. Se trata de la misma época en que se movía la mulata hechicera del relato de Couto. Ña Amadea, la bruja negra del texto de Concha, es una mucama que cuenta cuentos de viejas, una bruja que sabe de pociones mágicas, una alcahueta enredadora que a lo largo del texto aparece asociada a los insectos repelentes y al gato, un animal agorero y ladino. La hechicera del cuento chileno se mueve aún en los caracteres del arquetipo, pero el autor profundiza en la psicología de los personajes y en sus motivaciones. Desde el discurso de «El diablo en La Serena» se interpela el encanto de los cuentos que nos narran de niños y que pervive en la imaginación del adulto y en el imaginario colectivo. Las interpelaciones a la época remota y al gusto por la fantasía popular crearán la atmósfera de la historia. La joven protagonista recurre, fatídicamente, a uno de esos cuentos en que la vieja esclava le hablaba de ungüentos milagrosos. La joven cae enferma y quiere volar para ir a ver a su amante; entonces pide a su criada negra que le unte con una pócima prodigiosa que hará que le crezcan alas. El cuento acaba con la muerte inexplicable de la joven y la asociación entre un aerolito que surca el cielo y el alma de la negra que aparece muerta al alba siguiente. La ingenuidad popular recreará la leyenda («¡El diablo se

lleva el alma de la mulata!»), pero el narrador ofrece la explicación racional (el cometa).

En Hispanoamérica abundan las tradiciones y leyendas protagonizadas por brujos y hechiceras. Sin embargo, en estas narraciones, los poderes de pocimas y elixires, de tratos con el diablo, de prodigios y maravillas, no acaban de encajarse en una visión secular, sino que responden a un contexto de fe, de devoción católica o de superstición añeja que impide que lo sobrenatural alcance el nivel de transgresión epistemológica para considerar la narración dentro del género fantástico, más allá de lo anecdótico costumbrista. Esta falta de visión laica, que no procedería de la época histórica representada sino de la «perspectiva» que el narrador adopta frente a lo sucedido, se compagina a veces con un fondo moralista o crítico o con un sentido irónico que tampoco favorecen el impacto necesario del fantástico.

Lo particular de narraciones como las de José Bernardo Couto y Manuel Concha recae en asociar lo fantástico a la trama no como un elemento más sino como el centro de gravedad de la historia, así como el énfasis en lo desconocido y lo inesperado. Pero lo más importante de ambas narraciones es que, si bien no muestran del todo una cierta pericia con los recursos del fantástico, sí que hacen mejores aportaciones con las técnicas narrativas. Las dos narraciones introducen leves giros pero decisivos para desmarcarse del cuadro tradicionalista o legendario y acercarse algo más al cuento como género literario: individualización de los personajes que, en el caso de Concha, llega al desarrollo psicológico de sus emociones y pensamientos; el interés por la estructura formal y por la trama; la autonomía del diálogo; la desenvoltura con que se perfila el ámbito de lo cotidiano; la agilidad de la acción, incluso a pesar de las partes informativas o de documentación que ofrece Concha; la habilidad en la exposición de los acontecimientos y la brevedad como reclamo de agudeza y como representación y posibilidad técnica; y un final buscado. En los dos textos se puede hablar de un final natural, que responde de modo adecuado para los márgenes narrativos que presentan; sin embargo, atendiendo a los márgenes del fantástico como género el desenlace es el adecuado pero el final textual no acaba de convencer: el sentido transgresor del fantástico se pier-

de en el resto irónico en ambos finales y la alusión del narrador de «El diablo en La Serena» a una explicación razonable de la bruja, y no a la asociación del cometa (algo común, según dice) y el alma de la mujer.

Parece que, debido a su vínculo con la superstición, la brujería no atesoró el suficiente valor de secularización como para desprenderse del costumbrismo y pasar al ámbito de lo irracional y amenazante.

También lo fantástico se trata con cierta inocencia en otras tradiciones de Concha. Por ejemplo, en «De cómo se calumnia al diablo»⁶⁴² (1883) no se da la inquietud que debiera en el relato de una mujer que parece estar predestinada a la compañía del diablo; en «Un fraile que se alimentaba de cadáveres»⁶⁴³ (1883) lo que comienza siendo un caso anómalo de necrofagia acaba convertido en una casualidad (el pueblo decía que Fray Tomás de las Navas no comía durante el día porque por la noche ingería los despojos de los muertos que desenterraba del cementerio; pero luego se descubre, con cierta ironía, que el fraile había encontrado un cofre lleno de oro, que donó en obras pías. Al descender sus restos a la fosa una viga de la nave se hundió y la gente creyó que era un milagro). Por compararlo, diremos que todas estas piezas datan del mismo año (1883) en que fueron publicados los *Cuentos crueles*, de Villiers de L'Isle Adam y los *Cuentos frágiles*, de Gutiérrez Nájera, muy superiores en la técnica narrativa a la empleada por Concha.

La mezcla de religión, superstición y costumbrismo, incluso de superstición y ciencia, tuvo especial raigambre entre los pueblos americanos y no podía dejar de ser un motivo de imaginación literaria. Desde perspectivas más modernas tratarían esta relación autores como Juana Manuela Gorriti («Yerbas y alfileres», «La quena»), Justo Sierra («Marina», «Playera») y Ricardo Palma («El Manchay-Puito»).

El sincretismo étnico y religioso del que Hispanoamérica se enriquece, ha salvaguardado algunas costumbres, ritos, símbolos, hierofanías, actitudes, creen-

⁶⁴² Manuel Concha, «De cómo se calumnia al diablo», *Tradiciones serenenses*, tomo II, págs. 212-215.

⁶⁴³ Manuel Concha, «Un fraile que se alimentaba de cadáveres», *Tradiciones serenenses*, tomo II, págs. 286-292.

cias y valores místicos y epifánicos que al cuento fantástico se amoldan con naturalidad por la premisa de que en estos pueblos han asimilado –ya culturalmente, o ya desde una pose literaria– que lo sobrenatural acontece de modo familiar en lo cotidiano, que lo sobrenatural forma parte de la identidad de los pueblos americanos. Se trata de un sincretismo que también se observa en la obra de autores actuales que continúan revivificando elementos de formación de la mitología precolombina. Esta circunstancia identificativa del pueblo americano ha postergado hasta fechas recientes la demanda del cuento popular, la leyenda y la tradición, que almacenan las historias de sucesos fantásticos y de fenómenos extraordinarios.

Los autores hispanoamericanos del XIX se ocupan de este tema para recrear un efecto psicológico, puesto que la superstición se supedita al tabú, a la magia, a la desgracia y al miedo. La nigromancia o brujería negra, el mal de ojo, el mal agüero, la hechicería, los conjuros y las buenaventuras, las adivinaciones, el demonismo, el curanderismo y otras expresiones populares asociadas a poderes extraordinarios, han formado parte indivisible de la espiritualidad latinoamericana, y este hecho no puede pasar desapercibido para los escritores del cuento fantástico que ilustran y codifican esa familiaridad con lo mágico y lo misterioso. Por eso no es raro que los cuentistas incluyan en su producción comentarios acerca del sustrato cultural americano que es fuente de inspiración y en que, además, se envuelve su biografía. Rubén Darío decía así en «La larva» (1910):

Yo nací en un país en donde, como en casi toda América, se practicaba la hechicería y los brujos se comunicaban con lo invisible. Lo misterioso autóctono no desapareció con la llegada de los conquistadores. Antes bien, en la colonia aumentó, con el catolicismo, el uso de evocar fuerzas extrañas, el demonismo, el mal de ojo. En la ciudad en que pasé mis primeros años se hablaba, lo recuerdo bien, como de cosa usual, de apariciones diabólicas, de fantasmas, de duendes⁶⁴⁴.

La brujería y la superstición constituyen expresiones arraigadas tiempo atrás en la cultura latinoamericana. Son expresiones que, desde afuera (contexto social real), no se las problematiza, no se las racionaliza o no se cuestionan, sino

⁶⁴⁴ Rubén Darío, «La larva», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1910. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 67-80. Cita en *Cuentos fantásticos*, pág. 67.

que han sido asimiladas de modo más o menos natural a lo largo de su pervivencia, pese a ser un hecho al margen de lo estipulado por los dogmas de la religión católica. Pero, en el relato, esta expresión *transgresora* de la razón y del dogmatismo religioso sí es un conflicto, causa a-natural de los acontecimientos y, por tanto, induce a la disyuntiva que se crea entre la lógica y el azar, entre consecuencia causal o contingencia casual. El cuento se convierte en un espacio al que trasponer lo que está latente en la conciencia social y patente a efectos de su práctica habitual; el cuento resulta entonces una tribuna donde pensar, objetar, imaginar o argumentar sobre ese lado, de alguna forma *oculto*, de la cultura. Con posterioridad, este testimonio de la cultura hispanoamericana aparecerá ya asimilado en el realismo mágico del siglo XX, en el que lo maravilloso se hace cotidiano y natural, sin necesidad de interpretarlo, ni motivo alguno de conflicto.

Queríamos apostillar aquí un breve comentario a una obra curiosa de Juana Manuela Gorriti que no se acopla exactamente a la categoría de producción «literaria». Se trata de *Cocina ecléctica*⁶⁴⁵ (1882), un libro de recetas culinarias creadas por mujeres representativas de la alta y la media sociedad, algunas intelectuales, otras sencillas amigas o conocidas de la autora, y mujeres de la comunidad indígena (algo atípico para la época), todas hijas o madres de familia que dan su nombre a las recetas, como «Alcachofas a la Sarita» o «Ensalada a la Rosa de Córdoba». Pero los textos se salen de su aporte gastronómico, por así decirlo, para darnos a conocer diferentes modos en que la mujer americana, mediando sus *ocultos* poderes, logra enamorar al hombre que ama, vengarse del enemigo político, concertar acuerdos beneficiosos, sanar males, leer el pensamiento y descifrar el destino. Como en las novelas contemporáneas de Isabel Allende o Laura Esquivel, asistimos a la conversión de una cocina artesanal en una cocina *mágica*, dominada ya no por el ángel del hogar sino por la *sacerdotisa doméstica*⁶⁴⁶. Asimismo, la narración se enriquece con fantasía y deselvoltura y en ocasiones se convierte en un

⁶⁴⁵ Juana Manuela Gorriti, *Cocina ecléctica*, Aguilar, Buenos Aires, 1999.

⁶⁴⁶ «Poseen el imperio de los elementos y son las reinas de la creación. Tras la cuchara de cada “sacerdotisa doméstica”, Juana Manuela ha imaginado una de estas soberanas absolutas, esperando su oportunidad a la orilla siempre mágica del fuego»; María Rosa Lojo, «Exorcismos culinarios para un alma triste», en Gorriti, «Prólogo» a *Cocina ecléctica*, pág. 20.

relato, es decir, transgrede la forma aséptica de la composición culinaria para construir los cuentos de sus vidas cotidianas.

En definitiva, la familiarización con lo sobrenatural, que mucho tiene que ver con la superstición, ha sido y sigue en la actualidad siendo inspiración en la literatura y fuente de estudios en las ciencias del folclore⁶⁴⁷.

Desde el modernismo y desde principios del xx, los asuntos relacionados con la hechicería aparecen ya asimilados por la cultura, una cultura sincrética que aún el catolicismo y el sedimento de creencias supersticiosas, el chamanismo, el legado de las mitologías precolombinas y la influencia de las religiones traídas de África. En el relato que antes mencionamos, «La loba»⁶⁴⁸ (1905), de Francisco Gavidia, el narrador cuenta la leyenda que oyó de su mayordomo sobre la india Kola (Kol-ak-chiutl, ‘mudada de culebra’), bruja y ladrona, que bajo la influencia de la luna se transforma en una loba. Cada noche, Kola repite el ritual de magia negra para contactar con el diablo Ofo (el diablo de los ladrones) y escupe su alma en el tiesto de las oraciones, que bebe al regresar de madrugada para convertirse de nuevo en mujer. Pero en una ocasión, a medianoche, se despierta su hija Oxil-tla (‘flor de pino’) y arroja al fuego el líquido opalino de la cazuela, desconociendo las graves consecuencias, que su madre, Kola, permanecerá para siempre en forma de animal salvaje. La metamorfosis de la india en loba daría una respuesta a los misteriosos robos cometidos en la tribu, a los que el narrador alude muy lacónicamente por hacer recaer el alcance narrativo en la historia en sí; es en la última frase del cuento («estas formas tomaba la moral en los tristes aduares») cuando colegamos la explicación de los hurtos aludidos a una manifestación mítica de los pueblos americanos. A través de la leyenda de la loba, las gentes pueden encontrar una

⁶⁴⁷ Desde Cuba, por ejemplo, llega un curioso volumen titulado *Cuentos de aparecidos*, recopilados por José Seoane en una zona de la isla y que recogen: historias de ahorcados resucitados, animales fantásticos, ruidos en la cocina, voces, sábanas, negritos congos que se aparecen, vírgenes, jinetes, caballos maniados, esqueletos, el diablo, etcétera. Unas palabras introductorias a los textos de Samuel Feijoo relacionan la ignorancia y las creencias populares que proceden de la superstición y el analfabetismo. José Seoane (recop.), *Cuentos de aparecidos*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1963.

⁶⁴⁸ Francisco Gavidia, «La loba», *Diario del Salvador*, El Salvador, vol. IV, cuaderno 19, julio de 1905. Fuentes modernas: en Manuel Barba Salinas, *Antología del cuento salvadoreño (1880-1955)*, págs. 47-54; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*; también disponible en <http://www.geocities.com/ceasol/laloba.html>.

explicación a los hurtos inexplicables que suceden en el pueblo. Se puede apreciar pues cómo el uso de la mitología autóctona sirvió para explicar sucesos difíciles de encajar en la realidad cotidiana, como el robo misterioso de los cuadros.

El cuento de Gavidia muestra que en la espiritualidad sincrética de América y, concretamente en la naturaleza multicultural de la sociedad salvadoreña⁶⁴⁹, las fuerzas mágicas aparecen como un rasgo *natural* de la cultura popular. El narrador de «La loba» ofrece apuntes estupendos de la herencia indígena, de la amalgama entre la teología precolombina y las culturas posteriores: una idiosincrasia única que motiva la fantasía propia de los pueblos americanos. Por otro lado, el motivo del doble animal, desnudo de la imaginería popular de la leyenda, lo acogería Leopoldo Lugones en «Un fenómeno inexplicable»⁶⁵⁰, publicado por primera vez en 1899, con el título de «La licanthropía», en la *Revista mensual de estudios teosóficos*.

La «tradicición» de Gavidia se incluyó, calificada como «cuento», en la colección de Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Todavía entre finales del XIX y principios del XX siguen colindando las categorías entre cuento y tradición. Ambas modalidades respetan los mismos márgenes, aunque la tradición puede optar por extenderse más en notas costumbristas e históricas y por circunscribirse a un tema popular. La tradición y la leyenda siguen perdurando su vigencia hasta el modernismo y amparándose en un motivo que se repite a lo largo del género: la actuación de la brujería y las supersticiones. El autor del XIX vertió en el cuento la influencia del caudal ideológico

⁶⁴⁹ «Francisco Gavidia es uno de los primeros que reclama la urgencia de la invención imaginaria de la nación y la necesidad de crear simbologías y relatos que lidien de alguna forma [...] con la naturaleza multirracional y multicultural de la sociedad salvadoreña. La extensa obra literaria de Gavidia ofrece varios ejemplos de sus intentos de elaborar una resolución al tema del contenido de la nacionalidad y la complejidad de esta operación. «La loba», un relato publicado en 1895 y recogido posteriormente en *Cuentos y narraciones*, es un ejemplo de esa labor de búsqueda y de síntesis»; Ricardo Roque Baldovinos, «Poéticas del despojo: Mestizaje y memoria en la invención de la nación», disponible en <http://www.uca.edu.sv/deptos/letras/encuentro/memorias/6poeticasdeldespojo.pdf>.

⁶⁵⁰ Leopoldo Lugones, «Un fenómeno inexplicable», *Philadelphia. Revista mensual de estudios teosóficos*, tomo I, Buenos Aires, 7 de septiembre de 1898. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, págs. 54-61; en José Migul Sardiñas y Ana María Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, págs. 139-148. También disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/lugones/fenomeno.htm>.

prehispánico del sincretismo americano, aquel de los rituales y del culto a la teogonía ancestral vinculada a las fuerzas y los elementos de la naturaleza, con otras manifestaciones que formaban parte de lo numinoso y sagrado, pero que se deslindaban de las divinidades católicas. En el XX será no tanto el cuento como la novela la encargada de hacer aflorar este aspecto de la identidad americana. En «La loba» (1905), de Francisco Gavidia, como en «La larva» (1910), de Rubén Darío, el narrador, identificado con el autor implícito, da a conocer cómo el imaginario colectivo condiciona la formación del autor real y cómo las influencias de su cultura proporcionan material de inspiración para la creación del cuento y para la producción literaria en general, al tiempo que el mismo argumento ficcional coadyuva aquel otro de que lo sobrenatural forma parte natural de la cultura americana. El texto de Gavidia dice así:

Cacahuatique es un pueblo que se ve palpablemente la transición del aduar indígena al pueblo cristiano. Los techos pajizos se mezclan a los tejados árabes que adoptó sin restricciones nuestra arquitectura colonial. Los cazadores usan la escopeta y la flecha. El vocabulario es una mezcla pintoresca de castellano y lenca [‘lengua amerindia de las regiones montañosas de El Salvador y Honduras’], y la teogonía mezcla el catolicismo al panteísmo pavoroso de las tribus. Todavía recuerdo el terror infantil con que pasaba viendo al interior de una casucha donde vivía una mujer, de quien se aseguraba que por la noche se hacía cerdo.

Pensaba también en que podía oír los pasos que se aseguraba que solían sonar en la sala vecina y que algunos atribuían al difunto Presidente.

Quitad de este pueblo los tejados árabes, las dos iglesias, los innumerables árboles de mango que se sembraron entre los años de 1840 a 1860, importados de la India; quitad las cruces del cementerio [...] sus pañolones de seda a las aldeanas descalzas; suprimid los caballos y los bueyes, y ya Cacahuatique es lo que era antes de la conquista, con sus ídolos acurrucados en el templo, cuyas paredes ofrecen un intrincado mosaico donde las floescencias y los animales se mezclan a la figura humana, como el espíritu humano se mezclaba en la sombría filosofía indígena a los brutos, los árboles y a la roca.

- ¿Medicina o vudú?, ¿ciencia o creencia?:
«Yerbas y alfileres»

De especial relevancia es el relato «Yerbas y alfileres»⁶⁵¹ (1867), de Juana Manuela Gorriti. A este relato se traslada la polémica que a intelectuales y a especialistas del siglo XIX traía ensañados por la disquisición entre ciencia y paracien- cia. Un doctor y su paciente discuten acerca de la curación por métodos científicos, de la farmacopea vegetal, de la que es creyente y partícipe el doctor, o bien por otro tipo de métodos basados en prácticas pseudocientíficas en las inter- viene el poder de potencias sobrenaturales, idea a la que es adepta la paciente del doctor. Tras un diálogo en el que discuten sobre las capacidades de la ciencia y las de las artes mágicas, el doctor decide relatar una anécdota a la señora, para que ejemplifique su posición en la discusión. Estando el doctor en la ciudad de La Paz, tuvo ocasión de magnetizar a una chica llamada Laura, que había acudido a él afli- gida por el dolor que le causa la extraña enfermedad de su novio Santiago. Durante la hipnosis, el médico hace retroceder a Laura hacia el pasado. En ese viaje del alma en el sueño magnético, la joven –quien al volver al estado consciente es ajena a esta revelación– se convulsiona con la presencia de su amiga Lorenza en el mis- mo sueño. La sesión termina y el médico decide personarse en la casa de Santiago para auscultarlo. En la casa se encuentra, además, Lorenza. El doctor cree descu- brir entonces en los ojos de Lorenza una pasión amorosa secreta hacia el novio de su amiga Laura. Santiago era un joven hermoso y sano que, de repente, sin causa lógica alguna, había caído preso de una parálisis que lo mantenía agonizante en la cama, al borde de la muerte. El doctor prueba distintos remedios, pero ninguno le hace curar, como si estuviera preso de una enfermedad insalvable o de un exor- cismo. Un día, al ajustar la almohada del enfermo, el médico encuentra un muñeco, con aspecto parecido a Santiago y que tiene todo el cuerpo clavado de alfileres.

⁶⁵¹ Juana Manuela Gorriti, «Yerbas y alfileres», *Coincidencias* (1876). Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 244-251; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoa- mericano*, págs. 65-72.

El doctor guarda el muñeco sin darle importancia y lo lleva a su casa. Como no encuentra la causa del mal, el médico comenta la afección de Santiago a Boso, un prestigioso botánico, el cual le recomienda unas *yerbas* eficaces, con las que seguro sanará el paciente. Después, la esposa del médico halla el muñeco; temerosa –como la paciente de la situación marco con la que el doctor dialoga– de una posible influencia sobrenatural de los alfileres sobre Santiago, la señora los arranca uno a uno hasta despojar a la figurilla del supuesto maleficio. Paralelamente, cuando el médico va aplicando las hierbas a Santiago, su enfermedad remite hasta mejorar y sanar por completo. Al terminar lo referido, el dilema queda como sostenido en el aire: «yo creo en los alfileres de Lorenza», dice la paciente, «yo creo en la yerba del doctor Boso», persevera con firmeza el médico. La encrucijada se proyecta por analogía sobre el nivel de la recepción textual: ¿en qué cree el lector?, ¿en las hierbas médicas o en los alfileres mágicos?, ¿de qué se fía el lector?, ¿de la certidumbre positivista –aunque no pueda explicarlo todo–, o de las relaciones trascendentes que pueden establecerse más allá de la percepción empírica –aunque esto sea una creencia y no una certeza como tal–? No parece fácil decantarse por una opción u otra, aunque el discurso del cuento hace más concesiones al dominio de las energías sobrenaturales que a la capacidad científica de la medicina.

El lector es quien tiene la última palabra, como sugeriría Todorov, pero es adentro donde se establecen los códigos, y el código señala una ambivalencia y una serie de datos que dan veracidad al uso del vudú.

Es el médico quien cuenta la experiencia de Santiago, pero su propio discurso y su actitud no despejan del todo la ambigüedad de si la curación se debe a la medicina o al vudú, una práctica de la magia negra que en Latinoamérica (Cuba, las Antillas y ciertos pueblos del Amazonas y en Brasil⁶⁵²) se explica por la asimilación cultural de las raíces africanas. Una de las aseveraciones del doctor dice así: «La naturaleza es un destello del poder divino y, como tal, encierra en su seno

⁶⁵² Véase Deolindo Amorim, *Africanismo y espiritismo*, Constancia, Buenos Aires, 1958. Para el caso concreto de Brasil véase VV AA, *Religiosidad popular brasileña*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1989.

misterios que confunden la ignorancia del hombre, cuyo orgullo lo lleva a buscar soluciones en quiméricos desvaríos».

Según su declaración, el doctor es uno de los tantos adeptos al pensamiento materialista y positivista en el XIX que sobrecogió a los intelectuales de Hispanoamérica para quienes la fe en la ciencia y en su progreso ilimitado sustituía a la religión como explicación genésica de la vida. No obstante, parece que él mismo se contradice al reconocer que «aquella enfermedad resistía todos los esfuerzos de la ciencia y parecía burlarse de mí». Además, el doctor es un magnetizador y practica el mesmerismo, doctrina que no formaba parte de las llamadas ciencias empíricas. Hay que señalar, además, que el trance del vudú es sensiblemente parecido al viaje magnético del mesmerismo y, en ambos procesos, se hace ostensible el control extraordinario de la realidad por personas dotadas de una facultad superior, el chamán o el brujo en el primer caso y el hipnotizador en el segundo. Asimismo, el doctor no se formula ninguna disyuntiva sobre la semejanza de Santiago con el muñeco, semejanza demasiado fortuita para no pensar en segundas intenciones, y de nuevo evade la incertidumbre cuando narra que Santiago se curó mientras él le administraba las hierbas, *paralelamente* al hecho de que su esposa iba arrancando los alfileres al muñeco. Esos dos *silencios* o vacíos en el comportamiento y en la actitud del personaje no pasan desapercibidos en una lectura atenta del cuento. Una explicación a estas paradojas o contrariedad que muestra el doctor se debe a que en el siglo XIX el magnetismo era estimado como una auténtica «ciencia»; por ese motivo, si el doctor considera que la hipnosis es una ciencia, no estaría en contradicción con su postura positivista. Juana Manuela Gorriti se declaró en su juventud a favor del espiritismo, incluso llegó a practicarlo, considerándolo como una auténtica *ciencia filosófica y filosofía científica*⁶⁵³.

El conflicto entre la ciencia y la creencia estaba ya inserto en los otros cuentos que forman la serie de *Coincidencias*. Recordemos que la historia del doc-

⁶⁵³ «El espiritismo, por su parte, se define como ciencia filosófica y como filosofía científica: ciencia filosófica porque estudia y resume todos los principios relacionados con el ser y el pensar, y filosófica científica porque descansa en hechos experimentales y de observación partiendo de la psicología, de la metapsíquica y de la ciencia en general», Patricia Aruj, «Ciencia y transgresión fantástica en Juana Manuela Gorriti», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, pág. 31.

tor, de Santiago, Laura y Lorenza, está dentro de la situación marco donde aparecía él mismo con la paciente timorata a quien narra la historia enmarcada, pero esta segunda historia marco –la del doctor y la paciente que cree en los alfileres– está enmarcada a su vez dentro de otra situación marco general (la de *Coincidencias*), aquella en la que el grupo de personas se había reunido en una casa para cobijarse de la lluvia y comienzan a contar historias. La repetición de historias o situaciones marco y situaciones enmarcadas obedece al viejo motivo de «el cuento dentro del cuento», o «el cuento que me contaron y que te cuento para que cuentes» o, sencillamente, el cuento al que podemos ligar otros cuentos. Algo similar ocurría en «El que escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia» y es, en general, un motivo recurrente de la estructura narrativa de cada uno de los cuatro cuentos de la serie. Lo que hace Juana Manuela Gorriti es textualizar una de las características del género que es la versatilidad de la narración breve. Hay también una concienciación de cómo esa brevedad del cuento es sintomática de su especificidad y su efectividad, al tiempo que define su capacidad de crecimiento, de generar otras historias y otros significados. No es gratuito que las cuatro historias sean transmitidas de forma oral de unos personajes a otros en la situación marco, pues oral fue el primer origen del cuento como de sus variantes (la leyenda, la fábula...). La oralidad salvó del olvido muchos relatos de la tradición vernácula americana; y, fundamentalmente, la oralidad es uno de los modos más propicios de circulación del cuento. La inclusión de un receptor de la historia dentro del propio texto vincula directamente los problemas de las expectativas, del suspense y la tensión del lector externo con la tradición oral y el juego con el lector implícito⁶⁵⁴. Lo fantástico está además muy ligado al primer origen popular y comunitario del cuento, que en aquellas producciones –*anteriores a las letras*, como decía Bioy Casares– era una avenencia de amenidad y de suspense. Es importante señalar este dato para

⁶⁵⁴ «En la silueta inestable de un oyente, perdido y fuera de lugar en la fijeza de la escritura, se encierra el misterio de la forma. No es el narrador oral el que persiste en el cuento sino la sombra de aquel que lo escucha. [...] La presencia del que escucha el relato es una suerte de extraño arcaísmo, pero el cuento como forma ha sobrevivido porque tuvo en cuenta esa figura que viene del pasado. Su lugar cambia en cada relato pero no cambia su función: está ahí para asegurar que la historia parezca al principio levemente incomprensible y como hecha con sobreentendidos y de gestos invisibles y oscuros. El relato se dirige a un interlocutor perplejo que va siendo perversamente engañado», Ricardo Piglia, «Nuevas tesis sobre el cuento», págs. 120-123.

contextualizar el hecho de que Juana Manuela Gorriti fue una de las primeras cuentistas del continente.

«Yerbas y alfileres» no sólo cierra la serie sino que, además, resulta ser una especie de colofón respecto a las otras tres narraciones. Este cuento plantea el dilema de lo que literariamente constituye el universo y el sentido de lo fantástico: «coincidencia», pero ¿coincidencia natural, o «coincidencia sobrenatural»?; dicho de un modo más incisivo: ¿azar o destino?, ¿casualidad natural? o ¿causalidad mágica?

Cada cuento de *Coincidencias* se dirige hacia un final que sutaliza la incertidumbre, el temor, el suspenso. Todos ellos mantienen un vínculo con un interés general, el de abrir puertas o abrir suturas, según se mire, en nuestro concepto de «realidad», y proponer otros modos de percibirla, de concebirla, y de explicarla. Por otro lado, en el aspecto técnico, los cuentos de esta serie logran condensar la tensión narrativa, están pulidos de toda digresión, y hacen de la brevedad una virtud del género, aprovechando el estilo directo del diálogo, la claridad de la prosa y la verosimilitud de la trama. Son cuentos fundamentalmente narrativos, más que descriptivos, pero la descripción puntual se precia como una dote más de la precisión en la palabra. Por ello se puede hablar de Gorriti como una escritora «profesional» del cuento fantástico, tendencia que fue, además, la que principalmente cultivó, pese a las otras modas de la época en que se inscribe su producción.

Augurios, predicción, presentimiento y maldición

- El sueño visionario:
«El ramillete de la velada»

Los augurios se pueden considerar como sustituciones o disfraces más modernos del clásico oráculo. Durante el siglo XIX la literatura rescata del ocultismo filosófico y espiritualista la incidencia de los augurios, de la medicina milagrosa, de los exorcismos y de los talismanes. La fatalidad suele estar unida al presentimiento.

miento y a la maldición. Cuando se habla de estos temas, por lo común, está implícita la creencia en el destino, en el sino, como si los avatares de la vida estuvieran escritos desde tiempo atrás, desde el principio de los tiempos. Juana Manuela Gorriti, que había tenido una vida trágica agitada, que vivió el exilio, el divorcio, la muerte de su ex marido y la de dos de sus hijos, como en una confesión íntima, comenzaba hablando de «fatalidad» en su relato «Un viaje aciago»⁶⁵⁵, firmado en Lima el 20 de octubre de 1867 y dedicado «A las señoras de Buenos Aires, como expresión de profunda gratitud»:

Siempre he creído que la fatalidad presidió a mi nacimiento: los sucesos de mi vida me lo han probado, al menos, de una manera cierta. Todo lo que toco queda marcado con un sello extraño. Sin conciencia de ello, mi labio profiere palabras proféticas; y los seres que a mí se acercan son arrebatados por un espíritu misterioso que los eleva a las nubes o los hunde en los abismos, jamás los deja en las condiciones normales de la existencia. ¿Debo aplaudir o deplorar esa facultad unida a mi destino?

En casi todos los cuentos de Gorriti están presentes los augurios, la predicción, el presentimiento y la maldición, elementos que forman parte de la realidad cotidiana de los personajes. En «El ramillete de la velada»⁶⁵⁶ (1863), el padre de Grizel teme por la felicidad de su hija si ésta se casa con Guillermo. Su presentimiento es que el amor de su hija por Guillermo le traerá la desgracia. El uso de la ironía, expresión máxima de la «agonía romántica» (F. Schlegel) se suma a la tragedia en las narraciones gorritianas. Un día que Grizel y Guillermo se encuentran fortuitamente cuando él iba a buscarla, dice Guillermo a su amada, como en broma: «yo sabía que eras hechicera, pero ignoraba que fueras bruja», esta frase actúa como signo fantástico, como indicio que luego se hace real. En efecto, Grizel tiene un sueño en que ve morir a Guillermo.

⁶⁵⁵ Juana Manuela Gorriti, «Un viaje aciago», en *Revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho. Periódico destinado a la República Argentina, la Oriental del Uruguay y la del Paraguay*, publicada bajo la dirección de Miguel Navarro Viola y Vicente G. Quesada, Imprenta de Mayo, tomo XIV, año V, Buenos Aires, octubre de 1867, págs. 286-309.

⁶⁵⁶ Juana Manuela Gorriti, «El ramillete de la velada», *Revista de Buenos Aires*, tomo II, año II, diciembre de 1863, núm. 5, págs. 578-601. También en Gorriti, *Sueños y realidades* (1865), págs. 195-229.

En la historia aparece otra mujer, Arcelia, es la «mujer fatal»⁶⁵⁷, rica y vacía, dueña de una hermosura que magnetiza a los hombres. Arcelia cautiva a Guillermo con la mirada, efecto propio del fantástico, con unos ojos misteriosos que parecen esconder un poder funesto. Arcelia pide a Guillermo que éste le lleve un ramillete de unas flores que han crecido en la cima de un risco, el cual da a parar a un profundo barranco. En el preciso momento en que Arcelia está teniendo un sueño atroz sobre Guillermo, Grizel sueña a su vez que un cuerpo cae por el risco y entrevé unas manos llenas de sangre y de pétalos: éste es el sueño visionario que predecirá el futuro. Los sueños de Arcelia y Grizel se han hecho realidad y Guillermo ha muerto. Grizel, entonces, acude a matar a Arcelia.

Ambientada en Europa, la historia reproduce el mundo romántico y exaltado de las pasiones. Los sueños y la atmósfera están recreados con un lenguaje gótico y con calificativos que ponen de relieve el sentimiento de lo lóbrego y lo amenazante de la trágica situación pronta a suceder. Aunque el acontecimiento fantástico está muy bien planteado, el cuento adolece de la truculencia folletinesca que estaba de moda. La complacencia en los detalles patéticos hace que la narración se vuelva densa. El efecto fantástico, esparcido a través de esos detalles, parece ir perdiendo consistencia antes de llegar al final.

Aunque los sueños son un «adelanto» de la situación mortal a la que se refieren, la transgresión del mundo real no tiene consuelo. Los poderes del más allá se alían para hacer que el presentimiento del padre de Grizel y luego el sueño de ambas protagonistas adquiriera una forma real en sus vidas y Guillermo resulte muerto al caer por el despeñadero. Éste no es el único choque de lo fantástico en el entorno familiar de los personajes, hay otro que causa tanto impacto como pavor: antes de que Grizel llegara a la mañana siguiente a vengar la muerte de su amado en la muerte de Arcelia, ésta tenía en sus manos el ramillete de flores que se en-

⁶⁵⁷ Para el estudio de la «mujer fatal» véanse especialmente los manuales de Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* y *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de «La carne, muerte y el diablo en la literatura romántica»*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988 [*Il patto col serpente: paralipomeni di La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Mondadori, Milano, 1972.]. Véanse también de Lily Litvak, «La mujer fatal», *El sendero del tigre*, págs. 227-239 y «La mujer fatal», *Erotismo fin de siglo*, Bosch-Casa Editorial, Barcelona, 1979, págs. 140-149.

contraban en el risco adonde había ido Guillermo y donde supuestamente había encontrado el fin de su vida. El desenlace, aunque esperado o anunciado en el sueño, no deja de ser terrible, pues, igual que en «La novia del muerto» (1865), evidencia que no sólo el ámbito de la muerte puede inmiscuirse en el destino de los personajes, sino que existiría un espacio intermedio entre la vida y la muerte, un espacio paralelo al de la vigilia pero incompatible con las leyes de ésta.

Como hemos dicho, Gorriti es una autora que a menudo acude a motivos relacionados con los augurios y la fatalidad. El enfoque costumbrista de su obra reflejó muy de cerca ciertos aspectos de la sociedad media peruana, boliviana y argentina. Algunos de sus escritos literarios intentan mostrar al indio con una visión que mezcla el realismo histórico y la proyección romántica idealizadora. Parece que Gorriti aspiró por lo menos a acercarse al valor sociológico de las civilizaciones indígenas, integradas con las civilizaciones oriundas de afuera del continente, ya asentadas y fusionadas con las locales, y que vienen a ser una única cultura, la hispano-americana. Es una cultura que mantiene viva hasta ese momento –y aún hoy día– el misticismo sobrenatural de sus genealogías ancestrales y la permanencia de rituales y creencias con las que sigue estando comprometido el hombre del siglo XIX, absorto por demás en una crisis espiritual universal y en un proceso continuo de secularización de la religiosidad. El tipo de relato fantástico por el que opta Juana Manuela Gorriti es un claro ejemplo de la tesitura cultural de estas expresiones místicas y sociales que articulan la usanza de la vida rutinaria con manifestaciones trascendentes y con la existencia de influencias que no son entendibles ni aprehensibles por leyes naturales.

En relación con esta integridad entre lo familiar y lo sobrenatural, Juana Manuela Gorriti descubre cómo pueden confluir, y hasta cómo se pueden confundir, lo histórico con lo fantástico, lo fidedigno y lo ficticio. En los cuentos de la escritora argentina la premonición y las fuerzas mágicas aparecen como un rasgo «natural» de la cultura popular. En ellos la superstición, la maldición, los signos mágicos de las cosas, sufren el recurso fantástico defendido por Todorov por el que lo literario se convierte en literal. Ya en boca del narrador, o ya en el discurso de los personajes, se van extendiendo a lo largo del texto frases a modo de presentimientos que,

en último lugar, actúan como señales del destino irrevocable. Por ejemplo, en «La novia del muerto» (1865), antes de recordar la lucha encarnada entre unitarios y federales con un terrible resultado de muertos, los habitantes de Tucumán exclaman un presagio al contemplar el anochecer, y su exclamación, expresada en la palabra-signo «sangre», hará de señal anticipatoria del desenlace futuro:

las gentes supersticiosas interrogaban a las rojas lontananzas del ocaso
y, moviendo la cabeza como el profeta, exclaman:

—¡Sangre! ¡Sangre!⁶⁵⁸

El doble juego fantástico que cumple el mecanismo de la superstición a nivel del desarrollo de la historia es que lo figurado se vuelve real, como en este episodio en que lo que puede ser un inofensivo presentimiento de «las gentes supersticiosas», que ven indicios de sangre en el color rojo del ocaso, pasa a cristalizarse en siniestro augurio del porvenir, y se objetiva finalmente en una matanza. Al pluralizar el sustantivo de «gente» la autora remarca la índole popular del colectivo referido al que se suele asociar la creencia en lo profético, en lo esotérico. El presentimiento ominoso se convierte en predicción, y la palabra se convierte en *palabra-signo*.

- Reveses del sino, la muerte llega cuando uno más la espera:
«Los muertos a hora fija»

Carlos Olivera, que escribió bajo el seudónimo de Almaviva, fue traductor de la obra de Edgar Allan Poe en 1879. Los cuentos de Poe, publicados en la prensa argentina, fueron editados en libro en 1884, traducidos por Olivera y con un prefacio suyo y otro de Baudelaire. También tradujo *El Cuervo*, de Poe, que apareció en 1879 en *La Ondina del Plata*. En 1883 salió a la luz «Los muertos a hora fija (Revelaciones de un médico)»⁶⁵⁹, cuento que refleja la admiración y la com-

⁶⁵⁸ Juana Manuela Gorriti, «La novia del muerto», *Narraciones*, pág. 136.

⁶⁵⁹ Carlos Olivera, «Los muertos a hora fija (Revelaciones de un médico)», en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 155-170.

preensión de las técnicas del cuento fantástico del maestro norteamericano por parte de Olivera. En este relato un enfermo predice la hora de su propia muerte el día antes. El médico, que es el narrador de la historia rememorada, le pronosticaba al enfermo más tiempo de vida, frente a la terquedad de éste en profetizar el día y la hora de su muerte. Mas, viendo que pese a la obvedad de las pruebas médicas, el paciente empeoraba sin razón alguna, el doctor empleó todos sus esfuerzos tanto en sanarlo como en alargarle la vida y burlar al destino, retrasando en vano la hora de los relojes. En resultas, contra los síntomas, contra todo pronóstico científico y contra la lógica de los diagnósticos y los remedios médicos, el enfermo muere justo a la hora que había señalado el día anterior. Ni la medicina ni el engaño de los relojes frenaron el aciago desenlace de la defunción.

En una reveladora confidencia, el médico explica que la propia sugestión enfermiza del paciente podría causarle su fin. El lector tendrá que elegir si el desenlace fue debido a la somatización del pensamiento, de esa manía psicopatológica (que el doctor denomina «autofagismo») o bien debido a que en efecto se cumplió la predicción del enfermo. En cualquier caso, lo que el texto deja claro es que los esfuerzos de la medicina son vanos tanto en contra de la obsesión psicossomática del paciente de morirse a una hora determinada como contra ese poder sobrenatural por el que su destino estaba ya marcado. Habría que recordar aquí que Harry Belevan, en su *Teoría de lo fantástico*, insistía en la esencia simbólica de lo fantástico y en la importancia de la polisemia textual, aquella que nos permite percibir la insólita ambigüedad de la realidad, donde el inconsciente, la intuición y el presentimiento desentrañan el lado siniestro e insólito latente en el mundo que nos rodea.

Con la estructura del «relato dentro del relato», el doctor que había vivido esta experiencia en primera persona relata esta historia, de modo omnisciente, a otro médico, con quien entabla la conversación del inicio del relato. El testimonio del médico nos pondrá en predisposición de confirmar la predicción. El relato se convierte en una especie de crónica angustiosa de una muerte anunciada: se especifican los pasos que va dando el médico y la evolución de la enfermedad, se presta especial atención a la decadencia física del paciente, todo ocurre en el aspecto

espacio y hermético de la casa, la resignación del enfermo produce el nerviosismo y la rabia del doctor, hombre escéptico y empírico que en principio no creía en poderes extraordinarios. La *amenaza* de lo sobrenatural se objetiva en la resistencia del médico contra algo invisible y poderoso que termina venciendo a la ciencia. La extrañeza y lo irracional de la situación se contraponen a los discursos y a la actitud razonadora del médico; este recurso, además, concede verosimilitud a la historia y tensión a la trama. Las intervenciones del doctor están labradas con un glosario médico barroco a veces confuso o con usos ambivalentes: «licor anisado de amonio», «asinergia», «tres miligramos de sulfato de estriquina», «inyección hipodérmica», «éter sulfúrico», «descargas galvánicas», etcétera. Esta terminología «científica» y la posición firme y activa del doctor se oponen en tensión continua a la serenidad y la resignación del paciente de aceptar su muerte. Si la narración no hubiera presentado este perfil positivista que encarna el doctor, la historia se habría perdido en la vaguedad de un delirio de un personaje psíquicamente lábil. Así, la atmósfera de inquietud y esa especie de fatalidad que se impone en el desenlace hace que se viva de modo más intenso –más objetivo– la fragilidad de la vida sostenida en un hilo, el cual se puede romper por un presentimiento.

Es interesante la evolución psicológica del personaje del doctor ante las evidencias físicas –empíricas o positivas– de la intervención de unas fuerzas extrañas que escapan a la lógica y al dominio humanos, evolución por la que pasará del descreimiento total a la vacilación racional:

Preparado por mis estudios a no creer en la mínima cosa sobrenatural, y escapándome la razón de aquel suceso extraordinario, librábase en mi interior una lucha que me irritaba en razón directa de mi impotencia contra aquella verdadera obstinación en morirse a una hora fija.

Paulatinamente, parece explicitarse que el poder de lo sobrenatural es inexpugnable, que la clarividencia supera los aciertos de cualquier diagnóstico y que no hay ciencia ni medicina que le pare los pasos, ésa es la lección que aprende el médico: «¡Ahora se trataba de [...] la loca ambición de luchar cuerpo a cuerpo con

lo Eterno Desconocido y vencerlo...!»). De ahí que el segundo enunciado del título sea «*revelaciones de un médico*», en consonancia con que la historia que refiere es manifestación de una verdad secreta u oculta.

En esa pugna de antagónicos de la ciencia contra la obsesión anímico-mental de un hombre, se cristaliza el conflicto entre materialismo y trascendentalismo en que por esa época se dividían los intelectuales y profesionales de Argentina. El dilema que en principio plantea la narración de Olivera es que hay cosas a las que la ciencia no puede dar respuesta: «Hay una multitud de fenómenos en medicina, de los cuales no tenemos todavía ni la sombra de una explicación». Pero ese discurso se va doblegando hacia la posición de que, simplemente, la ciencia y los fenómenos paranormales son ámbitos distantes, con actuaciones y códigos diferentes.

Siguiendo los pasos de Edgar Allan Poe, nos encontramos con la combinación de razón, ciencia y fuerza sobrenatural, tres componentes muy comunes no sólo en el cuento de Olivera sino también en la producción general de la generación del ochenta. También se remontan a Poe otros dos recursos como: la ambientación de una situación obsesiva y claustrofóbica, que se centra en un conflicto en los límites de la existencia y de la locura; y el sentido decadente y sórdido de la historia. Pero el estilo, la voz narrativa, el enfoque y el manejo de los recursos son distintivos del autor argentino. El propio Carlos Olivera decía así en 1884, en su prólogo a la traducción *Novelas y cuentos* de Poe:

Ahora bien, el artista da a su obra verdaderos tintes propios, detalles que sólo a él pertenecen, fisonomías que podrán ser defectos o bellezas, pero que son de él, absolutamente de él solo. [...] El mármol, el bronce, las ideas, en fin, que han entrado en la composición de la obra de arte, pueden ser adquiridos por todo el mundo; pueden ser arrancados a la misma entraña de la tierra, y al mismo trozo, o vibrar con igual intensidad en otros cerebros, pero la *manera* con que los agrupa el artista, son su propiedad especial, el solo sello de originalidad⁶⁶⁰.

⁶⁶⁰ Citado en Andrea Castro, «Edgar A. Poe en castellano y sus reescritores: el caso de “The oval portrait”», pág. 105, artículo disponible en http://gupea.ub.gu.se/dspace/bitstream/2077/10432/1/gupea_2077_10432_1.pdf.

Carlos Olivera fue periodista, político y traductor (sabía francés, inglés, italiano, alemán, portugués y traducía del latín). Como diputado defendió un proyecto, pionero en Argentina y en toda Hispanoamérica, de ley de divorcio. Como el resto de los miembros de la generación del ochenta, Olivera defendía el laicismo y la educación positivista. En esa característica tendencia generacional de hibridez y eclecticismo, la defensa de la secularización no parecía contradecir la curiosidad por las pseudociencias. En sincronía con el interés del momento por las ciencias neurológicas y psiquiátricas que se desarrollaron con prodigalidad en Argentina, Olivera publicó otro cuento sobre psicopatología titulado «El hombre de la levita gris» (1883). Olivera escribió para periódicos extranjeros y nacionales como *El Diario*, *La Ondina del Plata* y, también, en *Philadelphia*, la revista de la Sociedad Teosófica argentina en la que más tarde Lugones publicaría alguno de sus cuentos pseudocientíficos.

En otro relato de Olivera, «El número trece»⁶⁶¹, lo siniestro de la supersticiosa cifra 12+1 se impone en el destino de los personajes. Olivera insertó el relato junto a otras narraciones en un libro al que titularía *La vena oculta*. En «El número trece» la desgracia persigue al protagonista; el presentimiento, la maldición, la fatalidad de este número se «materializa» en hechos y en cosas concretas. Es un cuento bien construido pero de final ingenuo y acelerado. Olivera recoge, en esta ocasión, la influencia de la narrativa fantástica francesa de Hugo y Gautier. La anécdota principal del cuento de Olivera serviría para ejemplificar la idea de Freud de que cuando lo casual se repite de forma sistemática se convierte en *ominoso*. Se ajustaría, además, a la teoría de Borges sobre la causalidad fantástica, desconcertante, o la pesadilla de lo causal. Ambos relatos recogerían la influencia de la doctrina del pitagorismo que incide en la importancia de los números y las relaciones físicas y transcendentales de las cosas.

«Los muertos a hora fija» y «El número trece» son expresiones de lo fantástico como representación de lo excluido por la razón. El presentimiento es una estrategia que actúa con las posibilidades de un desenlace y la confianza, la

⁶⁶¹ Carlos Olivera, «El número 13», *La vena oculta*, págs. 35-46. La fuente no informa de la fecha y el lugar de publicación del texto.

ingenuidad y el deseo del lector, es decir, con la confirmación o no de una expectativa. El presentimiento actúa sobre los resortes del miedo receptor en cuanto que la inquietud cobra forma al materializarse lo intuido. Por otro lado, si después de los presentimientos no surge nada, igualmente este vacío sigue provocando inquietud.

- La imagen musical andina y el infierno aterrador
«El Manchay-Puito»

Quizá el entusiasmo que Ricardo Palma expresó en su momento por la obra de su amiga Juana Manuela Gorriti titulada «La quena» (1845), fue motivo de inspiración para la escritura de «El Manchay-Puito»⁶⁶² (1877), que versa sobre idéntico argumento que el de la narración de su contemporánea. La tradición cuenta cómo don Gaspar, el sacerdote de Yanaquihua, profana la tumba de su amada y se encierra con el cadáver para dedicarle cuidados y requiebros al son de la flauta. Lo macabro y la sensualidad estaban presentes en «Gaspar Blondín» desde una visión truculenta de la muerte; y Palma, siguiendo el uso romántico, recrea una llamativa escena de necrofilia en la que el protagonista extrae con una azada el cuerpo difunto, lo engalana y lo besa como a una amante desposada y le prepara de beber en la intimidad hogareña:

El cadáver de Ana quedó en breve sobre la superficie. Don Gaspar lo cogió entre sus brazos, lo llevó a su cuarto, lo cubrió de besos, rasgó la mortaja, lo vistió con un traje de raso carmesí, echole al cuello el collar de perlas y engarzó en sus orejas las arracadas de piedras preciosas.

Así adornado, sentó el cadáver en un sillón cerca de la mesa, preparó dos tazas de hierba del Paraguay y se puso a tomar el mate.

La naturalidad y la serenidad con que el sacerdote arropa al cadáver están

⁶⁶² Ricardo Palma, «El Manchay-Puito», *Perú. Tradiciones*, Cuarta Serie (1877). Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 383-388.

cargadas de erotismo, así como de una intensidad simbólica que contrasta con lo que acontece en el exterior. El espacio doméstico, cerrado, donde el protagonista quebranta las normas cívica y religiosa, erige una frontera material con la realidad de la calle, donde reina el desconcierto:

Los perros aullaban, lastimosa y siniestramente, alrededor de la casa parroquial y, aterrorizados, los indios de Yanaquihua abandonaban sus chozas.

El lúgubre canto de la *quena*, la flauta andina de los indios de Perú, que el religioso le dedica a la amante descarnada, el *manchay-puito*⁶⁶³, invoca –en sentido literal– el destino que le espera:

colocó [la flauta] dentro de un cántaro y la hizo producir sonidos lúgubres, verdaderos ecos de una angustia sin nombre e infinita. Luego, acompañado de esas armonías indefinibles, solemnemente tristes, improvisó el *yaraví* que el pueblo del Cuzco conoce con el nombre del *Manchay-Puito* (infierno aterrador).

Manchay-puito, que del quechua se traduce como ‘infierno aterrador’, se corresponde con la agonía, con el infierno interior que vivirá el religioso como resultado del acto de profanación. El religioso rompe el código de castidad enamorándose de una mujer. Sus votos sagrados se contaminan. Y el segundo código que rompe es la ley cultural y ética de no violentar la tumba donde descansan los difuntos. El sacerdote pretende unir dos órdenes que de común están separados: el espacio de los vivos y el de los muertos. Este casamiento, esta mezcla de órdenes desata la fatalidad:

¡Horrible espectáculo!
La descomposición del cadáver era completa, y don Gaspar, abrazado al esqueleto, se arrastraba en las convulsiones de la agonía.

En la narración de Gorriti, «La quena», la música melancólica de la flauta se origina de la unión prohibida entre una joven dama española y un indio en los tiempos de la conquista. Palma recoge de la leyenda popular la anécdota de la

⁶⁶³ Una nota en la edición de Cátedra de las *Tradiciones peruanas* de que *manchay-puito*: «quechuismo, es un instrumento musical parecido a una quena que se toca dentro de un *porongo* (cántaro de barro con dos golletes) y produce un sonido bello pero desgarrador y lúgubre».

maldición de la flauta, pero introduce dos cambios sustanciales: elude el motivo de la metamorfosis de la dama y le da distintos matices al personaje del sacerdote descarriado, poseído por un amor frenético, confiriendo a la transgresión el valor racial (reticencia al mestizaje étnico) y la condena moral por el sacrilegio y por los excesos⁶⁶⁴. Por ello se explica que la Iglesia dictaminara la excomunión de todo aquel que tocara la quena o cantase el *manchay-puito*.

El motivo de la maldición aparece también en «La montaña maldita. Tradición suiza» (1851), de Gertrudis Gómez de Avellaneda. De esta tradición dice Castro y Calvo: «En el *Semanario Pintoresco*, publica “La montaña maldita, tradición rusa”, de escaso valor y muy vulgar»⁶⁶⁵. Aparte de que la propia autora la ubica en Suiza y no en Rusia, como dice el crítico, la obra no es de las más valiosas de la escritora cubana.

En primer lugar, debemos aclarar que se trata de una leyenda y no de una tradición. El argumento es el que sigue: Marta es una pobre y humilde mujer, madre de Walter Muller, quien, a sus veinte años, es rico y desconsiderado hasta el punto de abandonar a su madre. Marta le lanza una maldición que luego se cumplirá: «¡Maldito seas –pronuncia–; ¡malditas tus riquezas y maldita la montaña que habitas!». En efecto, la montaña donde Walter vivía, Blumlisap o Montaña Florida, famosa por su fertilidad, se cubre de hielo y todo bajo ella queda destruido; desde entonces pasa a ser la Montaña Maldita. Walter se empobrece y su madre muere, pero es guardada por un ángel. La actuación de la maldición sobrenatural se envaguece en un argumento melodramático, esquemático y moralista. Resta decir que se percibe la influencia de Walter Scout en la ambientación nórdica y la inspiración histórica.

⁶⁶⁴ «El resto del *Manchay-Puito hampuy nihuay* contiene versos nacidos de un alma desesperada hasta la impiedad, versos que estremecen por los arrebatos de la pasión y que escandalizan por la desnudez de las imágenes. Hay en ese *yaraví* todas las gradaciones del amor más delicado y todas las extravagancias del sensualismo más grosero».

⁶⁶⁵ José María Castro y Calvo, «Estudio preliminar», en *Obras de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda I*, tomo CCLXXII, pág. 93.

El arcano y lo prohibido

- Todo secreto está maldito: transgredir la ley

En la transgresión de las referencias culturales ocupan un lugar particular los motivos del secreto y de lo prohibido. En realidad, estas dos matrices tienen un eje común: están al otro lado de lo establecido por la «normalidad» cotidiana. Por analogía, podríamos decir que el reverso de la prohibición es la orden o la proposición, igual que el reverso del arcano es la explicación y la imagen explícita. En el relato fantástico el imaginario del arcano y de lo prohibido genera el desconcierto de lo que está estipulado por las normas de la sociedad. La transgresión del secreto y de la prohibición forma parte del sustrato social de lo que se considera no tanto «irracional» o «inimaginable» cuanto *inadmisible*, y, en correlación, *no-posible*. Por lo mismo, lo inadmisibile comparte espacio con los otros aspectos de lo *oculto* de la cultura o que están al margen de lo consentido. Precisamente, el texto fantástico cuenta la historia de aquello que debería haber quedado oculto. Cuando la narración saca a flote estos aspectos, consigue desestabilizar el orden de lo que por convención social es o no admisible.

En el argumento de estos cuentos el enigma suele estar determinado por un halo de malditismo que aboca a los personajes a situaciones hostiles y un destino fatal. Cuando el secreto se devela, irrumpe el elemento fantástico como engranaje de conexión entre lo esotérico y lo exotérico. En «El tesoro de los incas» (1865), de Juana Manuela Gorriti, un miembro de fuera de la etnia descubre la ciudad de oro de los indios y esto acarrea el desastre a todos los personajes. «Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia» (1867), también de Gorriti, es otro ejemplo de este motivo: aquí es la curiosidad lo que condena a la persona interesada en conocer un secreto amoroso en cuya trama la fantasicidad encierra un extraño episodio de percepción extrasensorial. En este cuento, la apertura de lo

hermético (el secreto) emerge en consonancia con la tentación carnal y el deseo vehemente de satisfacer la curiosidad; el resultado es la culpa y la condena de la conducta voluntariamente transgresora del protagonista.

Otra narración que desarrolla de una manera particular el motivo de lo arcano es «El Puente de Icononzo», del colombiano José María Ángel Gaitán. Se trata de un texto singular por su forma y por su estilo, y donde la fantasmaticidad se desenvuelve de un modo poco común: a través de la atracción por una naturaleza «sombria», donde los precipicios rocosos son trasunto de un espacio igual de misterioso, el del alma humana, y proyección del abismo más inaccesible, el de la muerte. De nuevo, lo fantástico se concentra en la naturaleza en «Marina» (1868), de Justo Sierra: el mar, cargado de simbolismo, ejerce una misteriosa fuerza magnética en la protagonista de este cuento.

Lo prohibido comparte la misma atracción que se siente por revelar lo incógnito y suele desembocar en consecuencias adversas. Los personajes de «La quena» (1845), de Juana Manuela Gorriti, transgreden la ley que proscribela unión entre razas diferentes (indio y blanca), y acaban pagándolo con su vida. La infracción del tabú cultural está condenada con la maldición; no obstante, la disposición de las fuerzas sobrenaturales convierte el hueso de la amada muerta en una flauta mágica que el indio toca en recuerdo a ella. Otra versión de la historia es la que da Ricardo Palma en «El Manchay-Puito» (1877), en donde, como se ha visto, un clérigo transgrede los votos de castidad y la prohibición de unión amorosa se cobra de nuevo la vida de la protagonista.

Un aspecto interesante de estos cuentos es que en ellos el enfrentamiento de los personajes con lo públicamente prohibido se vive, de modo antagónico, privado, en el retraimiento de la relación íntima de los personajes. Las tramas concluyen, por lo común, en la desventura y en el desgarramiento psicológico individual; la adversidad y la tragedia personal que se suceden siguen conservando en cierta forma el valor de lo arcano y enigmático que identifican el género fantástico.

- La amenazadora atracción de la naturaleza:
«El Puente de Icononzo» y «Marina»

La naturaleza autóctona es tanto fuente de fantasía como un signo de identidad en la literatura. Los escritores latinoamericanos se han sentido siempre cautivados por la fisiología geográfica de su tierra. La naturaleza había sido uno de los focos de atención de la literatura romántica, como vimos con Andrés Bello, en particular aquella que buscaba la independencia intelectual y literaria desde formas o expresiones características de la identidad americana.

En «El puente de Icononzo» y «Marina» la naturaleza tiene la relevancia de un personaje. En cierta forma personificada en estos cuentos, implica siempre algo siniestro y una suerte de magnetismo.

«El Puente de Icononzo»⁶⁶⁶, del colombiano José María Ángel Gaitán (1819-1851), es una narración singular de la primera mitad del siglo XIX, una narración que fusiona distintos géneros y distintos discursos a la vez: balada lírica, memoria de viajes, cuadro descriptivo, monólogo interior. Quizá en rigor no se pueda considerar esta narración como «cuento»: no hay una dinámica de los hechos, con un desarrollo narrativo. Es importante, en este sentido, resaltar que el cuento fue un género literario cuya especificidad se logra con el romanticismo, pero en Colombia persiste una fuerte raigambre al clasicismo y hay que esperar hasta después de 1840⁶⁶⁷ para que se empiece a percibir la sensibilidad romántica, y la biografía de José María Ángel Gaitán no sobrepasa la fecha del medio siglo. Pero su estudio es interesante porque nos dará algunas claves de la evolución hacia una forma más moderna del género y la experimentación del fantástico. Lo

⁶⁶⁶ José María Ángel Gaitán, «El Puente de Icononzo», en Henry Luque Muñoz, *Narradores colombianos del siglo XIX*, págs. 32-37.

⁶⁶⁷ «Es precisamente después de 1840 cuando surge una enérgica actitud de ruptura contra el neoclasicismo, o mejor pseudo-clasicismo, de la generación anterior [...]», Jairo Mercado, «La cultura del cuento y el cuento de la cultura en el Caribe colombiano», en Jairo Mercado Romero y Roberto Montes Mathew (compiladores), *Antología del cuento caribeño*, Fondo de Publicaciones de la Universidad del Magdalena, Bogotá (Colombia), 2003, pág. 35.

fantástico en el cuento de José María Ángel Gaitán responde a la fuerte impresión que deja en el ánimo del caminante la contemplación de la naturaleza americana: el puente de Icononzo y el Sumapaz, el río que lo cruza, en el parque natural al sur de Bogotá.

El paisaje se convirtió en uno de los temas más elementales del arte del siglo XIX. La pintura de la naturaleza se realiza *in situ*, en el lugar mismo donde se captan las impresiones del paisaje observado. Puesto que la naturaleza es cambiante, los pintores buscan captar el atardecer, las formas mutables de las nubes, el movimiento de la hierba... hay que verter en el cuadro, como en el texto, la impresión viva de lo que se percibe. Pero el paisaje en la literatura, hasta entonces, había sido algo pintoresco, telón de fondo o un elemento más; nunca antes afluía, como ocurre en este cuento, como el protagonista o la pieza relevante de la contextualización de la historia.

«El puente de Icononzo» responde a la línea literaria de búsqueda de lo americano; esta vez no desde una belleza equilibrada al estilo ilustrado, sino desde la sensibilidad romántica de atracción hacia lo estéticamente inextricable y amenazador. En este sentido, Ángel Gaitán logra una doble conquista literaria, por un lado, la profundización en los elementos vernáculos y, por otro, la independencia intelectual, la elección voluntaria de tomar el modelo de una naturaleza⁶⁶⁸ llena de misterio, abrupta, rocosa y cruzada por aguas embravecidas. La estética formal del texto se relaciona con las baladas alemanas. Asimismo, se establece una simetría entre el trasfondo estético y filosófico de la narración de Ángel Gaitán y el de la *Schauerroman* ('novela de escalofrío'), la novela gótica alemana, así como con la teoría de lo *sublime* estudiada por Kant y Schiller. El romanticismo alemán aplica lo sublime a la producción artística que explora el ámbito de lo inexplicable o inefable y, por otro lado, entiende que, sin ser una contradicción, se puede encontrar

⁶⁶⁸ «Todos [los románticos] confiaron en lograr una expresión literaria original derivada de la naturaleza, la historia, las costumbres, los sentimientos y cuanto tuviesen de peculiar los hombres y las tierras de América»; «Sin duda el historicismo romántico favorecía el nacionalismo literario, que trataba de destacar la originalidad derivada de la geografía y de la historia, aunque fuesen factores negativos, y esa insistencia en lo particular, esa exaltación de la diferencia, ya marca distancias con el universalismo iluminista», Teodosio Fernández, *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana*, colección Antología del Pensamiento Hispanoamericano, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Alicante, 1997, págs. 38 y 39.

belleza en lo que es desmedido y terrorífico. Exorbitante y pavorosa, pero seductora y placentera, resulta la naturaleza que retrata el protagonista de «El Puente de Icononzo».

El narrador selecciona aquellos elementos que, por su magnitud, por su oscuridad o por sus formas ofrecen un sentimiento de amenaza. Desde el monólogo interior, el narrador va pintando un espacio inquietante, alucinador, que incluso le lleva a imaginar la idea del suicidio como sugestionado por un pensamiento obsesivo semejante al de los personajes hoffmannianos. Las palabras de Henríquez Ureña dan una visión de la naturaleza que no parece acabar de corresponderse con la de esta narración, que se inclina mixtamente hacia una ambientación gótica –en que el miedo procede de elementos «externos»– y una experiencia propia del romanticismo psicológico –que se centra en las emociones, en el pensamiento estremecido–:

La descripción de la naturaleza, que comenzó con los neoclásicos, fue ahora para nuestros románticos un deber que había de cumplirse religiosamente. Era un dogma que nuestros paisajes sobrepasaban a todos los demás en belleza. Nuestros poetas y escritores intentaron, y prácticamente llegaron a realizarla, una conquista literaria de la naturaleza en cada uno de sus aspectos: nuestras interminables cordilleras, las altas mesetas de claros perfiles, el aire transparente y la luz suave, selvas tropicales, desiertos, llanuras como mares, ríos como mares, y el mismo mar resonante⁶⁶⁹.

En el principio del camino, el narrador señala que nada hay en esa parte del paisaje que se admire ni pavoroso. El miedo y la inquietud van apareciendo a medida que el protagonista se acerca al río, como si aquél concentrara un extraño magnetismo que hipnotizara los sentidos y volviera vulnerable la «naturaleza» humana. Además del paisaje exterior, el texto ahonda en el tejido de las sensaciones, la fantasía tenebrosa y el mundo interior impresionado y conmocionado. Es así que se produce el paso de de la exteriorización plástica de lo sensible a lo suprasensible, de lo visual a lo visionario, de lo físico a lo metafísico.

El río, donde se asentaron las ciudades y las civilizaciones de la antigüedad

⁶⁶⁹ Pedro Henríquez Ureña, *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, Verbum, Madrid, 2007, pág. 160.

precolombinas, es aquí el símbolo de una frontera natural. Como el mítico río Leteo, que une las orillas de la vida y de la muerte, el río Sumapaz es aquí un vínculo entre lo sensible y lo suprasensible. En tanto el río es símbolo de una frontera física, el puente une contrarios de la metafísica: luz y sombra (esto es, razón y oscuridad del alma), tierra y cielo, fuerza telúrica y fuerza infernal. La descripción prima sobre la narración. La descripción, sugerente y preñada de lirismo, va pintando con palabras un paisaje que tiene vida propia, que se revela a sí mismo con un significado mágico. Antes que acción el cuento es emoción. El autor consiguió dar una dimensión verbal a las emociones que se sienten al observar una naturaleza tan espeluznante como fascinadora.

La naturaleza habla a través del trueno, de las rocas, del precipicio: espacios que hospedan el desaliento de los «miseros desgraciados» que se arrojan al suicidio. Nos sentimos frágiles y abrumados ante las fuerzas que no podemos gobernar, por lo que nos vemos impulsados a admirar –y a temer– las fuerzas de la naturaleza. Frente a las potencias ocultas de la naturaleza, de su imprevisibilidad, de lo desconocido, de los abismos y el infinito, el hombre se siente pequeño y medroso. El puente entre la vida y la muerte es en realidad más frágil que cualquier accidente geográfico. Conecta en este punto el texto con el «dolor cósmico» que dramatiza el romanticismo y el énfasis en la alienación trágica del hombre, tal y como fue concebido el *Las penas del joven Werther* (1774), de Goethe.

El texto concuerda con la idea romántica de que la naturaleza es un ser espiritual con existencia y expresión propias. La naturaleza actúa como estimulante de una imaginación autóctona y mítica. «El corazón se tiñe allí de una bruma letal», dice el narrador para expresar el terror a las fuerzas ocultas de la naturaleza y la intuición del infierno en la tierra; aunque esto se contrasta con la belleza de las alturas y los precipicios. Esa unión de contrastes entre lo siniestro y la belleza, entre lo interior y lo exterior, responde a la búsqueda romántica de una totalidad. En el XIX, siglo de la industria y la tecnología, el hombre se siente pequeño y abrumado ante las fuerzas de la naturaleza (originalidad, grandeza y misterio) que no puede gobernar, por lo que se ve impulsado a admirarlas y, al mismo tiempo, temerlas. El poso ideológico de esta estética conecta con lo que Rafael Argullol

llamó *la atracción del abismo*⁶⁷⁰, concepto relacionado con la seducción de lo abrupto en los cuadros de Johann Gottlieb Fichte y de Kart Friedrich Schinkel. En el cuento, el puente simboliza el tránsito entre la vida terrena y el Más Allá, dentro de esa fascinación por el infinito.

Hay en este texto un interés especial por la imagen visual, por el cuadro descriptivo como objeto mágico. La literatura entra en relación con la pintura y la observación analítica. La naturaleza se vive como inspiración de espacios inabarcables y amenazantes y alusión de la poesía que puede contenerse en aquello que es insondable. El asombro y la inquietud son emociones constantes en esta narración. El texto de Gaitán incorpora otro rasgo propio del fantástico decimonónico: el sentimiento de lo ominoso.

Si el objeto de la narración es el puente, la narración está tamizada por la voz personal del «ojo» que ve el puente. La voz individual y subjetiva es lo que en realidad recrea el «artificio» fantástico. El texto comienza diciendo que al principio del camino la naturaleza es delicada, pero será luego el «observador-narrador» quien imprima su propio carácter siniestro a la realidad. Las ideas del suicidio y del infierno, la pérdida del control de la propia voluntad y la melancolía que se crece sin control no son sino representación del principio con el que se mueve el género fantástico decimonónico de que la verdadera amenaza y el auténtico pavor están dentro del hombre.

La naturaleza había sido tema de la pintura. Nunca antes había entrado el paisaje en la literatura como protagonista en sí, y mucho menos un paisaje abrupto. La naturaleza ya no es un escenario, sino que trasluce las emociones humanas. De la naturaleza neoclásica como receptáculo de la vida animal y vegetal se da, en el XIX, un salto hacia la concepción de ésta como espectáculo, asimismo, del «cuadro estático» se evoluciona al cuadro en movimiento, de la naturaleza para «estar» (lugar de descanso, de recreo), a la naturaleza del «ser», cuyo signo de identidad es la grandeza. Ahora el observador-lector forma parte de ese cuadro esbozado en

⁶⁷⁰ Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Bruguera, Barcelona, 1983. Podemos ver los rasgos de esta estética en las pinturas «Acantilado de yeso en la isla de Rügen», «Aurora en el Reisengebirge» y el grabado «La mujer en el precipicio», de Caspar David Friedrich, así como en «La puerta en la roca», de Kart Friedrich Schinkel.

el texto. La tierra americana es un signo de identidad para estas naciones, por eso el título del texto se identifica con el nombre del puente y la mirada se dirige a lo autóctono (las guacamayas, los alisos). La naturaleza americana se concibe como estimulante de una imaginación también americana, por eso el narrador hace una correspondencia entre la mitología griega como signo de identidad del pueblo helénico.

No hemos considerado «El puente de Icononzo» como un cuento paradigmático porque, en rigor, no es un «cuento», sino una narración ubicada en un espacio de experimentación que todavía vacila entre los márgenes del cuento, la prosa breve filosófica y las memorias de viaje. Pero no se debe dejar de apreciar, al mismo tiempo, que esta narración ha incorporado una parte importante del imaginario estético y literario del fantástico y que abre un tipo de discurso que busca la inquietud y el escalofrío a través de lo fantástico telúrico.

Hacia finales del XIX, el escritor modernista mexicano Francisco Zárate Ruiz escribió «El Río Hondo»⁶⁷¹, donde la naturaleza americana, de nuevo un río, vuelve a ser personificación de una fuerza arcana y malévolas, esta vez mucho más destructora y autónoma que la del cuento de José María Ángel Gaitán. «Aquel río era malo, muy malo, perverso, vengativo, odioso e inhumano», así comienza el texto de Zárate Ruiz, narración muy dinámica que también fluctuará entre los márgenes del cuento y la prosa modernista de gusto lírico y poético. Aunque lo amenazante participa ya de un claro esteticismo de lo fantástico, el río actúa en esta ocasión como un auténtico personaje viviente que, si cabe, es incluso vengativo. El narrador omnisciente, como si conociera los pensamientos del río, informa de que su primera víctima fue una niña indígena que se acercó a su orilla. En la lectura de «El Río Hondo» se hace palpable cómo han evolucionado con el tiempo las técnicas compositivas hacia una narración más breve, más depurada y con un efecto fantástico que produce más impacto que el texto de Ángel Gaitán debido a

⁶⁷¹ Francisco Zárate Ruiz, «El Río Hondo», en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 167-174. En la antología no se informa de la fecha de publicación del cuento de Zárate Ruiz.

la consumación del asesinato de esa niña. Pero, en ambos casos, se trataría de un tipo de discurso cuyo esteticismo descriptivo provoca una distancia empática con el sentido de lo ominoso. Es decir, se da un fantástico de mayor ruptura con la realidad cuando los hechos se narran de manera más directa, menos barroca y menos bizarra, pues la misma *naturalidad* con que se refiere lo que es *imposible* hace que el efecto sea doblemente inquietante.

Una naturaleza más bucólica pero igual de aviesa es la que muestra Justo Sierra en su trilogía de cuentos que recrean una mitología lírica del mar⁶⁷²: «Marina» (1868), «Playera» (1868) y «La sirena» (1869). Las piezas de Justo Sierra fueron recogidas en 1896 en un volumen, *Cuentos románticos*, escritos sin embargo entre 1868 y 1873, cuando el autor tenía entre veinte y veinticinco años. Sierra publicó estos relatos como folletines en el diario *El monitor republicano*, dentro de un espacio propio que se llamaba *Conversaciones del domingo*. Si ya es extraño el hecho de que los cuentos aparecieran en el formato de libro, no resulta menos insólito que el título ostente el calificativo de *romántico* cuando fue publicado en las postrimerías del siglo.

La estructura narrativa de sus cuentos es ésta: primero comienza con una invocación al lector o la lectora (sus cuentos fueron escritos sobre todo para un público mujer); el narrador, identificado con el autor, informa de que ha recogido la anécdota de la imaginación oral popular (aunque esto puede a veces ser una pose literaria al estilo becqueriano); sigue una breve introducción en la que ya crea el ambiente en que luego se desenvolverá la historia; y luego continúa el desarrollo de la historia en sí con una descripción poética del entorno y del paisaje. Como se ha dicho, sus cuentos fueron escritos para mujeres «lectoras», pero también para «oidoras», pues la técnica compositiva se acerca al cuento oral y, además, no hay que olvidar que se trata de leyendas, piezas que suelen ser referidas en viva voz.

La estructura narrativa de sus cuentos se acoplaría a este otro esquema en la semántica del fantástico:

⁶⁷² Véase Ellen Lismore Leeder, *Justo Sierra y el mar*, Ediciones Universal, Miami, 1979.

- Situación de fantasmaticidad cero: invocación al lector, exhortación a la disposición antropo-geográfica (la naturaleza, las gentes del lugar y costumbres) y referencia del origen legendario de la historia.
- Situación preliminar: presentación de la leyenda –la anécdota– y atmósfera en la que se va a desenvolver. La anterior y ésta son situaciones que ocupan un espacio y un énfasis considerable en el cuerpo del texto.
- Situación de conflicto: problematización del orden natural desde un enfoque lírico e idealista.
- Situación final: se confirma la transformación, muchas veces física, del personaje tras el impacto del orden sobrenatural en su mundo cotidiano. Se da en ocasiones una situación de distensión o relajación porque el personaje ha superado el conflicto. Esa superación del conflicto no conlleva la armonía entre el orden natural y un orden *otro*. Concuerda con las expectativas de atmósfera de la situación preliminar. Se corrobora el origen popular –completo o un aspecto– de la historia y, a veces, se establece un paralelismo con la cotidianidad mexicana.

El escritor de Campeche recibe la influencia del romanticismo francés, de Nodier, Nerval y Baudelaire sobre todo. A pesar de que Justo Sierra pertenecía a la segunda generación romántica, se anticipó al modernismo en la renovación de la prosa, en el uso del lenguaje y en el estilo; tanto así, que se lo puede considerar como modernista, si no por cronología al menos sí por el cuidado de la forma. Justo Sierra, lo mismo que modernistas posteriores, adopta de los románticos, entre otras cosas: en el plano temático, la idea del amor como religión para la persona enamorada; personajes de perfil romántico (individualismo acentuado, melancolía, sentimentalismo); la valoración, simultánea, de la pureza femenina y de la pasión erótica; el gusto por lo ideal; la tendencia legendaria y la ubicación en la geografía nacional; el transvase frecuente de la vigilia al sueño y el giro hacia lo fantástico; y, en el plano técnico, el recurso al manuscrito confesional (como en «666: César Nero», de

1869). Otras técnicas cuentísticas de Sierra son la descripción de una naturaleza vívida y paradisíaca presente en todos sus cuentos, la narración en primera persona y la ruptura del hilo argumental para dirigirse al lector –con frecuencia femenino–, rasgo éste que iría disminuyendo en el modernismo, pero que perduraría en autores como Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones y Atilio Chiappori⁶⁷³. La máxima conexión de Sierra con el romanticismo se da en la belleza plástica del estilo y en la estetización del elemento fantástico. Su lenguaje poético apela a la sensibilidad artística de las formas, a la belleza intrínseca de las imágenes líricas que surgen del sentimiento. Su lirismo es tan acentuado, que el propio Sierra, en una nota de 1895 dirigida al editor y que acompañaba a la colección del libro, llamó a estos cuentos «poemillas en prosa». El lirismo, la musicalidad oracional, la reiteración rítmica del léxico, la modernización de la prosa, llena de armonía y color, la plasticidad del lenguaje, el uso de imágenes (símbolos, epítetos, metáforas, oxímoros) y sinestesias forman un entramado formal que se combina con amores satánicos, idealistas y lúgubres, con personajes de psicología quebradiza y situaciones para las que no existe una explicación racional.

En «Marina»⁶⁷⁴ (1868), la joven frágil⁶⁷⁵ y de una belleza de morbidez mística⁶⁷⁶ que protagoniza el cuento, se enamora de un marinero, hijo del antiguo capitán de su padre. Marina pasa las horas del día en la playa, a la espera de la llegada de su amado, una espera interminable con la que se obsesiona y empieza a ver imágenes espectrales, *fantasmagorías ópticas* que se acercan a la costa en forma de una barca de la que desciende su amado. Pero su padre busca para ella otro joven, Ramón, receloso del hijo del capitán y temeroso de un amor que obligará a su hija a sufrir el intermedio de los viajes del marinero. Lo que ni el padre de Ma-

⁶⁷³ Pedro Pablo Viñuales, «Sobre las raíces románticas del modernismo: Los *Cuentos románticos* de Justo Sierra», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 25, Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1996, págs. 212-213.

⁶⁷⁴ Justo Sierra, «Marina», *Conversaciones del domingo*, folletín de *El monitor republicano*, 19 de abril de 1868, págs. 7-14. Fuentes modernas: en David Huerta, *Cuentos románticos*, págs. 243-249; en Justo Sierra, *Cuentos fantásticos*, Factoría págs. 7-14.

⁶⁷⁵ «Marina era la más melancólica, la más soñadora muchacha de aquellas playas; era triste», «Marina sentía de modo extraño, cantaba, lloraba, soñaba».

⁶⁷⁶ «Sus formas conservaban la voluptuosa morbidez, pero era esa voluptuosa morbidez mística que nos arrodilla ante las Vírgenes de Murillo».

rina ni nadie sabe es que parece ser que el hijo del capitán ha violado a la joven y la ha abandonado después. El día de la boda con Ramón, Marina se acerca a la costa atraída por la voz de las olas («“Ven”, sollozaba el mar a lo lejos») y se adentra en las aguas del océano, que la embullen y la hacen desaparecer. Cuenta la leyenda que, desde ese día, todos los años el mar hace un remolino de espuma blanca, como el velo de la novia, en el momento en que en el crepúsculo nace la Estrella del Mar. La mitología –es decir, la superstición– popular explicaría la aparición del astro.

Uno de los aciertos del texto es el recurso técnico de «contar sin decir», centrado en el manejo de la elipsis, de la sugerencia y de la simbología, sobre todo de aquellos datos que son relevantes para el desarrollo de la trama, como la referida escena de esa presunta violación:

[El hijo del capitán] Entró en la casa de su amada; se sentaron en el borde de un arriate que era como búcaro de jazmines blancos... Esos jazmines, y las rosas, y los lirios, todos esos cómplices eternos de los pecados del trópico, supieron lo demás. Una hora después el rumor apasionado de un beso se confundía con el rumor de las olas. Marina volvió sola a su casa, sola⁶⁷⁷.

Pasó el tiempo; Marina esperaba, nadie venía, nada más que sus lágrimas.

Otro recurso en que se sustenta la epistemología del fantástico en este relato es la identificación de Marina con el fluido líquido, con sus lágrimas y con el agua del mar, que también forma parte de su nombre. En realidad, la identificación de la protagonista es con el entorno, por eso sólo la naturaleza, y el lector, saben la verdad. Aunque el autor también reserva *secretos* entre los mismos personajes, entre Marina y Ramón:

Y se acercó al oído de la niña y murmuró en secreto quién sabe qué frases.

La comparación entre Marina y las flores alude a su virginidad, luego mancillada. La «saya» que lleva en ese momento es la prenda íntima femenina que

⁶⁷⁷ Se aprecia en este fragmento una incongruencia que debió pasar desapercibida al autor: la joven ya estaba dentro de la casa, en el patio, cuando al final del párrafo entra de nuevo en la casa.

también puede considerarse en su acepción de vestidura talar. El blanco funciona como color simbólico: la luz de la estrella, la reverberación de la espuma oceánica y el color asociado a la virginidad y al casamiento.

La melancolía de Marina brota como un estado de trascendencia, como la enfermedad psicosomática típica del personaje del romanticismo y que Hoffmann perfiló en sus ficciones. También, la voluptuosidad, la morbidez y la «belleza medusea» de la protagonista es común del fantástico romántico, rasgos que han sido estudiados por Mario Praz⁶⁷⁸ y Lily Litvak⁶⁷⁹.

La vitalidad de la naturaleza se expresa primero desde la dulzura, pero una vez que se produce la violación, la serenidad de las olas se torna en furiosa desposesión. El mar representa una mezcla de contrarios: ternura y desenfreno. El único familiar de Marina es su padre, y la mar contiene los rasgos de una madre que acunara a su hija desamparada, como la madre que consuela al hijo en su regazo. Al mismo tiempo, esa afectividad-atracción que Marina encuentra en el mar se pervierte hacia la lujuria. Más que el hijo del capitán, en realidad, el amor de Marina es el mar. Marina se desposa con el océano y convierte las olas en su lecho nupcial. La desaparición inexplicable de su cuerpo se enturbia en la ambigüedad entre la voluntad suicida de la joven o el rapto alucinatorio de las olas. El mar se convierte en su cuna y en sepultura.

La identificación de Marina y la Mar se transforma en unión, en «unicidad» romántica. El erotismo hacia el mar se objetiva en el beso de las olas en los pies de la joven. Ella queda desnuda, pero una desnudez que es también la del alma. El ansia de totalidad, según la filosofía del romanticismo, se logra en la asociación de los dos infinitos azules: el océano y el cielo. Por último, asistimos a la unión mística del hombre con los elementos naturales: Tierra (flores), Aire (el viento, la brisa marina), Fuego y Mar (*ardiente y húmedo beso* de las olas).

La tensión narrativa del cuento se disgrega a veces en una pintura detallada del escenario, descripciones sinestésicas e imágenes sensoriales que no escatiman

⁶⁷⁸ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica y El pacto con la serpiente*.

⁶⁷⁹ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo y El sendero del tigre*.

en adjetivos y comparaciones, recursos que asoman como digresiones formales. El cuento no persigue el efecto poetiano, pero busca sin embargo un fantástico quizá más moderno, en el rapto del lector en esa fantasmagoría de la atmósfera general y en ese estado de trascendencia de los personajes. Aunque en el final del cuento la desaparición de la recién casada parece estar envuelta en una especie de alucinación, de erotismo místico pero siniestro entre Marina y el mar, de todos modos, se da sin titubeo la ruptura de la cotidianidad por un orden no explicable, ni aprehensible:

Entonces Marina sintió sobre sus pies desnudos un ardiente y húmedo beso... Y la barca se iba, se alejaba, huía... Y el viento y las olas balbuceaban un adiós lúgubre, como el último adiós. Marina siguió a la barca; entró en el mar, se acercó, se acercó, se acercó a su amante... llegó a él, sintió en derredor de su cintura unos brazos suavísimos, aspiró un aliento caliente y aromado, entreabrió los labios y sintió en la boca el beso amargo de la ola, que cubriéndola con un movimiento apasionado, tendió sobre ella su inmenso sudario de cristal y fue a besar la playa murmurando el eco del canto de Marina. Corrió Ramón a la orilla, corrieron las muchachas; sólo hallaron el velo de la desposada flotando sobre las olas.

El desenlace de la historia, ubicada en una realidad entre legendaria, costumbrista y afantasmada, es un *enigma*: el mar del trópico esconde el secreto, sólo el mar sabe lo que pasó.

El mar tiene algo prohibido o vedado que llama, literalmente, a la joven. Lo extraordinario se concentra en esas formas fantásticas que surgen de las aguas y la asociación mágica del remolino final con la figura de Marina. Pero todo el texto concentra el misterio y lo codifica en determinados signos:

- La vitalidad de la naturaleza, que adquiere rasgos humanos.
- El embrujo de las olas que atraen a la joven.
- El magnetismo del horizonte, de donde surgen las fantasmagorías ópticas.
- El juego con la voz y el silencio. Cuando interviene Marina, cuando habla, lo hace en verso. El mar solloza, balbucea y repite las pala-

bras de Marina. El prometido de Marina susurra algo al oído de ésta que el lector no «oye». Otra voz es personificada en el rumor, el balbuceo y la charla de las olas. Una atmósfera de suspense y secretismo («quién sabe qué», «no se sabe qué», «un no sé qué de...») se extiende en el enunciado del texto y sólo la naturaleza sabe lo que en verdad ocurre («las flores supieron lo demás»).

Los puntos suspensivos que dejan el sentimiento sostenido en la vaguedad, los puntos suspensivos son ventanas a otras posibilidades. Marina siente de un modo extraño. «Sus formas conservaban su voluptuosa morbidez, pero era esa morbidez mística que nos arrodilla ante las Vírgenes de Murillo».

Una característica del fantástico de este cuento y de otros muchos de Sierra es la importancia fotográfica, sensitiva y sensual del paisaje, y la importancia en general de lo visual.

La perspectiva narrativa de Justo Sierra se insertaría en una exploración del «imaginario mexicano», concretamente el de Campeche, de donde procede el autor: ubicación y paisaje oriundos, lector/lectora mexicanos, leyendas o tradiciones nacionales; se trata, en definitiva, de una recreación de rasgos propios hacia la construcción de una literatura nacional, del «fantástico nacional».

Resta decir que las piezas del escritor mexicano agrupan los márgenes compositivos de las baladas al estilo alemán, la leyenda tradicional, el romance en verso y el cuento.

- De lo *esotérico* a lo *exotérico*:
«El tesoro de los incas»

Cuando el cuento fantástico expone elementos que quebrantan aquello que está prohibido por la cultura o por la moral religiosa, las consecuencias son dramáticas, como les ocurre a Rosalía y a Diego de Maldonado en «El tesoro de los incas»

(Leyenda histórica)»⁶⁸⁰ (1865), de Juana Manuela Gorriti. Este relato recoge el mito⁶⁸¹ popular sobre la ciudad de oro de los incas desde la época precolombina. El viejo cacique Yupanqui y sus hijos Andrés y Rosalía son embaucados y cruelmente torturados por Diego de Maldonado para sonsacarles dónde está sepultada la ciudad de oro. Maldonado intenta enamorar a Rosalía a través de las rejas del claustro de monjas donde se encuentra. Rosalía, seducida por ese falso amor, profana la ciudad sagrada cuando conduce allí a Diego, aunque con los ojos vendados, para que éste salde sus deudas, pues se había quedado con el dinero de su trabajo como recaudador de hacienda. Esa profanación tendrá por resultado la muerte de toda la familia, debido a la violación de una ley ancestral.

Rosalía transgrede el juramento de ocultar la ciudad sagrada al que no pertenece a su estirpe, y Diego transgrede también ese juramento sagrado. El espacio privado, doblemente, se hace público a una persona no aceptada por la comunidad de ese espacio privado: Maldonado entra en el claustro de las monjas y entra también en la ciudad secreta. Pero hay otra ocasión en que Maldonado transgrede de nuevo un secreto. Por un forzado azar en la trama, Diego se pierde en el bosque y, al entrar en una choza, la vieja que habita en ella lo confunde con el hombre con quien vive y le cuenta que en el Convento de las Nazarenas hay oro escondido. Diego mata a la vieja para que nadie más sepa el secreto y por temor a ser descubierto por el hombre con quien lo había confundido. Por pura ambición, Maldonado transgredirá el espacio sagrado de la iglesia.

Esta transgresión les cuesta la vida a ambos y a la familia de Rosalía, pero especialmente la de los indios es arrebatada de forma violenta: por la tortura. La ruptura del secreto se asocia al pecado: de la culpa en el caso de Rosalía y de la tentación en el caso de Maldonado. Al infringirse la prohibición del secreto procede el castigo; dicho de otra forma, cuando lo «esotérico» se hace «exotérico» su-

⁶⁸⁰ Juana Manuela Gorriti, «El tesoro de los incas (Leyenda histórica)», *Sueños y realidades* (1865), tomo II, págs. 87-133. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 69-97.

⁶⁸¹ Para un estudio de la relación entre lo fantástico y lo mítico véase el estudio de María del Carmen Tacconi de Gómez, *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1995. Con cierta ambigüedad, las categorías de lo fantástico que la especialista establece son cinco: lo extraordinario, lo parapsicológico, lo extraño, lo maravilloso y la ciencia ficción.

cede entonces la calamidad, el terror, el dolor y, en el peor de los casos, la muerte.

Las faltas de Diego derivan de su impulso hacia la ambición: seduce con mentiras a Rosalía, se apropia del dinero de los tributos que recauda como empleado de Hacienda y asesina a la vieja que le desvela el secreto del oro oculto en el convento. Pero la falta más grave que Diego comete es la de quebrantar un espacio sagrado: el convento y la ciudad dorada de los incas. El castigo que recibe es ejemplarizante: cuando va en busca de la ciudad soterrada, Diego desaparece misteriosamente en las montañas, «como si se lo hubiera tragado el abismo», y nunca más se supo de él. Aunque la autora forzó el azar fantástico en la trama cuando Diego encuentra por casualidad a la vieja delirante en una choza perdida del bosque, la narración logra el efecto sobrenatural en el final del cuento con la muerte violenta de todos aquellos que conocen el secreto. Antes que nada, con la desaparición de Diego se trama el enigma y la asociación simbólica de que aquel que destapa el secreto sagrado de la comunidad está condenado por una maldición:

Pero desde ese día también los habitantes del Cuzco vieron en la cima del Saxsahuaman una inmensa apacheta sobre la que todo indio escupe a su paso, arrojándole en seguida una piedra y una maldición. Santiago el cabrero la levantó sobre los miembros sangrientos de un cadáver.

La enigmática desaparición de Diego cuestiona una serie de preguntas sin respuesta: ¿cómo desapareció Diego de Maldonado?, ¿habría sido asesinado?, y entonces, ¿quién pudo ser el asesino? Si nadie conocía la historia porque sus protagonistas estaban muertos y además la habían mantenido en silencio, ¿qué arcana incitación empujaba a los indios a maldecir e incluso escupir sobre la tumba de aquel que profanó la ciudad subterránea? ¿Acaso los secretos pueden traspasar la muerte? La narración no lo dice, también el texto silencia *lo prohibido*.

Por otro lado, puesto que Diego había vulnerado un espacio sagrado para los cristianos y otro para los indios, el lugar de su enterramiento devendrá por analogía un lugar simbólico para la cultura inca, una apacheta⁶⁸², como si el cadáver

⁶⁸² *Apacheta*: «(voz aimara) Majano que los indígenas de algunas regiones andinas ponen a un lado del camino para invocar la protección de la divinidad. // (Bolivia) Lugar elevado de caminos o montañas al que se atribuye carácter sagrado según antiguas tradiciones indígenas» (*DRAE*).

hubiese sido inmolado en sacrificio a la ira de los espíritus ancestrales de los indios y de la prescripción transgredida. El cuento respeta el estilo costumbrista, únicamente al final detona el acontecimiento fantástico, que obtiene su contrapeso de verosimilitud en la inclusión de ese personaje del pueblo, con nombre y apodo común, que desentierra el cuerpo desaparecido. No obstante, el efecto fantástico se mantiene vivo una vez concluido el relato.

La concepción de Juana Manuela Gorriti hacia el indio dista de la visión naturalista de la figura del *otro*. Su visión del indio descarta la dicotomía entre barbarie y civilización porque éste es un ciudadano más de la sociedad, de la identidad americana, y en él concurre la integración de pasado y presente. De hecho, vemos que Rosalía, hija de un cacique desahuciado, es educada en un convento de monjas católicas; no obstante, ella mantiene ciertas creencias religiosas incaicas e invoca a las «sombras augustas de la ciudad tenebrosa» antes de profanar el juramento de su raza. El desenlace para el indio, sin embargo, no es alentador porque el discurso cultural e institucional del momento insiste en rechazar, negar o enmascarar ese lado arcaico, *no moderno, supersticioso*, de la comunidad indígena, pero también patente en lo que constituye la identidad del espíritu nacional. El tipo de relato fantástico por el que opta Gorriti muestra la tesitura cultural de estas expresiones místicas y sociales que articulan la unidad entre lo natural y lo extraordinario, entre lo familiar y lo sobrenatural. Los textos de Gorriti descubren cómo pueden confluir la leyenda fantástica y popular con la realidad histórica («leyenda histórica», aclara alusivamente el título del cuento). Fruto de esa armonía entre lo cotidiano y lo maravilloso es la descripción que la autora hace de la ciudad de Cuzco al inicio del cuento:

El Cuzco es la ciudad de las leyendas fantásticas, de las maravillosas tradiciones. El piso de sus calles es sonoro cual si cobijara inmensos subterráneos; bajo el pavimento de sus templos murmuran las ondas de ignotos raudales; las piedras de sus cimientos están asentadas sobre las minas de oro; y en las oscuras noches de conjugación se elevan de su vasto recinto esos pálidos meteoros que el vulgo mira con tanta codicia como terror.

Sus guerreros se han convertido en pastores; sus vírgenes, apagado el fuego sagrado, han abandonado el templo; y sus ancianos,

acurrucados cual mendigos al borde de los caminos, y las canas cubiertas de polvo, tienden al viajero una mano desecada por el hambre.

Pero aproximaos y mirad de cerca a esos ancianos, a esas vírgenes, a esos pastores, y veréis brillar furtiva en sus ojos abatidos la sombría luz del misterio.

La visión doctrinal de Gorriti respecto al indígena es de un liberalismo educador más tolerante pues, al fin y al cabo, su legado pertenece a la vivencia histórica nacional y permanece vivo en el imaginario colectivo. El propósito de incorporar a la literatura aspectos representativos de la sociedad era una de las primacías del romanticismo ilustrado, intentando salvaguardar el ideal de patriotismo que abarca lo nacional y lo popular. A este propósito responde la «narrativa patriótica», aquella que de alguna manera somete o suscita a crítica y análisis esas muestras de la realidad social y popular. Un conjunto de las obras⁶⁸³ de Juana Manuela Gorriti parecen compartir esta disposición, sobre todo sus expresiones contra la tiranía rosista, de cuyo máximo ejemplo son «La hija del mazorquero (Leyenda histórica)»⁶⁸⁴ y «El lucero del manantial (Episodio de la dictadura de don Juan Manuel de Rosas)»⁶⁸⁵. Juana Manuela Gorriti conoció la producción de Mariano José de Larra por influencia de su amigo el tradicionista Ricardo Palma. Ambos, a su modo, simbolizan una inquietud americanista que contempla que la literatura ha de ser hija de la experiencia y de la historia, no para servirse de ella de un modo inerte, exterior, sino como un objeto de conocimiento que resguarda un fin ilustrativo, el de aprender del pasado para no fallar en el futuro. Gorriti adoptó esta premisa, pero la trascendió con una finalidad más ambiciosa: sus textos no descuidan la expresión de la individualidad en los personajes, el discurso íntimo del ser humano, el examen de sus pasiones y sus conmociones psicológicas. Este aspecto está asociado a la conformidad romántica de la «narrativa metafísica» en la línea

⁶⁸³ Estas obras a las que nos referimos son «Gubi Amaya (Historia de un salteador)», que incluye una historia enmarcada con el título de «Una ojeada a la patria», «El tesoro de los incas (Leyenda histórica)», «Una noche de agonía (Episodio de la guerra civil argentina en 1841)», «Francesco, el mercachifle» y «El chifle del indio».

⁶⁸⁴ Juana Manuela Gorriti, «La hija del mazorquero (Leyenda histórica)», *Sueños y realidades* (1865), tomo I, págs. 237-266. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 99-118.

⁶⁸⁵ Juana Manuela Gorriti, «El lucero del manantial (Episodio de la dictadura de don Juan Manuel de Rosas)», *Sueños y realidades* (1865), tomo I, págs. 277-303. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 119-132.

de Espronceda y el Duque de Rivas, para quienes la literatura ha de ser manifestación de la «verdad» en cuanto a que ha de dar una imagen «universal» de las pasiones humanas.

Ricardo Palma recrea también el mito de la ciudad de oro en «Los tesoros de Catalina Huanca»⁶⁸⁶ (1877). La tradición dice que Catalina de Huancayo fue una cacica india muy rica y generosa. El cura de san Jerónimo, conociendo el dato de la india y el de la ciudad escondida, le pidió a un indio que le ayudara para poder sacar plata y ofrecer al señor obispo el ostentoso recibimiento que se merecía. El cura se hizo vendar los ojos y siguió a su sacristán, que era indio, hasta un subterráneo del que sacaron oro. Pero después del fausto recibimiento del arzobispo, se sucedieron la delgadez y el desvarío de la razón del cura, como si estuviera preso de una secreta maldición que tiene las mismas consecuencias que en el caso de Maldonado:

el cura de san Jerónimo, antes alegre, expansivo y afectuoso, empezó a perder carnes como si lo chuparan brujas, y a ensimismarse y pronunciar frases sin sentido claro, como quien tiene el caletre [‘discernimiento’] fuera de su caja.

desde ese día no se volvió a ver al sacristán ni vivo ni pintado, ni a tener noticia de él, como si la tierra se lo hubiera tragado.

Pero el cuento de Gorriti es mucho más sesudo y menos moralista. En éste, de Palma, el narrador sugiere el fin del cura es efecto de la tentación del «Maldito» por la vanidad y la codicia.

Otro escritor peruano posterior volverá los ojos al mismo tema, Ventura García Calderón, quien, además de relatos escribió novela, teatro y poesía, y destacó en trabajos de lingüística, de crítica literaria y de recuperación de textos reedi-

⁶⁸⁶ Ricardo Palma, «Los tesoros de Catalina Huanca», *Perú. Tradiciones*, Cuarta Serie (1877). Fuente moderna: Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 369-375.

tados en antologías⁶⁸⁷. Ventura García Calderón recrea en «La momia»⁶⁸⁸ la historia de don Santiago Rosales, que llegó a Lima junto con su hija, Luz Rosales, con el propósito de robar el oro a los cadáveres de los indios. Don Santiago andaba en la búsqueda de la momia de una princesa india que le abriría las puertas a la ciudad subterránea colmada de riquezas. Cuando en efecto la encuentra ésta resulta ser su propia hija, o al menos un doble con el mismo rostro; paralelamente, la leyenda cuenta que Luz Rosales había desaparecido ese mismo día del hallazgo de la india y que nunca más se la encontró. El cuento de García Calderón es de una claridad y una economía metódicas; pero aunque data de 1924 la arquitectura de la narración y el sentido legendario de la historia apuntan hacia la concepción del relato decimonónico. Sin duda el desenlace final se presenta sólido y con sorpresa, mas el tipo de efecto fantástico buscado también remite a una concepción decimonónica de lo sobrenatural mítico-popular y según un esquema que continúa los moldes de la tradición. Si bien se presenta la rebuscada alternativa de que los indios secuestraron a la hija, la asesinaron, la embalsamaron y la metieron en una tinaja para que el cadáver estuviera macerando antes de presentársela a don Santiago como una momia del pasado, el narrador opta por la idea de que fueron los indios muertos que, reanimados, cumplían una venganza en nombre de su raza; para tal consecuencia ofrece una justificación que validaría el desenlace extraordinario:

Pero toda la gente del valle sabe muy bien que fue venganza de los muertos de la fortaleza. La prueba está en que desaparecieron las momias de la casa cuando se llevaron a don Santiago al manicomio, y todavía, en las noches de luna, se las oye *chacchar* la coca nutritiva de los abuelos.

⁶⁸⁷ Ventura García Calderón fue autor de *La literatura peruana 1535-1914* (1914), *Esquema de la literatura uruguaya* (1917), y compilador de *Los mejores cuentos americanos* (1924) y *Biblioteca de cultura peruana*, que consta de trece volúmenes.

⁶⁸⁸ Ventura García Calderón, «La momia», publicado originalmente en su libro de relatos *La venganza del cóndor* (1924). Fuente moderna: en Harry Belevan, *Antología del cuento fantástico peruano*, págs. 64-69.

- La curiosidad maldita:
«Quien escucha su mal oye»

Podemos decir que uno de los cuentos más curiosos del fantástico de este siglo y más polimórficos de la tradición es «Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia»⁶⁸⁹ (1865), de Juana Manuela Gorriti. El relato comienza con un pequeño diálogo entre un hombre y una amiga suya; para aliviar su arrepentimiento, el hombre relata a su amiga algo que ocurrió en el pasado. A continuación, el protagonista refiere en primera persona que, siendo un proscrito político, se escondió en un rincón oculto de la casa de un amigo suyo. Estando solo, oía voces de una mujer al otro lado de la pared. Le pidió entonces al criado negro que le traía la comida que le ayudara a correr el armario para poder curiosear a través del muro. El criado le contó que en otro tiempo había estado allí un convento y el armario hacía de entrada secreta para que su difunto amo mantuviera relaciones con una monja; el criado tenía miedo pues la vieja ama aún vivía y podía enterarse de esa infidelidad y de tantas otras de su marido en tiempo atrás. El protagonista prometió guardar el secreto. Al correr el armario, el proscrito –sigue contando– vio a una mujer que también, como la monja de hacía años, guardaba el secreto de un amor prohibido. La mujer vecina pasa a ser la protagonista de una nueva historia enmarcada que, en el relato de Gorriti, lleva el título de «La alcoba de una excéntrica». El hombre escondido, hallándose ahora en «la antigua celda de la monja», consigue distinguir a una mujer que realiza una sesión de hipnotismo con un hombre llamado Samuel, sentado, sobre el que impone su voluntad. En esa sesión, la mujer penetra en la mente del magnetizado para informarse sobre el hombre a quien ama. Se nos presenta entonces otra segunda historia o secuencia enmarcada que presenta el hipnotizado y, en este caso, a su vez clarividente: un

⁶⁸⁹ Juana Manuela Gorriti, «Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia», *Sueños y realidades* (1865), tomo II, págs. 135-151. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 41-52; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 13-26; en José Miguel Oviedo, *Antología del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, págs. 96-106; en David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 120-130.

hombre y una mujer aparecen en un barco haciendo un viaje; el hipnotizado penetra, a su vez, en la mente del hombre del barco para leer en su pensamiento que ama a la mujer que acompaña. Hipnotizadora e hipnotizado salen de la habitación por una puerta que se cierra ante los ojos del conspirador político que estaba escondido mirando a través de un agujero en la pared. El proscrito, que ha observado la escena de mesmerismo, comprende que había estado enamorado de aquella mujer pero, como «quien escucha, su mal oye», ella amaba a otro. Acaba aquí su relato, el proscrito, ante la amiga con quien conversaba al inicio del cuento. Ésta increpa al «impío» que, desoyéndola, salió a la calle y se marchó para siempre. Siguió luego su vida embarcado en las revoluciones libertadoras de Argentina, Chile y luego Sicilia: nos dice en este caso un narrador externo.

Por el motivo empleado este cuento fantástico se ajustaría al segundo grupo de nuestra división que estudia los fenómenos parapsicológicos, pero la semántica del texto en realidad apunta hacia una transgresión de orden cultural: la curiosidad como estímulo para vulnerar lo prohibido. Esa vulneración se produce en varias intervenciones: el protagonista, marginado político, social y moral, transgrede la privacidad de la mujer que vive al otro lado y quebranta asimismo el secreto de los amores de la monja confesándole la historia a su amiga; la «excéntrica» también penetra en la intimidad y en el secreto de otro hombre. Lo básico de un secreto es ocultar algo, de ese encubrimiento surge la curiosidad. Sentimos curiosidad hacia lo que desconocemos o hacia lo que en cierta forma nos es extraño, nos es insólito. La curiosidad se asocia, pues, a lo desconocido, pero también, por lo mismo, al temor⁶⁹⁰. Lo particular de los cuentos de Gorriti, como también vimos en «El tesoro de

⁶⁹⁰ Luigi Punzo establece el binomio miedo-curiosidad por lo desconocido como propia del fantástico: «[El efecto fantástico] emerge precisamente cada vez que nos enfrentamos a situaciones que no son inmediatamente comprensibles. Es, en efecto, lo ignoto, lo diverso, todo lo que no pertenece al universo regulado, y no nos es familiar, lo que suscita miedo, y que es tanto más violento y duradero y, por tanto, racionalmente no controlable, cuanto más fuerte es la separación de la realidad precedente conocida, un miedo de lo ignoto que mana tanto de la relación entre sujeto y objeto, entre yo y el mundo, como también de las relaciones entre yo y tú, invirtiendo la dimensión social. También se podría observar que al miedo le acompaña, casi siempre, como causa o como efecto, otra pasión, la curiosidad, que es sed de conocimiento, tensión para superar los límites impuestos por el miedo, justamente, casi como confirmación ulterior de la característica fundamental de la dimensión fantástica que ha sido precedentemente puesta en evidencia [«[L'effetto fantastico] insorge appunto ogni qual volta ci si trova ad affrontare situazioni non immediatamente definibile. È infatti l'ignoto, il diverso, tutto ciò che non appartiene all'universo

los incas», es que cuando el secreto se desvela conlleva siempre una calamidad. Descubrir lo que está *oculto* tiene un precio, y ese precio es la vida en el caso de «El tesoro de los incas», o el pecado en el caso de «Quien escucha su mal oye».

En el texto se construye la epistemología del fantástico desde una realidad poliédrica, desde una multiplicidad de verosímiles, según la expresión de Irène Bessièrè. Distintos planos se van sucediendo en el texto en una superposición de historias que abren puertas a otras historias. La amiga-receptora le pasa la palabra a su interlocutor, narrador y protagonista de la historia narrada; pero, después, del relato marco se pasa al relato enmarcado, creando, no sin cierta ambigüedad⁶⁹¹ discursiva, distintos niveles en el texto. El protagonista está presente en distintos momentos y en distintas acciones: es observador, oyente de un secreto y emisor de una confesión; participa primero como arrepentido que se confiesa con la amiga en el diálogo que inicia el relato; después, desde el pasado en la historia relatada, lo hace como observador de la sesión de espiritismo; pero es entonces cuando, en un cruce de varios órdenes, parece haber un desdoblamiento psicológico por el que el proscrito –como si se hubieran superpuesto distintos tiempos y distintas vidas– toma conciencia de que ha amado a la mujer hipnotizadora:

la lamparilla se había apagado, yo no veía a esa mujer, y permanecía aún pegado a aquel postigo que me separaba de ella; el silencio reinaba en torno; no obstante, en mi cerebro reinaba un ruido tumultuoso como el de las olas del mar en una borrasca. Eran los latidos de mi corazón, era una rabia inmensa, desesperada, que rugía en mi alma, era... eran los celos, era que yo amaba a esa mujer que amaba a otro con el amor

regolato, a noi familiare, che suscita la paura, e che è tanto più violenta e duratura e quindi non razionalmente controllabile, quanto più è forte il distacco dalla realtà precedentemente nota, paura dell'ignoto che scaturisce sia nella relazione tra soggetto e oggetto, io e mondo, come pure nelle relazioni tra io e tu, investendo la dimensione sociale. Si potrebbe anche osservare che alla paura si accompagna, quasi sempre, come causa oppure come effetto, un'altra passione, la curiosità, che è sete di conoscenza, tensione a superare i limiti imposti dalla paura, appunto, quasi ad ulteriore conferma di quella caratteristica fondamentale della dimensione fantastica che è stata precedentemente messa in evidenza»]; Luigi Punzo, «Intersezioni dell'immaginario letterario», in Biancamaria Pisapia (a cura di), *I piaceri della immaginazione. Studi sul fantastico*, Bulzoni, Roma, 1984, págs. 24-25.

⁶⁹¹ Esta ambigüedad es para Andrea Castro un rasgo propio del género fantástico; véase Andrea Castro, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, Suecia, 2002.

ardiente que inspira un imposible; que la codiciaba para mí en tanto que otro poseía su alma.

Por otro lado, la reminiscencia de «las olas del mar» sugiere que el protagonista haya proyectado su mente hacia el hombre que el hipnotizado, Samuel, había visto en el sueño magnético, mediante la clarividencia. Esto hace suponer que, a través de la mirilla, pudiera ser que también él habría recibido el influjo de la hipnosis o el influjo del control de la voluntad de la hipnotizadora. En este caso, el poder magnetizador está en manos de una mujer, frente a la imagen tradicional del hombre hipnotizador tipificada en las revistas; por si no fuera poco, esta mujer «utiliza» a un hombre como intermediario o médium para obtener información de asuntos amorosos. Gorriti asocia el mesmerismo esotérico, que en el texto viene denominado como *ciencia*, a la magia («habríasele creído una maga celebrando los misterios de un culto desconocido»). La celebración de la sesión de magnetismo se carga de connotaciones demoníacas o de nigromancia; sin duda, por aquellos años el ocultismo no tenía aún la popularidad que alrededor de 1870-1880 llegó a alcanzar en Hispanoamérica. Lo fantástico en el texto, característico del estilo decimonónico y del hoffmanniano, aparece también asociado a los temas de la mirada y lo visual, no sólo sensitivo u ocular⁶⁹², sino también a la imagen interior y la mirada suprasensorial: pues la mujer hipnotizadora y el hombre hipnotizado han penetrado en el «alma» de otras personas (no en vano, la expresión que usa la hipnotizadora para ordenar al hipnotizado es «penetre tu vista en [...]» y, de hecho, cuando el magnetizado visualiza al amante de la mujer y a su compañera describe una especie de «cuadro mágico»⁶⁹³). El mesmerismo, en sus connotaciones ocultis-

⁶⁹² Se encuentran en el texto oraciones y expresiones como: «Entrando en el cuarto, sus ojos se posaron en los del hombre que allí se encontraba, una mirada grave, fija y profunda que lo hizo estremecer. Muy luego los ojos del joven, como fascinados por aquella mirada, permanecieron clavados en ella, mientras una extraña languidez los fue cerrando por grados hasta sombrear con el párpado la mejilla», «contemplar», «retrato», «mirada indefinible», «sus ojos brillaron como relámpagos de una tempestad», «tan visible pesar», «se pintaban en aquellos ojos cerrados», «la lamparilla se había apagado; yo no veía a esa mujer», «deslumbrante fulgor».

⁶⁹³ En ese momento, el texto dice así: «Los rayos plateados de la luna juegan con las olas del inmenso río que pasea su plácida corriente entre el bosque y una ciudad fantástica cual un febril ensueño», «déjame ver el cuadro mágico de esta danza sobre las aguas y bajo un cielo de fuego. [...] inclinándose sobre la borda tiende la mano para mostrarle la trémula imagen de las estrellas reflejada en el agua profunda».

tas, sirve para adentrarse en el mundo hermético de los arcanos y de los misterios que se instalan en los entremuros de la casa donde se hallan los personajes.

Efectivamente, los secretos no deben salir de donde están, por eso, con un sentido mágico, el magnetizado se resiste a decir qué ha visto en el corazón del hombre del barco y lo refiere en otra lengua o en un código *otro* («al hablar empleó una lengua extranjera, quizá para que sus palabras sonaran menos dolorosas al corazón de aquella a quien obedecía con tan visible pesar»). Esta repentina ruptura del código de comunicación se corresponde con las «palabras confusas e inarticuladas» que luego profiere la mujer. La sesión de magnetismo adquiere reminiscencias de los exorcismos de brujería en que se practica un ritual y se pronuncian conjuros:

El joven se reconcentró profundamente; habríase dicho que su espíritu había descendido a un abismo.

Después sus labios vertieron lentamente, como gotas de plomo, estas palabras:

—Ama a esa mujer.

Pero una nueva convulsión ahogó sus palabras cual si lo hubiese herido el mismo golpe que acababa de asestar al alma de aquella mujer.

La enunciación del texto, mediante la forma del signo fantástico, establece otro nivel semántico además del arcano, la curiosidad y la prohibición: el pecado. Antes de comenzar la narración de la hipnotizadora, dice el conspirador oculto:

Hallábame, pues, en la antigua celda de la monja: era el santuario de sus amores, templo ahora de un amor no menos apasionado. Había en esta coincidencia motivo para que la fantasía echara a volar [...].

El conspirador político habría sufrido una proyección, o un desdoblamiento, con al antiguo amo difunto que mantenía relaciones con la monja. Los sustantivos de «santuario» y «templo» servirán de antecedentes o conectores significativos con las palabras de la amiga confesora: «la formal amenaza de negarle la absolución, el impío tomó su sombrero y en seguida la calle», formulando el paso hacia el plano moral en las palabras «absolución» e «impío». El proscrito social —el espía político— deberá expiar sus culpas morales. El protagonista parece

mezclar el presente y un tiempo pasado, cuando vivía la monja y el difunto amo. Ocupa dos espacios a la vez y está presente en dos situaciones, pues fisgona lo que hace la mujer en su alcoba pero, mientras, él permanece al otro lado del muro, oculto a la mujer y oculto a la justicia y el gobierno del mundo exterior.

El relato enmarcado, en consonancia con la estética de la novela gótica, reproduce el motivo del umbral (la casa, el agujero en la pared, la puerta secreta que accede a otra dimensión) entre el dominio natural y el sobrenatural. Cuando lo arcano se ha hecho exotérico, el espacio cambia: suena el pitido del tren, él sale a la calle y toma un barco. El secreto, también para el lector, ha participado en una sucesión de transgresiones: desde el espacio oculto en la casa para el proscrito político, la celda de la monja, la alcoba de la hipnotizada, el texto como recipiente de secretos; en este último caso es sintomático que aparezca, por primera vez en el relato, un narrador externo, en la forma de la tercera persona del singular y que incluye a la amiga del proscrito-confesor y al mismo lector:

¡Incorregible conspirador! Guárdelo el cielo para que un día termine su confesión, y podamos saber, bella Cristina, el fin de su culpable y bien castigado espionaje.

El lector se enfrenta a una sucesión de historias sin resolver, amores sin corresponder y confesiones sin cerrar. Es la fórmula, entre reproducción y adivinanza, de «confidencia de una confidencia» en la que se sustenta la sintaxis narrativa de este cuento en torno al motivo del secreto⁶⁹⁴.

En la composición de la trama y en la composición del universo fantástico, la autora supo incrustar una pieza que, aunque muy marginal, es clave para ensamblar los tiempos y las historias. Se trata del criado, quien había servido al difunto amo, infiel a su esposa con la monja, y luego al amigo del proscrito. El criado es un personaje imprescindible para conocer la historia de la monja, para estimar el valor del secreto y para situarnos en la verosimilitud de

⁶⁹⁴ Para este aspecto véase Pablo Brescia, «La sintaxis del secreto en Juana Manuela Gorriti», *Signos literarios y lingüísticos*, vol. II, 2, México, 2000, págs. 63-73. También disponible en <http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterariosylinguisticos/include/getdoc.php?id=61&article=52&mode=pdf>.

lo acontecido al ofrecer un segundo punto de vista, fuera de la subjetividad del protagonista-narrador.

Si en «El número 111», de Eduardo Blanco, vimos cómo el diablo tentaba a un joven para penetrar en el alma de otras personas, pero el diablo era vencido por el poder de la voluntad o el poder mental de una chica, aquí el pecado aparece también asociado a la tentación pero como una forma de prohibición. Lo interesante es que Juana Manuela Gorriti reflexiona sobre la curiosidad y la prohibición en la forma en que culturalmente se ha admitido como pecado o como algo que está fuera del decoro y la ética del comportamiento social ideal. Lo que impulsa al protagonista de «Quien escucha su mal oye» a traspasar los muros e inmiscuirse en partes ocultas de la vida de otras personas no es sino la curiosidad malsana y el deseo. Gorriti huye de moralismos y presenta el pecado no tanto desde la intriga sexual sino, principalmente, desde la forma del erotismo, la sensualidad y la angustia interior de materializar la transgresión. En esa violación de la intimidad de la mujer que vive al otro lado de la pared, el protagonista ha violado también los códigos sociales, en el deseo de poseer el secreto de aquella se ha condenado a sí mismo:

La prohibición elimina la violencia, y nuestros movimientos de violencia (y entre ellos los que responden al impulso sexual) destruyen en nosotros el tranquilo ordenamiento sin el cual es inconcebible la conciencia humana [...].

La verdad de las prohibiciones es la clave de nuestra actitud humana. Debemos y podemos saber exactamente que las prohibiciones no nos vienen impuestas desde afuera. Esto nos aparece así en la angustia, en el momento en que *transgredimos* la prohibición, sobre todo en el momento suspendido en que esa prohibición aún surte efecto, en el momento mismo en que, sin embargo, cedemos al impulso al cual se oponía. Si observamos la prohibición, si estamos sometidos a ella, dejamos de tener conciencia de ella misma. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado. La experiencia conduce a la transgresión acabada, a la transgresión lograda que, manteniendo lo prohibido como tal, lo mantiene *para gozar de él*. *La experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohi-*

*bido, que al deseo que lleva a infringir la prohibición*⁶⁹⁵.

6.3. La carne y la mente, transformaciones de la materia

Un rasgo que identifica al universo fantástico es la fractura de las leyes físicomentales. Esta fractura se expresa con recursos tan diferentes como cuantiosos. En este apartado se analizarán aquellos cuentos que tratan la transgresión del dominio de la carne y de la mente en torno a los siguientes apartados: animación/humanización de lo inanimado o lo inerte; estados metamórficos; desdoblamiento (físico y psicológico); locura y otras perturbaciones de la personalidad; transferencias entre el sueño, la alucinación y la vigilia; y los fenómenos parapsicológicos.

Animación/humanización de lo inerte

Todo-es-posible es mi creencia

Macedonio Fernández, «Tantalia»

Los miembros del cuerpo que cobran vida independiente, las estatuas animadas y los autómatas forman parte de lo que Freud denominó siniestro u ominoso. A decir verdad, la cosificación de los humanos volcada sobre el personaje del autómatas está más presente en la narrativa hispanoamericana de ciencia ficción del XX que en la fantaciencia del XIX. Pero no faltan en esta época cuentos que tratan sobre distintas alteraciones de la materia, como sucede en «El alacrán de fray Gómez»⁶⁹⁶ (1889), de Ricardo Palma. El monje que protagoniza esta tradición

⁶⁹⁵ Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2002, págs. 42-43.

⁶⁹⁶ Ricardo Palma, «El alacrán de Fray Gómez», *Perú. Ropa vieja. Última Serie de Tradiciones*, Séptima Serie, Imprenta del Universo de Carlos Prince, Lima, 1889. Fuentes modernas: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 545-550; en Óscar Hahn, *Fundadores del*

anima un objeto inerte dándole existencia propia: convierte la joya de un usurero en un alacrán vivo. No obstante, al tratarse de un milagro, la narración de Palma se adscribe al maravilloso religioso que concibe la infracción de la cotidianidad desde las convicciones de la fe, por lo que no se da el conflicto racional que consideramos paradigmático del fantástico.

En cuanto a la transformación de la materia se puede citar «La mancha de sangre. Cuento»⁶⁹⁷, de Diego Vicente Tejera, publicado en *La Habana Elegante* en 1884. El texto empieza con una conversación entre Alán, el protagonista, y Helena, que le quiere enseñar a aquél la mancha de sangre de un crimen cometido en una antigua e inhóspita mansión. Para ambientar el terror, ambos acuden al lugar durante la noche. El protagonista se queda solo un momento y comienza a pensar y arrepentirse de haber ido («Soy algo impresionable, lo confieso, y aventuras en que entran muertos no me seducen»). Alán ve entonces la mancha de sangre. Pero, inexplicablemente, ésta crece y crece hasta convertirse en un charco inmenso. De repente, una de las sombras de la noche se le viene encima, pero entonces entra Helena con una lámpara y todo se acaba. «La mancha de sangre» es una narración que engarza la tradición gótica con un tipo de fantástico vacilante entre el horror y el humor que despuntará principalmente en el relato de Oscar Wilde «El fantasma de Canterville», fechado en 1887, tan sólo tres años después del relato cubano. Diego Vicente Tejera es también autor de «Magdalena. Historia o cuento, como queráis» y «Julio Ramos», cuentos que analizaremos en este trabajo y que son de un fantástico más auténtico y están más logrados que «La gota de sangre» desde el punto de vista de la composición.

Extensa y antigua es la tradición de las narraciones fantásticas con argumentos donde se da vida a la materia inerte: figuras, estatuas, papeles, espejos, lámparas, talismanes, amuletos, cuadros y demás objetos. Fueron bastantes los

cuento fantástico hispanoamericano, págs. 273-278; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 97-104.

⁶⁹⁷ Diego Vicente Tejera, «La mancha de sangre. Cuento», publicado en *La Habana Elegante*, 1884; y recogido en *Un poco de prosa, crítica, biografía, cuentos, etcétera: 1882-1895*, Imprenta El Fígaro, La Habana, 1895, págs. 23-25. No hemos podido encontrar una fuente más actual.

relatos decimonónicos con historias en que los objetos adquieren vida y caracteres humanos como la capacidad del lenguaje. En estas narraciones los objetos están personificados y suelen ser ellos mismos quienes narren sus experiencias. Es el ejemplo de «Historia de unas medias contada por ellas mismas»⁶⁹⁸ (1890), microcuento que apareció firmado por R. S. y Pedreño en la revista *Caras y Caretas* de Montevideo. Aparte del lenguaje pueden tener la capacidad de raciocinio, como el pisapapeles con cabeza de hombre que piensa y siente tristeza y se lamenta en el cuento «La cabeza del muñeco»⁶⁹⁹, del mexicano Francisco Zárate Ruiz, o como los muñecos protagonistas de «Apólogo de los fantoches»⁷⁰⁰ (1916), del costarricense José Fabio Garnier. Estas narraciones están, no obstante, muy cerca del género maravilloso, pues se le plantea al lector un pacto de lectura por el que, como en las fábulas, no hay transgresión o choque con la realidad y lo imposible –que los objetos hablen– ocurre de modo natural.

- Esculturas verdugo:

«La estatua de bronce» y «La trenza de sus cabellos»

Uno de los cuentos de mayor alcance en el motivo de la animación de objetos había sido «La Venus de Ille», escrito en 1837 por Prosper Mérimée, que recoge el mito griego de Pígalión, el escultor que dio vida a la hermosísima estatua

⁶⁹⁸ R. S. y Pedreño, «Historia de unas medias contada por ellas mismas», *Caras y Caretas. Semanario Festivo*, Montevideo, publicación de los domingos, Director Eustaquio Pellicer, año I, núm. 20, 30 de noviembre de 1890, pág. 155, columna del centro.

⁶⁹⁹ Francisco Zárate Ruiz, «La cabeza del muñeco», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 731-737; en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 157-166; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 207-212. Ninguna de estas fuentes ofrece fecha de publicación. Phillipps-López informa de que el autor mexicano publicó cuentos en prensa entre 1893 y 1903, algunos recogidos en los libros *Cuentos de manicomio* y *Cuentos funambulescos*.

⁷⁰⁰ José Fabio Garnier, «Apólogo de los fantoches», publicado en *Parábolas*, San José, 1916. Fuente moderna: en Álvaro Quesada Soto (ed.), *Antología del relato costarricense (1890-1930)*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 1989, págs. 166-168.

de Venus⁷⁰¹, convirtiéndola en su amante. El motivo de la estatua viviente del relato de Prosper Mérimée se recupera en «La estatua de bronce»⁷⁰² (1854), cuento publicado en *El Heraldo de Lima* y escrito por Juan Vicente Camacho, de origen venezolano aunque afincado en Perú. Pero entre «La Venus de Ille» y «La estatua de bronce» existen diferencias sustanciales de brevedad, estilo, atmósfera, desarrollo del tema y de la trama, así como en el tratamiento de los personajes. La narración de Camacho resulta de una limpieza absoluta en la estructura de la composición y en la exposición de los elementos que constituyen el universo fantástico, articulado en torno al anillo de la desposada, objeto siniestro que en el cuento venezolano funciona como conector entre el orden natural y el sobrenatural.

Alberto, el joven protagonista de «La estatua de bronce», se obsesiona con su obra de arte, una bella estatua por la que siente una pasión irrefrenable que casi le hace perder la razón. Tras un viaje y un tiempo de descanso que dura un año, Alberto vuelve a su casa y a su taller de trabajo enamorado de una mujer con la que se va a casar. En una broma, introduce el anillo de matrimonio a la estatua; ésta se anima y acaba asesinando a la prometida del artista. Como por un cumplimiento inducido⁷⁰³ de los primeros deseos del artista, el anillo de desposada que el escultor prueba en el dedo de Venus ha articulado una maldición.

La descripción del taller⁷⁰⁴ del artista introduce los elementos típicos de lo

⁷⁰¹ Para estudiar el caso de las metamorfosis de las estatuas en la literatura hispanoamericana véase Daniel Mesa Gancedo, «Galería de estatuas», *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2002, págs. 25-48.

⁷⁰² Juan Vicente Camacho, «La estatua de bronce. Cuento», *El Heraldo de Lima*, núm. 174, vol. I, pág. 4, 3ª y 4ª columnas, Lima, viernes 22 de septiembre de 1854. Fuentes modernas: en Juan Vicente Camacho, *Tradiciones y relatos*, págs. 145-150; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 65-68.

⁷⁰³ En la *Metamorfosis* Ovidio cuenta que Pigmalión esculpió una estatua tan hermosa que se enamoró de ella e invocó a sus dioses para que la convirtieran en una mujer real. La hermosa mujer, de carne y hueso, se casó con Pigmalión y juntos fueron felices. El mito de Pigmalión obedece al sentido más profundo de que las expectativas que una persona concibe sobre el comportamiento de otra pueden convertirse en una profecía de *cumplimiento inducido*. En la actualidad, los psicólogos han llamado «efecto Pigmalión» cuando una persona influye en el desarrollo personal de otra.

⁷⁰⁴ «objetos de artes y ciencias diseminados por todas partes; cartas geométricas, planos principados, instrumentos de matemáticas, pinceles, paletas, trozos de mármol y aves disecadas. En toda la habitación se encuentran los mismos objetos, más o menos: caballetes de pintor, cuadros anti-guos, arreos de caza, esqueletos humanos, cinceles y estatuas de estuco, madera y mármol».

que sería un lugar fantástico y en él lo sobrenatural actuaría como en las categorías de la casa encantada o el laboratorio del científico visionario. El taller de Alberto es réplica del estudio del alquimista o del hombre humanista que conecta los saberes de las letras y las ciencias; así, aparece repleto de instrumentos de diferentes artes, como debió de estar el taller de Miguel Ángel o el de Leonardo da Vinci. Este tipo de lugar identificado como una categoría del fantástico, que funcionaría como un umbral entre lo familiar y lo extraordinario, lo encontraremos por ejemplo en los cuentos de Eduardo Holmberg (el taller como lugar mágico está en «El ruiseñor y el artista», de 1876) y de Leopoldo Lugones (el gabinete del científico protagonista de «Cábala práctica»⁷⁰⁵, de 1897).

Desde el principio del relato de Camacho, como en los cuentos de Poe, el discurso se prepara para el efecto final. El narrador va dándole al lector la información disponible de un modo inteligente y graduado, mediante gestos y palabras que van sembrando los *indicios* que abocan a la animación de la estatua, como se puede ver en este párrafo (la cursiva es nuestra):

Respira aquella obra maestra un perfume de amor *indefinible*; y en sus ojos sin pupilas, en su boca entreabierta, en sus formas de una belleza ideal, hay ese encanto *irresistible* que tanto conmueve la imaginación del artista [...].

hablaba con la *inanimada* diosa como si fuera su *desposada*.

Aunque el personaje de Alberto es un hombre idealista, pasional y romántico, aquejado de delirios y calenturas, la historia ofrece bastantes rasgos objetivos del joven y de su entorno dentro del más puro costumbrismo, lo cual proporciona veracidad a la historia narrada. Otro dato que configura la verosimilitud de los hechos es que el artista marcha un año afuera para recobrar «el juicio» y curarse de sus «pasadas manías», por lo que el acontecimiento sobrenatural ocurre cuando él está bien, es consciente y equilibrado. Lo imposible arremete sin remedio contra la cotidianidad de Alberto; la prueba certera de que un orden ominoso convive con el natural es la muerte de la prometida: como para reclamar su amor por el artista, la

⁷⁰⁵ Leopoldo Lugones, «Cábala práctica», *El Tiempo*, año IV, núm. 949, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1897, pág. 1. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 96-102.

estatua ahoga con sus propias manos a la desposada, intentando sustituirla en el corazón de Alberto.

Juan Vicente Camacho, que era sobrino-nieto del Libertador Bolívar, y que pertenecía a la generación romántica a la que Ricardo Palma llamó «la bohemia de mi tiempo»⁷⁰⁶, ofrece en este relato una prosa afinada, puliendo la escritura y la narración de elementos secundarios. La economía, la armonía y la naturalidad son cualidades de su estilo, no en vano Camacho había sido miembro de la Academia de la Lengua.

La narración es precisa y directa en el momento del conflicto. La voz y el movimiento son los resortes fantásticos de la humanización de la estatua. El desenlace de la muerte de la joven prometida ocurre de tan rápidamente que el efecto es de sorpresa y de escalofrío. La reacción desesperada de autolesión del joven y el arrebató de locura concentran la tensión en un final idóneo e impactante que afianza la esfericidad semántica y estructural del relato:

Alberto dio un grito horroroso, sus ojos se fijaron de un modo horrible como si quisieran saltar de sus órbitas, y arrancándose los cabellos con desesperación cayó en el pavimento. Entonces llegó a su oído una voz espantosa [...].

Se levantó frenético, arrojó la estatua del pedestal que rodó, poniendo en sus brazos un cuerpo helado: era el de su esposa. El infeliz cayó de rodillas en el pavimento, lanzando un grito que no se puede describir. Estaba loco.

Gracias al creciente entusiasmo por la arqueología, la estatua de la Venus de Milo fue descubierta en las primeras décadas del siglo XIX y presentada en París con gran expectación. A partir de este dato aflora entre los eruditos y los escritores decimonónicos el culto a Venus, evocado desde el erotismo y la belleza en las estatuas femeninas de la antigüedad⁷⁰⁷. Otros cuentos hispanoamericanos recuperan el motivo de la estatua, como: «La estatua de Pigmalión», del peruano Francisco

⁷⁰⁶ Cfr. Ricardo Palma, *La bohemia de mi tiempo* (1886), Librería y Distribuidora Bendezú, Lima, 1971, pág. 70.

⁷⁰⁷ Cfr. Gioconda Marún, «“El ruiseñor y el artista” (1876): un temprano cuento modernista argentino», *Río de la Plata*, París, núm. 2, 1986, pág. 108.

García Calderón; y ya en el XX «La estatua invisible», de Salarrué; o «Ven, Nazareno», de Cortázar. El proceso contrario en la transformación de la materia, es decir, la conversión de una mujer en estatua ocurre en «La estatua de sal»⁷⁰⁸ (1898), de Lugones, que remite a la parábola bíblica de la destrucción de Sodoma y Gomorra.

Ricardo Palma recogió la historia de la estatua animada en «La trenza de sus cabellos»⁷⁰⁹ (1875), casando la fuente literaria y el imaginario popular. Aunque forma parte de la publicación de la tercera serie de las *Tradiciones peruanas*, en cuestión de género, la tradición se acerca a los límites del cuento. La narración contiene un bosquejo preciso de costumbres del siglo XVIII, de comentarios de las modas de la época sobre el galanteo de los jóvenes y sobre los modos de engalanarse, pero, en rigor, el texto combina la ficción con esbozos costumbristas. La fuente argumental del texto no procede de documentos testimoniales, ni de los conocidos *Anales de la Inquisición de Lima* que Palma usó para inspirar sus piezas, sino que lo toma de la literatura española, como señala la dedicatoria, en la que sin embargo denomina su obra como «tradición»: «Al poeta español don Tomás Rodríguez Rubí, autor de un drama que lleva el mismo título que esta tradición». Si bien las digresiones costumbristas contextualizan la anécdota en un momento concreto, la ausencia de datos estrictamente históricos motiva que sea ésta una narración menos «densa» que sus otras tradiciones y en la que lo fantástico va unido a lo popular como ambientación pero no como leyenda o superstición. Otra de las razones que aparta «La trenza de sus cabellos» del modelo genérico de la tradición es que carece de conseja moral. Ignoramos si en la fuente dramático-literaria el protagonista era el mismo que el del cuento de Palma, un artista que realmente existió, o si Palma quiso adscribirle al personaje la identidad de un artista que fuera peruano y que hubiera existido históricamente para establecer la cercanía con sus otras piezas breves. En cualquier caso, lo popular aparece en este

⁷⁰⁸ Leopoldo Lugones, «La estatua de sal», *Tribuna*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1898, págs. 1-2. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 115-123.

⁷⁰⁹ Ricardo Palma, «La trenza de sus cabellos», *Perú. Tradiciones*, Tercera serie (1875). Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 325-332.

cuento como contexto de la anécdota y no como origen de la misma (pues procede del drama del autor español), para referirnos a «La trenza de sus cabellos» hablaríamos de fantástico literario (más que de fantástico legendario).

La narración de Palma cuenta, originalmente, dos historias: una primera en la que la atractiva Mariquita Martínez pierde el principal instrumento de su belleza, su cabello y, en consecuencia, para evitar las malas lenguas y la burla de la gente entró en un convento, y ya nunca se supo de ella; la segunda historia es la de un famoso escultor peruano hijo de español e india, Baltasar Gavilán, que empieza a darse a la bebida y una noche muere preso de una alucinación. Como se puede ver, estas historias en sí no contienen ningún elemento fantástico. Pero es la narración, la enunciación y la organización del texto lo que va a crear el artefacto fantástico. Palma establece un elemento de unión –el cabello de la muchacha– entre las dos historias y ese mismo elemento es el que propicia la tensión entre lo cotidiano y lo insólito. Es Baltasar quien una noche en que Mariquita paseaba luciendo su hermosura se acercó a ella con una navaja y «le rebanó una trenza». Como penitencia, el tutor del joven lo hace ingresar en un convento; y es allí donde Baltasar comienza su vocación por modelar figuras en madera y mármol. La trenza de la joven es el móvil que impulsa a que durante el encierro del joven éste desarrolle su talento. Las dos historias, la de Mariquita Martínez (I. «De cómo Mariquita Martínez no quiso que la llamasen Mariquita la Pelona») y la del escultor Baltasar Gavilán tienen, como decimos, un punto de conexión en la trenza de la muchacha: «De cómo la trenza de sus cabellos fue causa de que el Perú tuviera una gloria artística» (parte II del texto). Éstos, básicamente, son los hechos «naturales». El desenlace fantástico aflorará en la tercera parte de la tradición: III. «De cómo una escultura dio la muerte al escultor»; no obstante, a lo largo de la narración de las dos partes primeras, el narrador ha ido diseminando una serie de indicios que, en cierta forma, conceden un carácter mágico al cabello de la joven, que, como un objeto fantástico –perturbante–, como un talismán, dará pie a la fatalidad.

Varios indicios clave, insertados en cada parte de la historia, funcionarán como «antecedentes» simbólicos dentro del universo fantástico:

Parte I: Al describir a la muchacha el narrador dice: «Mariquita tenía su diablo en su mata de cabellos». En una primera lectura se comprende que la mención al diablo es para señalar que en su pelo tenía la joven su gracia o su don. Una segunda lectura o una lectura crítica, si aplicamos la regla que Todorov sugirió de que en la literatura fantástica lo figurado se vuelve real, se establecería una coincidencia mágica por la que cuando la muchacha es desprovista de sus trenzas, es decir, de su «diablo» es cuando entra en el convento. Un poco más adelante hallamos en el texto otra frase-signo que en la evolución de la historia se revelará como referencia mágica: «Mariquita era de las que dicen: Yo no soy la *salve* para suspirar y gemir», es decir, la joven no buscaba un pretendiente en amores por los que suspirar y rezar. De nuevo, la alusión a la oración religiosa presagia, como las paradojas del oráculo, su entrada en el beaterío. Otro enunciado del texto se convierte en un augurio para la protagonista: «La limeña de entonces buscaba sus adornos en la naturaleza, y no en arte»; además, se estima aquí la oposición clásica del concepto de la *imitatio* entre arte y naturaleza. Es por eso que en la narración de Ricardo Palma el arte viene a ser un mundo peligroso y sacrílego de la «creación», puesto que la ambición del artista por crear obras soberbias, imágenes que parezcan reales, compite con el don y el poder divinos.

Las últimas palabras de esta primera parte en que está dividida la narración de Palma dicen «entró en un beaterío y no se volvió a hablar de ella». Curiosamente, el texto no vuelve a hablar más del personaje de Mariquita, pero ese mismo *silencio* narrativo induce más intensidad a la trama.

Parte II: El narrador habla de que en Lima colocaron una estatua ecuestre de Felipe V; un terremoto provocó que la estatua cayera y se rompiera. Al dato histórico se le vincula un hecho de orden sobrenatural: al terremoto de la tierra se asocia la apoplejía por la que murió el rey, vista ésta como un «terremoto del organismo».

Desgraciadamente para su gloria [la del rey] no le sobrevivió su obra; pues en el famoso terremoto de 1746, al derrumbarse una parte del arco, vino al suelo la estatua.

Y aquí queremos consignar una coincidencia curiosa. Casi a la

vez que caía de su pedestal el busto del monarca, recibiose en Lima la noticia de la muerte de Felipe V a consecuencia de una apoplejía fulminante, que es como quien dice un terremoto del organismo.

A pesar de que la correspondencia del terremoto telúrico y el terremoto somático es idealista y metafórica, se dan no obstante algunos indicios que urden coincidencias fantásticas: la noticia de la muerte del rey se difunde el día exacto en que se derrumba la estatua que, para mayor azar, estaba situada en el Puente donde cortaron a la joven su trenza, en la primera historia. La asociación más simbólica para la sintaxis de la trama es la que se da entre la obra de arte, es decir, la imagen que representa, y la figura real a la que encarna, la persona del rey. Esto será determinante en la imaginación receptora, puesto que, con distinto matiz, establece una conexión sugestiva para la tercera parte: «de cómo una escultura dio muerte al escultor». Incide en lo mismo la idea del «agua de Dios», que podemos asociar al agua bautismal, cuando se refiere la belleza natural de Mariquita: «ni usó jamás aceite, bálsamos, glicerina ni pomada para el pelo. El agua de Dios y san se acabó, y las cabelleras eran de lo bueno lo mejor»

Parte III: El escultor había tallado una escultura del misterio del Jueves Santo, es decir, el día de la Pasión de Jesucristo: «una perfecta imagen de la Muerte con su guadaña y demás menesteres, obra soberbia del artista Baltasar Gavilán». La misma analogía que se establecía antes entre la persona real y la representación artística se establece ahora entre Baltasar y su escultura. La enunciación resalta en mayúscula la referencia de la escultura, «Muerte», como si esta palabra se vertiera sobre el destino del protagonista de la historia y el autor de la obra escultórica. Inmediatamente después continúa el texto de esta manera: «El día en que Gavilán dio la última mano al esqueleto fueron a su taller religiosos y muchos personajes del país». La «última mano» en la creación de una escultura como de una pintura es ya el toque final, con el que se concluye la obra; en esta frase alcanza un significado mágico, puesto que efectivamente será la *última* vez que toque la escultura, anticipación de la escena final en que ésta se vivifica para matarlo.

La celda del monasterio, donde pasa su tiempo Baltasar como penitencia a la agresión de Mariquita, adquiere la identidad del taller del artista; ambos funcio-

nan como lugares emblemáticos del género fantástico, entorno cerrado para conveniencia del alma y de la inspiración.

El alcohol desempeña en la historia el valor de un elemento que trastoca la realidad, como un mecanismo que despierta o acompaña a las fuerzas ocultas, a las reacciones a-naturales, introductor de experiencias asociadas a una cara fantástica, irracional, de la realidad. El alcohol propicia un estado idóneo para la inspiración artística; la desinhibición alcohólica conectaría con un estado superior de genialidad («es fama que labró sus mejores efigies en completo estado de embriaguez»). La presencia del motivo del alcohol tiene dos finalidades. Una es la asociación a la inspiración artística y literaria; y otra es la intención explícita del autor de insertar la narración en la tradición del romanticismo negro que se inclina hacia el misterio, así, el narrador, en primera persona, comenta:

Hace poco leí un magnífico artículo sobre Edgardo Poe y Alfredo de Musset, titulado *El alcoholismo en literatura*. Baltasar puede dar tema para otro escrito que titularíamos *El alcoholismo en las Bellas Artes*.

La bebida será también el contrapunto a la explicación no racional, es decir, aunque se explicita que «una escultura dio la muerte a un escultor», el narrador quiere insertar cierta dosis de ambigüedad o de incertidumbre para extremar las reacciones de la casuística del misterio. Baltasar regresa borracho a casa la misma noche en que muere y la última escena se relata de este modo:

A media noche despertó. La mortecina luz despedía un extraño reflejo sobre el esqueleto colocado a los pies del lecho. La guadaña de la Parca parecía levantada sobre Baltasar.

Espantado, y bajo la influencia embrutecedora del alcohol, desconoció la obra de sus manos. Dio horribles gritos, y acudiendo los vecinos comprendieron, por la incoherencia de sus palabras, la alucinación de que era víctima.

El gran escultor peruano murió loco el mismo día que terminó el esqueleto, de cuyo mérito hablan aún con mucho aprecio las personas que, en los primeros años de la Independencia, asistieron a la procesión del Jueves Santo.

En estas líneas vuelven a darse las coincidencias mágicas: la medianoche

como momento propicio para la incursión del misterio; la adjetivación de la luminosidad como «mortecina» y «extraña»; la posición del esqueleto a los pies de la cama; la propia analogía entre el «esqueleto» y el cadáver; el hecho de alejarse esta vez de la referencia religiosa de la escultura y citar en su lugar, primeramente, una referencia mítica, «la Parca», diosa griega que gobernaba el destino y la muerte de los hombres y, después, una referencia material, el «esqueleto»; la doble casualidad de que el joven fallezca «el mismo día» en que acaba la escultura (como había ocurrido en la anécdota de la estatua ecuestre de Felipe V), y de que ese mismo día se hubiera vuelto «loco». En este último caso, el autor ajusta el orden sintáctico y las palabras a la polivalencia de significados; podría haber dicho «se volvió loco y murió», pero la connotación que se extrae dicho de este otro modo, «murió loco el mismo día que terminó el esqueleto», incide en esa doble casualidad.

De manera subrepticia, lo que en verdad se cuenta en «La trenza de sus cabellos» es que el artista se condenó cuando le arrancó el pelo a la joven. Como si existiera un orden oculto a la realidad visible, un orden con su propio código, la trenza, fuente de la belleza natural de la joven, que nunca se echaba afeites, despierta una ley sobrenatural al cambio de dueño, cuando Baltasar la corta y se la lleva. Comprendemos en una lectura crítica por qué esa trenza tenía un «diablo», por qué escondía una maldición. Igual que la manzana condena a Eva, la trenza cortada –mutilación de la belleza natural de la joven– desencadenará los acontecimientos que llevan hasta la muerte al joven convertido en escultor. Quizá el autor no pensó en la asociación entre la manzana bíblica del pecado y las trenzas demoníacas, pero indudablemente estableció una relación entre el arte de la escultura (la *talla*) y el cabello de la joven:

Mariquita tenía su diablo en su mata de cabellos. Su orgullo era lucir dos lujosas trenzas que, como dijo Zorrilla pintando la hermosura de Eva, *la medían en pie la talla entera*.

En último término, el punto de vista de la narración acusa un nuevo artificio fantástico. La historia común, la que conoce la gente de la época, es que el artista murió loco, pero de muerte natural. Mas la narración literaria muestra una

solución fantástica: el asesinato de un hombre a manos de su obra de arte; o, incluso, una lectura ambigua sería la de que la locura se despertó por la animación de la estatua, por la visión de la propia muerte.

Otra escultura humanizada y revivida aparece en la cuentística peruana posterior, la de «El Arquero de la Muerte», obra del siglo XVIII del mismo Baltasar Gabilán que protagoniza la narración de Ricardo Palma. Esta vez el motivo fantástico resulta estetizado en el lirismo del relato «La terrible arquera»⁷¹⁰ (1911), de Abraham Valdelomar, en que la estatua, personificación de la muerte, produce la locura a su autor hasta acabar con su vida. El cuento de Valdelomar, no obstante, pierde la intensidad lúgubre de su predecesor decimonónico.

Estados metamórficos

Las metamorfosis no sólo implican un cambio sino, más que nada, una vinculación de *categorías distintas y/o antagónicas* mediante la ruptura, la división o la fusión de partes, rasgos o entidades completas. El resultado será un ser distinto, concebido como una amenaza a la integridad física y psíquica del protagonista. Las historias que incluyen metamorfosis ejercen un efecto de repulsión visceral hacia aquello que ofrece un lado *oculto* de sí mismo, puesto que «es una cosa» mas, simultáneamente, «es otra cosa también». Esta dualidad es sentida como un extrañamiento, un choque entre códigos epistemológicos opuestos que la razón no puede asimilar porque se trata de algo indescriptible e inconcebible: no podemos admitir en nuestro concepto de la realidad que exista una persona que sea al mismo tiempo un animal o que se transforme en otra cosa. La verosimilitud en estas na-

⁷¹⁰ Abraham Valdelomar, «La terrible arquera», *La ciudad de los tísicos*, págs. 22-23. El cuento acaba de este modo: «Baltazar Gabilán [literal] fue un espíritu enfermizo. Soñó escenas lúgubres, tuvo alucinaciones y murió poseído. Debió ser pálido, callado, enigmático y sombrío. En sus sueños debieron danzar Baco y el demonio, porque ofició él en sus altares. Gabilán fue la primera víctima de su obra; cuenta el viejo tradicionista que el escultor despertó una noche, olvidado de su obra, y vio a la muerte disparándole su flecha desde la penumbra del rincón y que entonces tuvo el artista la alucinación y la locura en medio de visiones horribles y crispantes. Y así debió ser, porque la terrible arquera no respeta ni perdona, ni transige, ni olvida. Amenaza y hiere, pero ríe, ríe, ríe...».

raciones ha de construirse sobre un universo lo más cercano al lector pero donde se instale la idea «creíble» de que lo que ocurre «es algo imposible pero es».

Un temprano ejemplo de metamorfosis lo vimos en el cuento cubano de finales del siglo XVIII titulado «Carta verídica de un maravilloso fenómeno» en que un joven se reduce hasta adquirir dimensiones diminutas. Las metamorfosis tienen su origen más antiguo en la mitología (las *Metamorfosis* de Ovidio), en la literatura y la magia (*El asno de oro*, de Apuleyo) y algunas otras contingencias del fantástico maravilloso como las fábulas. Pero en el cuento fantástico la metamorfosis comporta la complicación de las diferencias entre entidad-apariencia del *ser*, hasta el punto de convertirse en problema de carácter metafísico.

El género fantástico rompió de otra manera con las leyes físicas: dando dinamismo independiente a las partes del cuerpo. El tema de la animación de las partes separadas del cuerpo es la médula de «Las manos frágiles»⁷¹¹, del venezolano Alejandro Fernández García, escritor que se dedicó principalmente a la producción de relatos. «Las manos frágiles» está recogido en una colección de cuentos del autor editada en 1900, *Oro de alquimia*. Esta pieza narra cómo las manos de un monje tienen el poder de expurgar los pecados. Cuando la gente las besa brotan flores de ellas, pero el dolor de sus males se traspa al monje que, al final, muere: «Y al terminar de caer las últimas flores de nieve, de las manos del monje no quedaba ya ni una miserable partícula de carne pálida...».

Ros de Olano trató la metamorfosis del hombre-pep Nicolao en «Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo»⁷¹² (1868). La popularidad de esta leyenda se remontaba al siglo XVIII, pero en la escritura de Olano se transforma en una historia humorística y maravillosa por donde transitan brujas, duendes, gnomos y animales parlantes.

El motivo de la transformación de la materia adquiere un matiz irónico en

⁷¹¹ Alejandro Fernández García, «Las manos frágiles», *Oro de alquimia*, Tipografía Herrera Irigoyen, Caracas, 1900. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 251-254.

⁷¹² Antonio Ros de Olano, «Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo», *La Revista de España*, tomo VI, 1869. Fuentes modernas: en Ros de Olano, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, págs. 107-136; en Alejo Martínez Martín, *Antología española de literatura fantástica*, págs. 112-121; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 43-64.

«El hermano Cirilo»⁷¹³ (perteneciente a *Cuentos del general*, 1896), de Vicente Riva Palacio. El santo de este relato les concede a los hombres del pueblo el don de la procreación, por el que podrán compartir los dolores y los menesteres por los que pasan las mujeres tras los nueve meses de embarazo. Se trata de un fantástico aceptado por la fe y no por la razón, por lo que no consideramos que haya una transgresión paradigmática. En lo que se refiere a la composición de la narración, hay que señalar que Riva Palacio ajusta muy bien la extensión del texto y la estructura de la trama. Los *Cuentos del general* se caracterizan por la brevedad asociada a la precisión.

Dentro del ámbito de las metamorfosis, dos aspectos particulares relacionados con la transformación de la materia son la monstruosidad y la cosificación. La monstruosidad está relacionada con ciertos rasgos por los que el personaje sufre un proceso de animalización o de conversión en un ser *-otro-* extraño si se trata de un ser humano (como en «Pesadilla grotesca» y «El valle del diablo o La conseja de Diego Almonte») o bien mediante la magnificación (hipérbole) o el extrañamiento de una faceta de ese ser o de esa entidad (como en «Pesadilla grotesca»). En otras ocasiones el proceso de cambio que acosa al personaje es el de la multiplicación, como sería el ejemplo del hombre-lobo, aunque también aquí podríamos hablar de desdoblamiento. «El perro interior», de Carlos Octavio Bunge, relata un caso de duplicación por la que un hombre se animaliza y comparte la identidad humana y la forma de un perro.

- Monstruosidades:

«Pesadilla grotesca», «La conseja de Diego Almonte» y «El perro interior»

Las rarezas humanas y animales, lo feo y lo anómalo o incluso lo impensable tuvieron un lugar específico en los museos antropológicos y paleontológicos del XIX, siglo durante el cual se desarrolló la taxidermia como una de las ciencias

⁷¹³ Vicente Riva Palacio, «El hermano Cirilo» (1896), *Cuentos del general*, págs. 93-96.

naturales. El XIX fue también un siglo que observó lo monstruoso fuera la religión para catalogarlo dentro de la ciencia.

No todas las ficciones que incluyen monstruos pertenecen al género fantástico. Las fábulas y los mitos quedarían excluidos de esta categoría, pues los monstruos aquí forman parte de lo feérico y lo maravilloso establecido en un pacto de lectura que no pone en peligro la racionalidad del receptor, ni cuestiona sus creencias. Es la actitud de los personajes de la historia lo que determina la diferencia de género que en el fantástico se manifiesta mediante la inquietud, la amenaza o el desasosiego, la desorientación, la duda o, en general, la incompreensión. Estas reacciones emocionales y cognitivas del personaje son siempre semilla del miedo, puesto que aquello asociado a la monstruosidad se concibe como una perturbación del orden natural.

En «Pesadilla grotesca» las metamorfosis de Nanela (luego llamada Clotilde y Rosalinda) en pantera, garza, culebra, mosca y antílope son una transformación parcial dentro de la totalidad del cambio que presenta la historia de este relato. «Pesadilla grotesca (Impresiones de veinticuatro horas de fiebre)»⁷¹⁴, del bonaerense y escritor del ochenta Carlos Octavio Bunge, pensador laico bastante influido por el positivismo europeo⁷¹⁵, más conocido por su actividad como sociólogo y jurisconsulto que por su faceta creativa, es un cuento de finales del XIX aunque publicado póstumamente, en 1927, dentro del volumen *Narraciones fantásticas*. En este cuento lo sobrenatural posee un matiz desorbitado de impresionantes metamorfosis. La narración se convierte en un despliegue de sucesivos hechos fantásticos de toda índole sometidos a una especie de vértigo pavoroso.

La narración recrea una atmósfera de pesadilla con abundantes caracteres morbosos como, por ejemplo, la visita al cementerio y la presentación de Tucker, un hombre que duerme en un ataúd. El viaje del protagonista y narrador por tiem-

⁷¹⁴ Carlos Octavio Bunge, «Pesadilla grotesca (Impresiones de veinticuatro horas de fiebre)», recogido en *La sirena (Narraciones fantásticas)*, págs. 193-211. Fuente moderna: en Haydée Flesca y M^a Hortensia Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, págs. 229-248.

⁷¹⁵ Cfr. Graciela Maturo, «La Generación del Ochenta», pág. 180; y Ricardo Rojas, «Los pensadores laicos», *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos I*, págs. 67-96. Cfr. también José M^a Romero Baró, «Bunge: ética, religión y positivismo», *El positivismo y su valoración en América*, pág. 57.

pos pasados, presentes y futuros se combina con el tránsito de éste por distintos estados: primero se presenta consciente pero un momento antes de entrar en el delirio febril; luego aparece con caracteres vampirescos; sufre la desmembración de los órganos (al andar el protagonista se le van cayendo las manos, los ojos, los pies... pero luego el cuerpo los reconstituye por sí mismo); aparece también desdoblado en salamandra; incluso llega a visionar la contemplación de su propio esqueleto; y, por último, cuando lo ha perdido todo, el cuerpo y el pensamiento, le quedará un leve recuerdo de la conciencia de lo que fue («Lo último que debí perder fue el oído... porque todavía alcancé a escuchar la furibunda voz con que clamaba Nanela [...]»). La metamorfosis, el cambio continuo, es el principal recurso narrativo de este cuento en lo respectivo al ritmo y a la trama. Una profusión de imágenes fabulosas van emergiendo de principio a fin: un personaje con cola de mono, un fraile enano (el narrador dice que en altura no superaba sus rodillas) con dientes «como de perro o de lobo», unos amigos que saludan escupiendo ranitas, el narrador y Nanela dan varias vueltas alrededor del mundo, atravesando incluso las tierras sumergidas y ciudades subterráneas habitadas por ninfas, centauros, hombres rojos como el fuego, hombres líquidos, «hombres luminosos y quebradizos como el cristal». Las cosas son lo que son pero también son lo que no son y, al mismo tiempo, pueden además ser otra cosa.

No obstante, el narrador es consciente, en el propio delirio, de que está viviendo un sueño. Podemos concebir el cuento como un juego de fantasía en que todo es extraño (los personajes son raros, el entorno es mutante y acosador) pero no hay, sin embargo, un extrañamiento. La percepción de la realidad es grotesca y monstruosa; el autor ha recreado un mundo ficticio fragmentado, desmedido (hiperbólico en cada una de sus facetas) y estrambótico. No se puede hablar de transgresión de las leyes naturales porque éstas no están representadas. Pero Bunge plantea un fantástico más moderno en que la pesadilla y lo grotesco son la pauta y esto mismo provoca desazón. Nada sorprende al narrador. Pero esa falta de sorpresa es una amenaza semejante a la que provoca la naturalidad con que el personaje de Kafka se despierta un día convertido en escarabajo. Fijémonos por ejemplo en la familiaridad con la que describe su desayuno:

Dejé que el desayuno se enfriara en la taza durante todo el día.
Era un desayuno de hirviente sangre humana, y yo no podía olvidar
que la sangre humana tarda mucho en enfriarse.

Hoy día, acostumbrados por la literatura y por el cine a escenas como ésta o similares, la reacción no es tan chocante como sin duda debió de ser para un lector del siglo XIX. No debemos dejar de contextualizar el texto dentro de la sensibilidad y la espiritualidad de la época. Es esa naturalidad con la que se vive el encuentro entre facetas en extremo opuestas lo que provoca la amenaza: la comida –lo cálido y doméstico, lo familiar y cotidiano– y la sangre –asociada a la herida, a lo visceral y escatológico–. Donde incide este tipo de transgresión es en el conjunto de las creencias y de las emociones del receptor debido al simbolismo de ciertos elementos como la sangre, el esqueleto, el sacerdote animalizado, la multiplicidad de la raza humana (hombres líquidos, gaseosos...). Normalmente, las narraciones oníricas del XIX rematan lo fantástico cuando el personaje se despierta y la historia concluye con la típica frase de «todo era un sueño». Por el contrario, el cuento de Bunge es un vértigo de ilusiones insólitas, de visiones grotescas y caóticas que acaban en la desaparición de la voz narradora, desaparición literaria (termina la narración) y literal (el personaje se desprende de la materia y de la mente). El final de «Pesadilla grotesca» provoca desazón porque se llega a la desintegración total del narrador-protagonista y no hay retorno a la vigilia.

Distinto es el caso que se presenta en el siguiente relato, «El valle del diablo o La conseja de Diego Almonte»⁷¹⁶, de Temístocles Avella Mendoza (1841-1914), autor colombiano conocido sobre todo por su estilo costumbrista. El cuento refiere la lucha cuerpo a cuerpo entre un conquistador español llamado Diego Almonte y un indio del Nuevo Reino de Granada. El indio, que en principio le pareció al español «pequeño y despreciable», se iba haciendo cada vez más fuerte, hasta el punto de que parecía adquirir «las proporciones de un gigante». Almonte se vio vencido por su adversario; entonces continúa la narración:

⁷¹⁶ Temístocles Avella Mendoza, «El valle del diablo o La conseja de Diego Almonte», en Henry Luque Muñoz, *Narradores colombianos del siglo XIX*, págs. 38-40.

Bajó los ojos avergonzado, y vio, ¡oh, sorpresa!, que el indio no se apoyaba en dos pies humanos, sino en dos patas de gallo...

—¡Jesús! ¡Jesús! —exclamó Almonte aterrorizado—.

El indio desapareció como por encanto y Almonte cayó al suelo sin sentido.

Así es que aquel lugar donde ocurrió la lid pasó a llamarse «Valle del diablo» y luego, por la superstición timorata de la gente, «Valle de San Bartolomé». El texto aborda la historia de modo muy limpio y muy directo. Aunque este tipo de narración desciende o estaría muy ligada a la tradición americana como género literario, el texto de Temístocles Avella depura el costumbrismo, lo aísla de toda moralidad, de todo enfoque «popular». Hay que señalar que la narrativa colombiana decimonónica es particularmente de raigambre costumbrista y algunos investigadores acuden a la fecha de 1879 en que se publican las *Leyendas históricas*, de Luis Capella Toledo⁷¹⁷, como la primera carta de presentación del cuento del Caribe colombiano y, aún así, dichas leyendas se sitúan a medio camino entre la crónica histórica y la ficción, entre el cuento y la historia⁷¹⁸. Fiel a la verosimilitud del género de la tradición, Avella Mendoza da a conocer al lector la fuente de donde procede la historia, las *Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos:

Por supuesto que hay su diferencia entre aquélla y esta relación: Castellanos refiere el caso en dos o tres octavas reales, en tanto que yo voy a hacerla en muchos renglones de neta y llanísima prosa. Queda, sin embargo, indicada la fuente, por si alguno quisiera ocurrir⁷¹⁹ a ella.

En la adaptación de esa historia, de la originaria crónica en verso, a la narración en prosa se vislumbra el tránsito hacia la constitución de los márgenes del

⁷¹⁷ La *Antología del cuento caribeño*, de Jairo Mercado y Roberto Montes, incluye el cuento «El brujo», de Luis Capella Toledo, una narración donde el elemento fantástico se centra en la mera anécdota del hechicero, aderezada con toques irónicos, el detallismo de las costumbres y el contexto social de inicios de siglo y con la romántica historia de amor entre un español y una india. Luis Capella Toledo, «El brujo», extraído de las *Leyendas históricas* (1879); fuente moderna: en Jairo Mercado y Roberto Montes, *Antología del cuento caribeño*, págs. 149-156.

⁷¹⁸ Para este dato cfr. Mercado y Montes, *Antología del cuento caribeño*, pág. 52.

⁷¹⁹ No sabemos si *ocurrir* se emplea con una acepción a las diferentes de las conocidas, o si se trata de una errata del autor o de la edición contemporánea.

cuento fundamentada en la economía de detalles, el rigor estructural y la precisión en la selección léxica. Con un estilo familiar, natural y espontáneo, la narración va, como diría Cortázar, en dirección vertical desde el inicio hasta el final. Aparte de ese inciso, que podría haberse omitido, para referir la fuente de la historia, podemos hablar de un texto bien construido que se acerca bastante a los márgenes del «cuento», si bien conserva todavía resquicios de la narración tradicional como la falta de profundidad psicológica de los personajes y la distancia entre el narrador que cuenta la historia y los acontecimientos referidos, cuestión que pervive en la narrativa costumbrista y, en concreto, en la mayor parte de la narrativa breve colombiana de este periodo, la cual permanece bastante ligada a esta rama del romanticismo. A su vez, este hecho está relacionado con el factor de que tras la guerra de independencia la sociedad colombiana tardó en recuperar el equilibrio, el romanticismo llegó bastante avanzado el siglo y la modernidad tardó tiempo en llegar a Colombia, en contraste con Europa u otras zonas de Hispanoamérica⁷²⁰.

Desde el punto de vista del género fantástico lo más importante es que el proceso por el que el indio se convierte en esa especie de monstruo, se ofrece sin ambigüedades y con datos objetivos que hacen referencia a la inmensa fuerza física que adquiere de súbito y como por arte de magia. La irrupción de ese proceso anatural por el que el indio sufre la metamorfosis en un ser medio-animal, sorprende sin explicación ni consuelo tanto al caballero español como al lector. Pero hay dos cuestiones que enflaquecen la construcción del entramado fantástico: la carencia de suspense y el final, en el que se revela el nombre del lugar. Cualquier continuación a la última escena en que se produce la irrupción de lo sobrenatural debe ser para recrear otra escena que produzca una prolongación de ese mismo sentimiento de amenaza o, de lo contrario, el efecto puede debilitarse e incluso desvanecerse. Es lo que ocurre tras el incidente en que el indio se animaliza, en ese momento se da el choque entre dos órdenes, pero, después, la vuelta al orden real

⁷²⁰ «La aparición de la forma moderna del cuento que, en primer lugar, no pasaba por ser un género literario en sí mismo y como modo expresivo autónomo no gozaba del favor del público culto; en segundo lugar, el periodo de las guerras de independencia no fue propicio para la creación reposada y las generaciones de intelectuales concentraron sus energías en la empresa militar al principio y luego en echar las bases del nuevo Estado», Jairo Mercado y Roberto Montes, *Antología del cuento caribeño*, pág. 51.

cotidiano, en que se refiere el nombre del valle del diablo por alusión a esta escena, crea una distensión o relajación, porque, aunque no hay explicación, sí que hay un retorno al orden conocido. Por otro lado, esa ausencia de suspense, esa falta de gradación de elementos discordantes al orden natural, evidencia una falta de perspectiva en la recreación de la fantasmagoría y del efecto de impacto. En cierta forma, recuerda la brevedad y la sencillez en las técnicas del cuento que José Bernardo Couto empleó en «La mulata de Córdoba»; la diferencia es que el cuento de Couto data de la primera mitad de siglo y éste de la segunda. Ello se puede explicar porque la aclimatación del fantástico en Colombia haya sido más tardía y de menos empuje que en México. Otra explicación plausible es el hecho de que Avellaneda fue un autor más dedicado a la poesía y a la novela que al cuento, con cuyas técnicas estaría menos familiarizado que con la lírica. De lo que no cabe duda en el cuento del colombiano es que la fragmentación del cuerpo del personaje, rota su unicidad, se convierte en un elemento inquietante y siniestro.

La literatura fantástica ha cultivado de distintos modos la humanización del animal y la animalización del ser humano, como en los casos de «El buen ejemplo» (1896), de Vicente Riva Palacio, «Yzur» (1906), de Leopoldo Lugones y «El hombre que parecía un caballo»⁷²¹ (1915), del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez. «El perro interior (Carta confidencial de un hombre de ciencia)»⁷²², de Carlos Octavio Bunge, miembro de la generación argentina del ochenta, reproduce en el protagonista los motivos de la animalización y el desdoblamiento psicológico. El texto comienza con lo que podría ser una definición ontológica del fantástico:

Me insta usted, querido amigo y colega, a que continúe mis «admirables» trabajos de laboratorio. Desgraciadamente, me es imposible; así como le digo, imposible. ¿Por qué? Para explicarlo tendría que contarle la historia más extraordinaria, la más inverosímil, la más

⁷²¹ Rafael Arévalo Martínez, «El hombre que parecía un caballo», Tipografía Arte Nuevo, Quetzaltenango, 1915, fechado en Guatemala, octubre de 1914. Fuente moderna: en Dolores Phillips López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 183-195.

⁷²² Carlos Octavio Bunge, «El perro interior (Carta confidencial de un hombre de ciencia)», recogido en *La sirena (Narraciones fantásticas)*, págs. 37-58.

absurda y, sin embargo, la más verdadera.

El cuento está dividido en tres partes encabezadas por sendos títulos, «Atisbos», «Materialización» y «Supervivencia». En la primera parte, «Atisbos», Guillermo Grunbein pasa a trabajar como ayudante de laboratorio del científico protagonista y emisor de la nota, forma en que se presenta la narración. Grunbein es un buen muchacho, huérfano, sencillo, agradable. Pero, andando el tiempo, el científico va descubriendo que el joven tenía un carácter desigual y que, cuando se enojaba, ponía cara de perro.

Más adelante noté que Grunbein tomaba esa expresión perruna, no sólo al enojarse, sino también siempre que por su imaginación cruzaba una idea mala. Entonces se transfiguraba. Era como si hubiese en él dos personas distintas y un solo hombre verdadero.

Con una metáfora, el científico le explica al joven que cada uno tiene un perro interior, cuando el hombre es bueno lleva encadenado a ese perro para que no se convierta en una fiera y agreda al amo. El *atisbo* de esa especie de «parásito íntimo», como lo denomina el científico, hizo que éste aplicara un experimento al joven:

El resultado del experimento fue como una explosión. Grunbein pareció metamorfosearse en un perro humano. Su figura, bajo la sangrienta luz del laboratorio, tomó un aspecto fantástico y terrible.

La unión sintagmática de dos palabras que funcionan como un oxímoron, «perro humano», contiene un sentido figurado que más tarde se hará literal.

Ana Felisa, hija del doctor, se enamora de Grunbein y ambos formalizan su amor con una boda. Con esa escena finaliza esta primera parte, y con esta frase: «su perro interior asomaba siniestramente a sus ojos».

En «Materialización» asistimos a la metamorfosis definitiva de Guillermo, una metamorfosis material, positiva. La intriga continúa de modo que el matrimonio pasa por una crisis. Cuando el científico intercede entre su hija y Guillermo, éste le ataca como un perro rabioso. Grunbein se separa y se casa con otra chica, Marcela Lepinière, y se instalan cerca de Ana y de su padre. Una noche, Marcela huyó de su casa gritando que Grunbein había muerto. La policía halla un revólver

junto al cuerpo ensangrentado y Marcela es acusada de homicidio. El recelo del doctor aflora cuando ella, que se declara inocente, relata que había soñado que su marido ladraba como un perro. El científico acude en la defensa de la mujer alegando una mezcla de razones alquímicas y científicas: puede desprenderse un conjunto de átomos y energías de un cuerpo vivo y dar lugar a la corporización de otra entidad viva. Incluso llega a afirmar:

estoy convencido de que el ser casi incorpóreo que se me apareció aquella noche funesta era como una emanación de la personalidad física y psíquica de Grunbein. ¿Por qué tenía la forma de un perro? Lo único que puedo contestar es que *yo lo vi* en tal forma, porque soy químico y biólogo. Un demonólogo hubiera visto ahí a un demonio; un mago, a una aparición; un espiritista, a un espíritu.

El científico llega a la conclusión de que una masa de átomos y de energía desprendida de Grunbein, materializada con la voracidad de un animal, fue la entidad asesina del hombre.

En «Supervivencia» el narrador insiste en la salud de sus facultades mentales y la sinceridad de su palabra. Este tipo de intervención es precisa para reafirmar la verosimilitud de la historia, pues, como está contada en primera voz, puede ser tomada como falsa debido la subjetividad personal. Esta pose literaria de autoafirmación de que se tiene sana la razón y de que se dice la verdad cobran mayor peso al estar inserta en una narración que tiene la forma íntima de una carta. Ciertamente, el lector de la carta y, por ende, el lector del cuento, pueden pensar que se trata del desvarío de un hombre, que el revólver tuvo que ser empuñado por una persona de carne y hueso y no por una materialización de átomos y energías; pero otros datos testifican la autenticidad de que un orden extraño incide en la realidad: la coincidencia de los ladridos, que Marcela relatara que había soñado con su marido en la forma de un perro y, sobre todo, que también Ana Felisa ve al perro fantasma e interactúa con él.

El científico continúa explicando que, a partir de aquel evento, su hija Ana creía tener siempre a su lado a un perro imaginario, al que acariciaba o reprendía y al que llamaba Willy (traducción al inglés del nombre de Guillermo). Pero el narrador confiesa que también ve al perro fantasma y que su ladrido es igual que el

que oyó desde la casa de Marcela y Guillermo el día en que éste murió. Para no volverse loco por el perro que lo sigue a él y a su hija, el doctor tuvo que huir de Buenos Aires, pero ya no se puede dedicar a la ciencia.

Como en el desdoblamiento del doctor Jekyll y mister Hyde, el afable Guillermo ocultaba dentro de sí a una criatura voraz. Este personaje representa una monstruosidad, dado que personifica a la vez dos entidades distintas.

En realidad este cuento encierra un caso de multiplicación de la personalidad: el ser humano, el perro y el ser asesino; este último sería un perro humano o un humano perro, una encarnación surgida de la proyección anímica del can rabioso que ataca al amo y que toma la forma humana del mismo para empuñar un revólver. Los sucesos a-normales de este cuento tienen un referente teórico en el pitagorismo y en la psicología trascendental y órfica del alma. Lo novedoso es que Bunge aúna el antecedente de las doctrinas ocultistas sobre la transmigración del alma y sobre la reencarnación de las filosofías orientales a una noción pseudo-científica por la que la energía puede llegar a transformarse en una entidad con voluntad propia e, incluso, llegar a materializar un acto criminal.

Por otro lado, la estructura narrativa de los acontecimientos atiende a una separación muy nítida entre las distintas situaciones de que se compone el universo fantástico. En la «situación preliminar» se hace una presentación de los personajes y de cómo ha sido su encuentro. En la «situación de transgresión» asistimos a una problematización progresiva entre lo natural y lo a-natural, entre la faceta humana de Guillermo y la exteriorización del animal interior que para todos queda oculto excepto para el científico. Aquí emerge la tensión cuando el doctor va corroborando los indicios presentidos en determinadas reacciones de Guillermo. El «atisbo» de un desdoblamiento siniestro se «materializa» en el peor de los resultados, la muerte. La situación de crisis es la que más espacio ocupa dentro del relato. La «situación final» expresa el momento en que los acontecimientos han llegado al límite entre lo natural y lo imposible: muerto y enterrado Guillermo, su doble psicológico, su animal interior ha quedado suelto y se ha corporeizado en un perro fantasma que sigue de cerca al científico y a su hija Ana. El otro personaje, Marcela, es víctima de una «situación de fantasmicidad refleja»,

puesto que no vive de forma directa los acontecimientos fantásticos pero sí que le afecta el desarrollo de éstos. En consecuencia, lo insólito se ha instalado definitivamente en el mundo real.

La problemática que vive el personaje de Guillermo en «El perro interior (Carta confidencial de un hombre de ciencia)» casa con la idea de Louis Vax de que la figura del monstruo en la literatura fantástica se encuentra, la mayoría de las veces, en el interior mismo del hombre:

[El monstruo] representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. En las narraciones fantásticas, monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser, nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran.

El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros⁷²³.

- Polvo eres y en música te convertirás:

«La quena»

Esta narración desarrolla el motivo de la metamorfosis extraído de una antigua leyenda popular. La cosificación o conversión de una parte del cuerpo de una mujer en un instrumento de música es el transfondo temático de una realidad social más amplia reflejada en estas obras. La transgresión del tabú social en «La quena», como ocurría con el tabú religioso en «El Manchay-Puito», despertará la irrupción del acontecimiento sobrenatural. Lo fantástico gira en torno a dos principios, la imagen musical como expresión simbólica de la identidad cultural del pueblo andino y la colisión de dos espacios que, en su base, se rechazan mutuamente.

Al igual que en «El tesoro de los incas», también es funesto el destino de

⁷²³ Louis Vax, *Arte y Literatura fantásticas*, pág. 11. También recogido como «Apéndice» en David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 191-192.

los protagonistas de «La quena»⁷²⁴, cuento largo o novela breve escrita por Juana Manuela Gorriti cuando la autora tenía dieciocho años y publicada por entregas en *La Revista de Lima* en 1845. La ambigüedad terminológica para establecer la diferencia entre cuento y novela corta afecta a esta pieza de Gorriti. En la «Introducción» que Torres Caicedo hace las *Obras completas* de Juana Manuela Gorriti, se refiere a «La quena» como una *novela*⁷²⁵; Weyland señala que «La quena» es una novela breve y «Gubi Amaya» es un cuento⁷²⁶. Ambas narraciones ocupan una extensión amplia de páginas y recogen personajes secundarios, amplitud de anécdotas, lugares y tiempos, e historias enmarcadas («Gubi Amaya» introduce «Un drama en el Adriático» y «La quena» reproduce la historia pasada de Rosa, la madre de Hernán, incluso inserta una tercera historia dentro de la segunda historia enmarcada, la de Zifa-Francisca, la sirvienta esclava traída de África). Se podría hablar de *nouvelle* o «cuento largo» en ambos casos. En *La bohemia de mi tiempo* Ricardo Palma alabó la obra de Gorriti, después de la de *María* de Jorge Isaacs, como «la más bella novela que se ha escrito en la América Latina», pero, además, su admiración por la *novela* de la autora argentina, con quien tenía fiel amistad, contrasta con las invectivas negativas que la pieza recibió entre los críticos más moralistas⁷²⁷.

La quena es una flauta de caña, de origen anterior a la llegada de los españoles, que los indios peruanos tocan acompañando unas danzas y unos cantos de-

⁷²⁴ Juana Manuela Gorriti, «La quena», publicada por entregas en *La Revista de Lima*, en el año 1845 y recogida en *Sueños y realidades. Obras completas de la señora doña Juana Manuela Gorriti*, tomo primero, publicada bajo la dirección de Vicente G. Quesada, Imprenta de C. Casavalle (editor), Buenos Aires, 1865, págs. 3-67. Fuente moderna: *Un solo de quena. La quena y otras narraciones*, La Tinta del Calamar Ediciones y Máster de Edición UAM – Edelvives: Taller de Libros, Madrid, 2008.

⁷²⁵ Cfr. J. M. Torres Caicedo, «Introducción» (1863), en Juana Manuela Gorriti, *Sueños y realidades*, tomo I, pág. IV.

⁷²⁶ Cfr. W. G. Weyland (Silverio Boj), «Introducción», en Juana Manuela Gorriti, *Narraciones*, págs. VII-LX.

⁷²⁷ La cita en concreto dice: «Casi a la vez que la composición *Libertinaje* [se refiere a la obra de Numa Pompilio Llona] producía una tormenta, no menor era la que levantaba una novela que apareció en el folletín de *El Comercio*. Su autora era una dama argentina –la señora Juana Manuela Gorriti– y la novela titulábase *La quena*, producción inmoralísima, a juicio de los mojigatos; pero, al nuestro, después de ese idilio de Jorge Isaacs que se llama *María*, la más bella novela que se ha escrito en América Latina. La Gorriti, sin escribir versos, era una organización poética. Los bohemios la tratábamos con la misma llaneza que a un compañero, y su casa era para nosotros un centro de reunión». Ricardo Palma, *La bohemia de mi tiempo*, pág. 17.

nominados *yaravis*, de cuya música se dice que encierra el alma triste y taciturna de su raza. La crónica peruana cuenta que la primera quena fue construida con el hueso de la pierna de una mujer india que fue asesinada o muerta en circunstancias fatales. Gorriti retoma esta anécdota orientándola hacia un tabú cultural, una especie de maldición que desde los dioses recae contra aquellos que no siendo de la comunidad inca pretenden mezclarse con ella. La lengua del romance popular expresa así la maldición del destino, escrito fuera del tiempo:

La hija de los godos amaba a un hijo del sol y, cuando el orgulloso Íbero encadenó su cuerpo, hacía largo tiempo que Chaska-Nauí Inca poseía su alma.

Pese a la reticencia de los familiares y del entorno, el joven indio y la muchacha española consagran su alma al amor que los une, un amor profundo pero trágico.

La quena se corresponde con la flauta que los mexicanos llaman *chaina*. Los conquistadores, que habían llevado a América una concepción medieval del diablo, pensaban que estos cantos eran ritos para adorar a sus ídolos, por eso fueron prohibidos por el Estado y la Iglesia españoles, así como otros instrumentos musicales de la cultura india. Esa exclusión del «estado político ideal» de un elemento que identifica a la cultura india se proyecta sobre el cuerpo social en la forma de una prohibición o recelo de la mezcla de razas; éstas vendrán consideradas como dos espacios separados, dos órdenes distantes. El encuentro entre esos dos órdenes (el mestizaje), esto es, la ruptura de la prohibición, dará lugar al caos, a la manifestación de poderes sobrenaturales. La metamorfosis material por la que la tibia del cadáver de la muchacha se convierte en una flauta, se acompaña de una metempsicosis, ya que el espíritu de la mujer se redimiría al encarnarse en la música de un objeto-amuleto. De modo simultáneo, la quena, el objeto-fantástico –mediador entre dos mundos–, recordará siempre el tabú social y la maldición de aquel amor, por ello su música será especialmente hermosa, pero melancólica.

La idea del mestizaje contempla un recelo asociado a la raza, la religión y la superstición. El texto de Gorriti aporta un elemento más que incide sobre la fantasticidad narrativa y aporta un nuevo valor al sustrato cultural: cuando se quiebra

el amor que debe permanecer unido, cuando la separación entre etnias es forzada, o *no natural*, el resultado es la muerte macabra de la protagonista. En la narración de Gorriti es el *mestizaje* de órdenes distintos lo que desata el desenlace fantástico.

Normalmente Juana Manuela Gorriti hace coincidir discursos antagónicos en cada uno de sus relatos, antagonismo que, de algún modo, suele asimilarse a la ontología fantástica de la historia. Por ejemplo, el personaje del sacerdote de origen indio de «La quena» casa dos códigos distintos, por un lado, respeta las tradiciones indias y cumple con el designio de su raza y, por otro, acata la fe cristiana. En general la narración expone categorías antitéticas: subterráneo/superficie, ciencia/hechizos, amor/celos-venganza, blancos/negros, españoles/indios, creencias autóctonas/religión de los dominadores, y campos semánticos de oscuridad/luz, silencio/música, cuerpo/alma, lo sagrado/lo profano. La autora entrelaza otros discursos excluyentes: pasado y presente; realidad europea y realidad americana; y, sobre todo, la fe y el orden de la razón, de una parte, y la leyenda y la superstición popular de otra. La «Conclusión» de «La quena» dice así:

El tiempo que incesantemente extiende su guadaña sobre la creación para destruirla y renovarla y, más que todo, el terror supersticioso hicieron de aquel pueblo un desierto. El viajero distingue apenas el sitio que ocupó en la árida llanura por algunas ruinas ennegrecidas por las lluvias y los helados vientos de la cordillera. Pero ni los años ni los potentes rayos del Vaticano han podido borrar la memoria de un amor infortunado y del extraño duelo del cura Camporreal, cuyos gemidos repite eternamente durante el silencio de las noches, en lo hondo de nuestros valles y en las plazas de nuestras ciudades, la voz del instrumento que él consagró a su dolor, y al que los hijos del Perú dieron el nombre de *quena*, palabra que en la quechua antigua significa: ‘pena de amor’.

Ruinas sepulcrales, subterráneos, apariciones fantasmales y simulacros vampírescos⁷²⁸, brujería, maldición, sueños aciagos, asesinatos, figuras embozadas

⁷²⁸ «—¡Un vampiro! —exclamó el sacristán, y huyó poseído de un profundo horror.

Pero al traspasar el umbral del templo [...] anonado y con el solo sentimiento de un inmenso miedo que, turbando progresivamente su cerebro, le representaba una larga sucesión de espectros que pasaban y repasaban ante sus ojos, fijando en él torvas miradas. Entre aquellas fantásticas visiones dibujose de repente una más distinta y más horrible. El sacristán con los cabellos erizados lo vio avanzar al través de las sombrías arcadas y, pasando a su lado, desaparecer tras las columnas

de negro en la oscuridad de la noche, tinieblas, tempestades, tumbas y esqueletos completan una trama folletinesca que incorpora los rasgos más tenebrosos del gótico y descripciones de atmósfera que envuelven al lector en un sentimiento de temor y congoja, todo ello expresado con un estilo muy cuidado y atractivo que recrea fragmentos llenos de sensacionalismo.

Por otro lado, en «Un drama en el Adriático», la historia enmarcada dentro de «Gubi Amaya», asistimos a otro proceso simbólico de metamorfosis: la voz de María, quien no cesaba de buscar y de llamar a su prometido, se convierte en el canto del pájaro pacuí.

Desdoblamiento

Un tema común del fantástico es el doble humano, el *doppelgänger*, el sosias, motivo que luego aprovecharía la ciencia ficción para recrear la figura del personaje artificial, el autómatas o robot, del homúnculo y la máquina pensante que sustituye al hombre. Otras veces esa duplicidad se vive en la experiencia atormentada de la misma persona, en su interior, en la forma de un doble psicológico, como el considerado *alter ego*, y del que hemos visto un ejemplo en el cuento de Carlos Octavio Bunge. La idea del doble es la presencia insoportable de un ser *otro* identificado con lo ominoso y lo destructivo. Para el romanticismo una de las preocupaciones esenciales fue el cosmos del «yo». Esta visión hacia uno mismo implicaba la concepción de una alteridad con todo el poder de su dualismo. La literatura romántica introduce el motivo del doble como una proyección problemática del propio «yo» y como un modelo de una realidad «otra» que convive con la auténtica, ambas siempre en tensión.

El doble ha sido tratado de muy distintas y numerosas formas en la literatura fantástica por autores como Nerval, Zorrilla, Benito Mas y Prat, Pirandello, Conrad, Henry James, Nabokov, Unamuno... Sin duda, hay que citar los referen-

del pórtico. Era el vampiro. Cubríalo su ancho manto negro y llevaba en sus brazos una forma blanca envuelta en largos velos que flotaban como nocturnas nieblas en torno del fantasma».

tes de la novela corta de *El doble* (1846), de Dostoievski, y *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mister Hyde* (1887), de Robert Louis Stevenson, así como la obra de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Grey* (1891). Historias ya clásicas que versan sobre el doble y que han marcado un hito en la tradición del fantástico son: *Los elixires del diablo* (1816), de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann; «William Wilson» (1840), de Edgar Allan Poe; *El Doctor Jekyll y Mister Hyde* (1886), de Stevenson; «¿Él?» (1883) y «El Horla» (1886), de Maupassant. En estos ejemplos, el doble se dirige hacia la progresiva aniquilación del propio individuo. En el caso de «El Salomón negro»⁷²⁹ (1899), de Rubén Darío, el doble es una presencia ambigua con una lectura metafórica entre el bien y el mal. Leopoldo Lugones en «Un fenómeno inexplicable» y Horacio Quiroga en «El vampiro»⁷³⁰ (1927) buscan un aspecto siniestro de la duplicación de la identidad. Otros dos maestros del género, Borges y Cortázar, asimilan la herencia de este motivo literario. En «El otro» (1975), el Borges-autor duplica su presencia en dos momentos diferentes; en «Una flor amarilla» (1964) Cortázar repite, con una versión más moderna, un mismo destino en la existencia de distintos personajes. En «Axolotl» Cortázar vuelve de nuevo a este motivo. Tanto el doble como la fragmentación del «yo» ocuparán un lugar notable en la narrativa de otro gran escritor del fantástico hispanoamericano, Felisberto Hernández, puesto en práctica en cuentos como «El cuerpo y yo» y «Las hortensias». Y no debemos olvidar los cuentos «Doblaje», de Julio Ramón Ribeyro, y «La locura juega al ajedrez», de Enrique Anderson Imbert.

El ejemplo más señero del motivo del robot es el de «Horacio Kalibang y los autómatas», de Eduardo Ladislao Holmberg. A excepción de este cuento, el doble en la cuentística americana del XIX fue más bien tratado desde el enfoque psicológico.

⁷²⁹ Rubén Darío, «El Salomón negro», *El Sol*, Buenos Aires, 1899. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 57-60.

⁷³⁰ Horacio Quiroga, «El vampiro», *La Nación*, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1927. Fuentes modernas: en Quiroga, *Cuentos completos*, vol. II, edición de Leonardo Garet, Cruz del Sur/Banda Oriental, Montevideo, 2001, págs. 90-106; también en Horacio Moreno (selec.), *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*, págs. 43-64.

- Desdoblamiento psicológico:
«Gubi Amaya»

Cual si hubiese vivido dos existencias.

Juana Manuela Gorriti

En «Gubi Amaya» (1850), *nouvelle* de Juana Manuela Gorriti, Enma y Miguel-Gubi responden a la idea del teórico francés Bellemin-Noël sobre el fantasma psicológico. «Lo fantástico está estructurado como el fantasma». El doble de Miguel es Gubi Amaya, el doble de Enma, travestida de hombre, es Enmanuel. Únicamente el lector conoce la auténtica identidad femenina de Enmanuel, es decir, de Enma, a través de las referencias que hace a su infancia y a su juventud. El desdoblamiento psicológico de Enma se proyecta desde su pasado. Enma vuelve al castillo en ruinas que en su infancia habitó y en este reencuentro es cuando surge su otro «yo». Enma es la personificación del enigma en muchos sentidos: no sabemos nada de ella, no tenemos ninguna seña, ningún dato cierto de su persona, es más, el narrador omite toda descripción posible de su físico, de su carácter y de su presente, incluso se silencia el porqué de su viaje, no revela nunca al lector el secreto de su pasado, tampoco a los otros personajes revela su identidad, más bien al contrario, la enmascara bajo el disfraz de un hombre que se hace llamar Enmanuele. Su viaje es un peregrinaje interior. La imagen exterior de Enmanuele no es sino la proyección interior de su desdoblamiento psicológico, de su conflicto entre el presente y el pasado; conflicto que hace de Enma una mujer obsesionada, mustia, enigmática, cuyo destierro del hogar supuso paralelamente un destierro emocional y social.

Mientras caminaba, como si hubiera en mí dos personas diferentes, la una, hija agreste de aquellas selvas, la otra, viajera que de lejanos países había venido a contemplarlas, me refería a mí misma la historia de todos esos sitios que conocía [...].

Hallábame de nuevo sola entre las ruinas [...].

Sentía en el alma y en el cuerpo un extraño quebranto, cual si hubiese vivido dos existencias aquella misma noche; y estiraba los rizos de mi cabellera para ver si habían encanecido.

Dos motivos son constantes en esta *nouvelle*: el viaje y las apariciones fantasmales o extrañas. Primero, la negra que se acerca a Enma le habla del brujo del castillo en ruinas y de los fantasmas de unos jesuitas muertos; luego, el criado de Azucena sostiene haber visto apariciones espectrales durante la noche; y, en último lugar, el italiano que cuenta la anécdota de María y Pascual, al que nadie conoce, desaparece sin dejar rastro al día siguiente, «silencioso como una de esas imágenes que cruzan la mente precediendo al sueño». El fantasma interior de los protagonistas parece encontrar una proyección simbólica en el entorno exterior. Viene a colación el hecho de que la propia Juana Manuela Gorriti hizo en verdad un viaje a la casa de su infancia, a la vuelta de su destierro fuera de Argentina. Parece ser que esta narración fue escrita a resultas de esta experiencia, como en un intento de la autora por exorcizar a través de la literatura sus fantasmas del pasado. Entonces, podría plantearse una hipótesis: quizá se explique ese desdoblamiento emocional de la protagonista como una concreción de las reminiscencias biográficas de la autora. En cualquier caso, la explicación estaría fuera del texto.

- Las flores del cementerio:

«Nocturno»

«Nocturno»⁷³¹, de Justo Sierra, cuyo título evoca reminiscencias a Novalis, fue originalmente publicado en 1869 en el diario *El Renacimiento* con otro rótulo, el de «Leyenda de un muerto». «Nocturno» cuenta la historia de Heberto, un joven muy enfermo del corazón que desea poder amar antes de morir. Heberto sueña con una mujer maravillosa llamada Stella, que significa ‘estrella’. Un día, Heberto conoce a una joven que, casualmente, se llama Stella y que además se asemeja a la homónima de sus sueños. Heberto comenta a su madre y a sus amigos que va a

⁷³¹ Justo Sierra, «Nocturno», *El Renacimiento*, tomo II, 23 de octubre de 1869, págs. 135-137. Fuente moderna: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 185-193. También está disponible en <http://relatosmodernistas.com/Documents/Nocturno.mht>.

celebrar su boda con Stella, pero, ese mismo día, muere.

El narrador, un amigo o conocido de Heberto, pone en duda la coincidencia fantástica en la vida de Heberto de que haya conocido a una mujer que es idéntica a la de sus sueños y más bien apunta que debe ser una especie de delirio febril; el narrador comenta que el protagonista ha estado en cama mucho tiempo, sufre fiebres y desvaríos de la razón, por lo que el lector comienza a dudar de la veracidad de la existencia de Stella. La descripción que se hace de Stella es, a la vez, vaga e idealista, como si se tratara de un personaje fantasmal:

Su nombre, su figura, su alma eran hijos del cielo. Era una perla caída de la guirnalda efímera de las hadas, en una noche en que la aurora las sorprendió en el seno de las flores. Era, de lejos, un espectro, de cerca un perfume. ¿Cómo Alfredo había encontrado a Stella? Lo ignoramos. ¿Stella existía, ha existido alguna vez? Lo ignoramos [...].

Stella vivía en el mundo inmaterial, pero Heberto la veía; la veía de noche como un lucero en su constelación favorita y de día se le aparecía en las penumbras muy blanca, muy blanca, con la inefable blancura triste de las flores del cementerio.

A partir de ahí, en la última parte del cuento, la narración pasa de la tercera a la primera persona. Este cambio en la voz narradora va a garantizar, como otra experiencia vivida que se une a la del protagonista, la corroboración de que no sólo es cierto que Stella, a pesar del aura enigmática que la envolvía, existió, sino otro acontecimiento misterioso que sucede al cabo de un año, en el día de los difuntos:

Entramos en el cementerio para colocar nuestra losa sobre el sepulcro de Heberto. En el nicho contiguo había una lápida flamante; se había colocado, al parecer, ese mismo día. No tenía más inscripción que ésta, un nombre, «Stella»; sobre ella colgaban el velo, la corona de las desposadas.

La reflexión a la que se llega después de esta experiencia es: «Stella había muerto, luego había vivido...». Podría sostenerse que no se trata de un cuento fantástico, sino de una historia que en principio presentaba a un personaje algo ambiguo pero del que luego se confirma su existencia. Sin embargo, lo que en ver-

dad se ha relatado es una historia que corría paralela a la realidad, esto es, y como dice el mismo narrador, «la realidad oculta». La vida paralela es la de Heberto, pues, si el lector no ha dejado escapar un pequeño detalle, recordará que el protagonista había estado todo ese tiempo enfermo y en cama, por lo que ya no sólo es demasiado *insólito* que la mujer de carne y hueso coincidiera con la mujer del sueño, sino que es *imposible* que durante su reposo él conociera a Stella ni que mantuviera una relación con ella. El protagonista ha sufrido pues una especie de desdoblamiento entre el joven enfermo en reposo y el joven enamorado que exteriormente ha mantenido una relación. Pudiera caber también la hipótesis de una realidad paralela.

Aunque, propio del estilo del autor mexicano, lo melodramático de la historia, el excesivo lirismo, las vacilaciones sobre la existencia real o no de la joven y el halo de vaguedad con que en general se presentan los hechos, se crea una atmósfera enrarecida; a pesar de ello, es indudable que Sierra se adelanta a Borges en «Las ruinas circulares» en la creación material de un ser sacado del mundo de los sueños.

A pesar de que sus cuentos están muy logrados, Justo Sierra se dedicó a la literatura únicamente en su juventud. A veces la crítica se ha quedado en la apreciación de su escritura desde el valor formal (maestro de la palabra) y ha prestado menos atención al manejo de los recursos narrativos por parte del autor. Sin embargo, hemos analizado en este trabajo algunos cuentos de Justo Sierra, cuentos bien contruidos desde el punto de vista técnico, donde lo fantástico ofrece distintas perspectivas, siempre de un modo personal y distintivo.

- Dos almas en un solo cuerpo y el hombre *desalmado*:
«Alma callejera»

Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, en *La literatura fantástica en Argentina*, estudio crítico de la obra de epígonos en el género como

Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, Borges y Cortázar, citan a otro autor, «injustamente» olvidado, notorio por su exploración en lo fantástico, Eduardo Wilde, también autor del cuento «La primera noche en el cementerio»⁷³². Dicen así en la «Introducción» del libro:

«Alma callejera» es un prodigio imaginativo condensado en dos páginas de económica perfección: el viaje de un alma que abandona el cuerpo de su dueño y atraviesa calles y casas hasta alojarse en el pecho de una mujer⁷³³.

Podría hablarse de «Alma callejera»⁷³⁴ (1882), de Eduardo Wilde, como microrrelato, pues la acotación rigurosa de la historia se circunscribe a apenas una página y media. El argumento de esta narración entronca con el precepto metafísico, de raíz oriental, de la evasión del espíritu del cuerpo que éste habita. El alma corporeizada del enamorado vuela como huracanada por la ciudad, en peregrinación, hasta asaltar la alcoba de la amada y poseerla.

Si nos remontamos a aquellos casos en que la literatura recoge el vuelo del alma, habría que citar los sonetos de amor de Francisco de Quevedo («Amor constante más allá de la muerte»: «Cerrar podrá mis ojos...») y las rimas de los poetas místicos que aludían con frecuencia al tema de la liberación del ánima de su cárcel del cuerpo para unirse con la amada o con dios. En estas poesías el concepto del alma era de naturaleza platónica trascendente, pertenecía al mundo celestial, y la muerte, más allá de las ataduras materiales, significaba la consumación del amor en la eternidad. Los escritores de la generación argentina de 1880, entre ellos Eduardo Wilde, fueron propulsores de la laicización del saber y de las instituciones públicas; de ellas, prioritariamente, la escuela. Eduardo Wilde, además de ejercer su profesión como médico, se dedicó también a la docencia y a la política. Fue ministro de Justicia e Instrucción Pública durante el gobierno de Julio Argen-

⁷³² Eduardo Wilde, «La primera noche en el cementerio», en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 279-294.

⁷³³ Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, «Introducción», *La literatura fantástica en Argentina*, pág. XI.

⁷³⁴ Eduardo Wilde, «Alma callejera», la segunda edición de que se tiene noticia es de *Prometeo y Cía.*, Peuser, Buenos Aires, 1899. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 203-204; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 135-136.

tino Roca y ministro del Interior en el de Juárez Celman. Como ministro de Educación, Wilde apoyó la ley de enseñanza común obligatoria, gratuita y laica; y apoyó también la ley de matrimonio civil en 1886 durante la presidencia de Celman. El proceso positivista político y social por el que en Argentina se institucionalizan el laicismo y la secularización esboza el contexto referencial de creación y recepción del cuento. Eduardo Wilde no escogió de manera fortuita el término de «callejera» para el título del relato; pues con ese calificativo estaba separando ésta del pensamiento religioso (Wilde era agnóstico⁷³⁵) y vinculándola a la cotidianidad y, al mismo tiempo, uniendo el concepto de mundo interior (alma) al de exterior (callejera).

En esta narración, el alma encarnada de un hombre enamorado, no correspondido, choca contra las farolas urbanas, trepa por las ventanas y se aferra al cuerpo de la mujer mundana. El alma abandona al hombre al que estaba unida, de modo que éste queda sumido en el mundanismo más primitivo: el de buscarse el pan diario «por puro instinto». El alma está concebida como voluntad, ánimo, esencia, y aparece desvinculada del credo cristiano como prolongación de la vida terrena. Lo fantástico (el alma que vuela por las calles de la ciudad y se choca con obstáculos) se torna metafísico (un hombre sin alma, sin ánimo, sin esperanzas) pero sin perder un nexo de unión con la realidad material (el pan de cada día).

Eduardo Wilde publica «Alma callejera» en 1882, dos años después de la ley de federalización de la ciudad de Buenos Aires, de la fundación de la ciudad de La Plata y de la ley de organización de los territorios nacionales. Estos datos extratextuales, unidos al enaltecimiento que los autores del ochenta hacen a la vida de ciudad, adquieren relevancia al entender que el motivo central del cuento es un viaje urbano. A la par, el conflicto de la modernidad ha quedado traducido en dos efectos, el desdoblamiento del yo o la fragmentación de la interioridad y la oposición entre el mundo interior (el alma) y el exterior (la ciudad).

Hay dos detalles de esta narración que podemos tomar como síntoma del cambio en la génesis cuentística que se aproximaría a final de siglo: el estilo poéti-

⁷³⁵ Véase Liliana Juana Ferraro, *Eduardo Wilde: pensamiento y acción de un agnóstico argentino*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina), 2007.

co y espontáneo de la prosa de «Alma callejera» y el hecho de que lo fantástico no implante ninguna anfibología ni transgresión sino que sea un elemento autónomo motor, constituido desde el inicio del texto. Wilde se aleja del clásico motivo fantástico que expone una evocación poética del alma en un (di)vagar de la imaginación cuando el enamorado no puede conciliar el sueño. En este cuento, la ascensión del alma se hace viaje peregrinario. Asimismo, la momentaneidad que debería tener este periplo se transforma en perennidad, haciendo del ser que albergaba aquella alma un hombre vacío de ilusiones. El periplo circunstancial del alma en un estado de somnolencia o semivigilia se convierte –se materializa– en un error vital perpetuo. La expresión prosaica del alma deambulando por las calles entre farolas y tejados se trasparenta en un lenguaje lírico con imágenes plásticas de gran fuerza poética.

El motivo fantástico, según Óscar Hahn, surge del traspaso del sentido figurado de locuciones amorosas como «esa mujer me ha absorbido el alma»⁷³⁶ a un sentido literal; el texto dice:

Mi alma se difunde sobre aquel cuerpo adorado, visita sus contornos, se arrastra sobre sus formas [...], una aspiración la absorbe... y la separa del mundo para siempre... Del seno donde se halla no se moverá nunca; y yo, sin alma, me levantaré cada mañana para pasear mis ojos muertos sobre las indiferencias de la vida y gestionar mi pan por puro instinto.

Óscar Hahn sostiene que «Alma callejera» es un cuento maravilloso. En el género maravilloso lo sobrenatural es aceptado sin explicación porque acaece en un orbe que tiene sus propias leyes, asimismo sobrenaturales. En el relato de Eduardo Wilde lo sobrenatural no despierta la duda ni la amenaza, sin embargo, la realidad que aparece no es lejana ni feérica, sino una realidad identificada con la del lector.

Por su parte, Andrea Castro también lo descarta de la tradición decimonónica del fantástico: «Entendemos que el cuento de Wilde prepara una lectura lírica antes que una lectura narrativa. Al no haber conflicto entre un dominio natural y

⁷³⁶ Cfr. Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, pág. 205.

otro sobrenatural, no habrá posibilidad de ambigüedad en este sentido»⁷³⁷. Es evidente que la narración de Wilde ofrece una transgresión de las leyes naturales, pero el personaje no vive esa transgresión como un conflicto racional; es por ello que no podríamos considerarlo como fantástico en sentido estricto.

Para nosotros se trata de un ejemplo del fantástico modernista, lírico y estetizante. El estudio crítico de la obra de Wilde se ha circunscrito a las directrices que lo identifican con la producción del grupo del ochenta argentino, al que pertenecía. Pero el texto es de una modernidad mucho más actual, tanto en las técnicas narrativas como en el tratamiento de lo fantástico. Y es esta la razón por la que le hemos dedicado un espacio en este trabajo. «Alma callejera» es el único cuento de la época, al menos que nos conste, cuya narración enfoca, de principio a fin y exclusivamente, el acontecimiento a-natural. La situación final acaba transformando al protagonista en una réplica corpórea de sí mismo. Wilde aporta otra novedad respecto a la tradición fantástica del motivo de la metempsicosis, pues también el alma sufre las contingencias de lo sobrenatural, cambiando de forma o de ubicuidad, disgregada de la materia a la que pertenecía y unida a otro cuerpo diferente con su propia alma. Es curiosa la conexión entre esa vida corpórea del protagonista de «Alma callejera», como una segunda vida desgajada de la auténtica vida, la de su alma (recordando que su huida hacia el cuerpo de la chica es nocturna, durante el momento del sueño), con una frase del cuento «La segunda vida», de Charles Asselineau (1821-1874):

Durante el sueño el alma deja el cuerpo que habita y se va donde le place. Eso que nosotros llamamos sueño no es más que el recuerdo vago e incompleto de otra vida⁷³⁸.

El lirismo y al mismo tiempo la precisión del estilo lo convierten en un relato singularmente atractivo que se adecua a la idea de Pablo Andrés Escapa de que «los cuentos deben ser fascinación verbal y emoción contenida desde las primeras palabras»⁷³⁹. La prosa del autor argentino se distingue por el dinamismo y la

⁷³⁷ Andrea Castro, *El encuentro imposible*, pág. 12.

⁷³⁸ Citado en Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, pág. 166.

⁷³⁹ Pablo Andrés Escapa, «Poética», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil*, pág. 114.

especial captación de las sensaciones. Los mismos rasgos de su estilo se encuentran en otro cuento suyo, «La lluvia»⁷⁴⁰, que aborda el contraste entre lo poético, lo bello y las transformaciones económicas y científicas de lo social cuando «la poética, la sublime, la encantadora lluvia» pasa en la ciudad por el edificio de la Bolsa de Comercio. Se vislumbra, en fin, la necesidad de trascender lo material en expresiones de lo hermoso y lo vital.

Locura, neurosis y perturbaciones de la personalidad

¿De dónde proviene el espanto que nos sobrecoge en la lectura de un cuento, sino del hecho de que un personaje con el que nos identificamos por simpatía franquea el umbral de la demencia?⁷⁴¹

Louis Vax

La ruptura de las fronteras naturales siempre comporta el desvarío de la mente y el resquebro de la propia identidad. De las perturbaciones mentales que padecen los personajes de la cuentística hispanoamericana suele ser la locura la más frecuente. La locura es un motivo muy recurrente en la literatura fantástica, incluso podemos afirmar que está presente desde los inicios del género literario. En Paraguay por ejemplo el primer relato fantástico, que es además uno de los primeros cuentos de las letras de este país, versa sobre este tema y se titula «Dos horas en compañía de un loco». El cuento se publicó en la revista *La aurora* (1860-1861) y el autor encubrió su identidad bajo las siglas DLT⁷⁴².

El motivo de la locura entró en el cuento fantástico por vía del romanticismo, la seducción del mal y el extravío de la razón. El loco es el personaje más sus-

⁷⁴⁰ Eduardo Wilde, «La lluvia», en Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*, págs. 53-65; en José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, págs. 135-148.

⁷⁴¹ Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, pág. 102. La cita está referida a la obra de Hoffmann «Der Sandmann» («El hombre de arena»).

⁷⁴² Cfr. José Vicente Peiró, «Manifestaciones literarias del XIX en Paraguay: la revista *La aurora*», en *Arrabal*, núms. 2/3, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH) y Edicions de la Universitat de Lleida, 2000, pág. 37.

ceptible para tratar las materias de la vacilación racional, la enajenación, las manías y el instinto, tan afines a la sensibilidad del fantástico. Como ocurría con el diablo, el loco despertaba un inusitado atractivo por su perfil de transgresión de la conducta consensuada. La literatura fantástica substituyó la reacción de rechazo social hacia el orate y los excéntricos en un factor para la sublimación de la voluntad irracional y las pulsiones sombrías. El loco en estos cuentos actúa como un rebelde o un incomprendido, por lo que la mayoría de las veces es una víctima y un ser confinado a los márgenes de la sociedad.

La locura puede adquirir también los tintes de un fantasma psicológico como consecuencia de la asimilación del acontecimiento sobrenatural («La novia del muerto» y «Una visita infernal», de Juana Manuela Gorriti). La interiorización del fenómeno fantástico desgarró la concepción sensible y «sensata» del mundo y acaba por enloquecer a los personajes, transformados en seres desequilibrados que, presos de la estupefacción y la anomalía, ambulan a la deriva de toda lógica. Si la novela naturalista, la frenología, la antropología criminalista y la medicina psiquiátrica se encargaban del estudio de estos «tipos» humanos, contrariados por las enfermedades psicóticas, el cuento fantástico prefirió la ilustración espiritualista y psicológica más que la sintomatología física.

En la novela naturalista el perfil psicopatológico del personaje demente responde a una combinación de ley genética y depravación moral⁷⁴³. La novela naturalista reproduce el tema de la locura redefinida desde el discurso de la medicina. Vinculada a la experiencia de la modernidad, el discurso científico la estudia como una enfermedad padecida por individuos que poseen una personalidad subvertida y cuya conducta significa una trasgresión peligrosa al orden social y a los códigos del derecho y la civilidad de los estados modernos. En el cuento fantástico la locura simboliza a aquellos individuos que en efecto actúan al margen de una conducta modélica; pero, a diferencia de la patologización del tema que extralimita

⁷⁴³ Véase Sabine Schlickers, *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*. La autora analiza una serie de novelas del naturalismo hispanoamericano donde los personajes o las tramas reproducen el panorama social más crítico y oscuro de la modernidad como consecuencia de los vicios, las enfermedades contagiosas, la degeneración moral, la inmigración masiva, etcétera, contextualizados desde el pensamiento materialista y positivista de la época.

el discurso naturalista hacia reflexiones de la psiquiatría positivista, en el cuento fantástico la mayoría de estos personajes de personalidad perturbada difícilmente se adhieren a la catalogación realista de «tipos», sino que más bien son víctimas de una afección de la razón y del espíritu. En el cuento esta anomalía psicológica se reviste de un trasfondo de lirismo y de una especial atracción hacia el que sufre la sinrazón; en este sentido, es de destacar el texto «Calófilo», de Esteban Borrero Echeverría. El cuento fantástico cataliza este perfil anómalo desde la sensibilidad poética y, en cierta forma, sublima la imagen del personaje del loco o del desequilibrado. «Calófilo» (1879), del cubano Esteban Borrero Echeverría, es un cuento ejemplar para entender la oposición entre empirismo y trascendentalismo que ocupa todo el siglo XIX.

En Argentina, la generación del ochenta estaba muy familiarizada con los manuales de enfermedades nerviosas que José María Ramos Mejía y otros especialistas del tema habían publicado. Fue muy conocida su investigación de las patologías y las causas que influían para hacer aflorar la locura como eran la melancolía, el histerismo, la neurastenia –equivalente masculino de la histeria–, el delirio de persecución, la epilepsia o el alcoholismo. De gran repercusión fueron los estudios de medicina y psiquiatría llevados a cabo por José Ingenieros, además de otras publicaciones como *La locura en Buenos Aires* (1879) y *El estado mental de la sociedad de Buenos Aires* (1881), de Samuel Gache. El contexto editorial del país mostraba especial interés por los aspectos relacionados con la locura y las pseudociencias o ciencias ocultas, de hecho, fueron las revistas argentinas de psiquiatría las más antiguas y de mayor continuidad del continente americano.

Igualmente, la literatura fantástica recoge la influencia de los fenómenos paranormales en historias insólitas. La ambivalencia entre videncia o locura está presente en «La dama de Amboto. Tradición vasca»⁷⁴⁴, de Gertrudis Gómez de Avellaneda. La protagonista de esta narración presagia la muerte de su hermano en una caída ecuestre, pero nadie la cree y todos la toman por loca. Al final, ella sale

⁷⁴⁴ Gertrudis Gómez de Avellaneda, «La dama de Amboto. Tradición vasca», *Obras completas de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Ediciones Atlas, Madrid, 1981, tomo CCLXXXVIII, págs. 199-204. No se ofrece información de cuándo ni dónde se publicó originalmente.

a buscar a su hermano hasta el mismo sitio donde había vaticinado la caída; allí lo vio muerto. Entonces, la trama da un giro inusitado por el que la protagonista se lanza por el despeñadero donde murió su hermano. Las leyes naturales siguen resquebrándose cuando, después de muerta, la joven se aparece para seguir anunciando desgracias. En esta historia, la locura da una justificación a lo que no se puede explicar: la visión del familiar muerto y la coincidencia de encontrar de primeras el lugar exacto donde ocurrió el percance. La locura es por tanto la justificación que ofrece el resto de los personajes para conectar la circunstancia inexplicable y la fatal coincidencia. La autora logra mantener el suspense en la ambigüedad entre la profecía o el trastorno mental. Pero las apariciones postmortem son la prueba material de que lo insólito acaece en el mundo cotidiano. Gómez de Avellaneda muestra un orden oculto, paralelo al mundo rutinario, que tiene sus propias leyes, su propia magia. La autora recogió la leyenda de la cultura popular vasca, en el periodo en que vivió en España y que se corresponde con la época en que publicó sus narraciones fantásticas (de 1840 a 1860). El lenguaje resulta a veces romántico, en escenas cargadas de patetismo, pero la trama está bien construida y la narración se muestra pulida de datos superfluos.

Pasada la mitad del siglo, y con más profusión en el periodo finisecular, es habitual encontrar el personaje del científico chiflado. El cuento fantástico hizo acopio de las paradojas subyacentes a la modernidad y el conflicto entre los avances de la ciencia y la fractura de un orden tradicional. De ese conflicto, e influido por los modernos estudios de psiquiatría, nace la figura del científico extravagante. En estos cuentos sucede que la verificación de lo *imposible* y la fractura de un orden tradicional confunde las barreras con lo *posible* y, al final, la prueba objetiva acaba enloqueciendo al científico, como en «De un mundo a otro»⁷⁴⁵ (1881), de Carlos Monsalve, autor de varios cuentos de misterio al estilo de Ann Radcliffe y Achin vom Arnim⁷⁴⁶. En este cuento, el doctor Pánax⁷⁴⁷ (por alusión a la «pana-

⁷⁴⁵ Carlos Monsalve, «De un mundo a otro», en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 177-195.

⁷⁴⁶ Martín García Mérou (*Recuerdos literarios*, 1891) comentaba lo siguiente de las narraciones fantásticas de Monsalve: «“El ave de Zeus”, “De un mundo a otro”, “El gnomo”, “El viejo Hullos”, fantasías extravagantes y pintorescas que parecen soñadas en la bruma maravillosa en que

cea»), representa a la vez al médico loco y al científico visionario. El doctor viaja a la India y desentierra un manuscrito en sánscrito del que, gracias a la moderna tecnología y a la ciencia, se sabe que data de la edad prehistórica y que es anterior, por tanto, al conocimiento de las letras por el hombre. El escritor del manuscrito afirma que la Tierra fue poblada por seres de otro planeta. El resorte fantástico aparece cuando el doctor, que desconoce el sánscrito, descifra el manuscrito, lo cual sólo se puede explicar por la teoría hinduista de la metempsicosis, es decir, por la transmigración a su cuerpo de un alma (la de Adima) que conociera esta lengua. La narración de la transmigración del ser extraplanetario, entre humor y misterio, se cubre con una ambientación exótica que incluye datos de la antropología y la paleontología, de la frenología y las teorías orientales, así como reminiscencias del ocultismo y de los rituales órficos. El relato de Carlos Monsalve es un singular ejemplo de la mezcla de espiritismo y fantaciencia o ciencia ficción de la cuentística decimonónica, como ocurre en *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, de Eduardo Ladislao Holmberg.

Respecto al trasfondo científico de este cuento, hay que recordar, como mencionamos en el capítulo tres de este trabajo, que durante el siglo XIX se desarrollaron ampliamente algunas ciencias como la arqueología, la egiptología, la antropología, la criptología y la paleontología. Más que en ningún periodo anterior, crece el atractivo científico y turístico en los viajes a Egipto y a Asia. La asociación de estas culturas a las ciencias ocultas como el magismo o magicismo pasa al ámbito literario. La doctrina magista, que se encuentra en los *Vedas*, en el brahmanismo, en el zoroastrismo, en el *Libro de los Muertos* y que estima que la

Ann Radcliffe escribía sus novelas de subterráneos y empedrados; y Achin D'Arnim trazaba sus macábricas siluetas a lo Callot. Bajo muchos aspectos, el juicio que de éste se ha hecho podría aplicarse a más de una de las pesadillas de Monsalve: cubre una tela de negro, y, por algunos toques de luz hábilmente distribuidos, esboza en medio de este montón de tinieblas grupos apenas indicados, figuras cuyo lado alumbrado se destaca, mientras el otro se pierde confusamente en la sombra...»; Martín García Mérou, citado en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, pág. 201.

⁷⁴⁷ «El doctor Pánax era un hombre sumamente extravagante. Hacía cerca de dos años que le acompañaba, ayudándole a diseccionar sus colecciones zoológicas, y en ese tiempo sólo cinco o seis veces me había dirigido la palabra. Jamás tuvo conmigo ningún género de expansión. Cuando deseaba decirme algo, me lo daba a entender por señas, o bien, empleando signos taquigráficos me lo transmitía por escrito».

Naturaleza es invariable, que las fuerzas que gobiernan el mundo son impersonales e inconscientes parece latir en el trasfondo ideológico del cuento de Monsalve. Los discípulos de estas doctrinas confiaban en los talismanes y en los amuletos acompañados de fórmulas mágicas; ello conecta con el recurso de que en el relato de Monsalve el manuscrito funcione como objeto-mágico y objeto-umbral entre dos mundos y dos espacios temporales distintos.

Sabiduría y locura se muestran en «De un mundo a otro» como dos aspectos que, con no poca frecuencia, suelen estar juntos. Esto se convierte en un rasgo muy común en la cuentística de Leopoldo Lugones. Por ejemplo, en «El psychon»⁷⁴⁸ (1898), un médico aprehende el pensamiento y lo licua, pero ese hecho le causa la locura.

La literatura fantástica suele mostrar un aspecto maligno o condenable en el poder del conocimiento. La muerte del protagonista o su enloquecimiento son el resultado de adentrarse demasiado en el conocimiento de algo que, por cualquier razón, debe permanecer oculto o cuyo acceso conlleva un peligro. En el fantástico, el riesgo de acceder a un saber que debería permanecer hermético, suele cobrarse con la pérdida de la razón. Así ocurre en «El canto de la sirena» (1876), de Miguel Cané. Pero la locura o el delirio son además un vehículo por los que se logra la comunicación suprasensorial y el desarrollo de una sensibilidad especial que puede dar lugar a la inspiración artística; como sucede en el citado cuento de Miguel Cané y en «El ruiñeñor y el artista», de Eduardo Holmberg.

Hemos incluido aquí el estudio de los relatos «La novia del muerto» (1865), de Juana Manuela Gorriti, y «El canto de la sirena» (1876), de Miguel Cané, si bien ambos podrían pertenecer al tercer grupo, «transgresión de la noción de tiempo y espacio vitales»: el primero, de Gorriti, incluye el motivo del fantasma o la aparición del muerto, y Cané ficcionaliza una historia con una sirena (seres cuya procedencia no es de este mundo). No obstante, estos motivos trascienden a una problemática más profunda: en el cuento de Gorriti la locura se ensambla con el trasfondo histórico de la guerra civil argentina y, en el de Cané, la locura y la

⁷⁴⁸ Leopoldo Lugones, «El psychon», *Tribuna*, 29 de junio de 1898, pág. 2, columnas 1-7. Recogido después en *Las fuerzas extrañas* (1906).

inspiración se remontan a la concepción romántica de la genialidad artística. Un aspecto muy interesante tanto de «La novia del muerto» como de «El canto de la sirena» es que la locura choca o es refutada en el mundo cotidiano porque es vista como una realidad *otra*.

Es más, por debajo del choque entre posible e imposible, parece que estas narraciones plantearan la revisión del concepto de «realidad», un concepto que aborde también aquellos aspectos no-explicables de la vida cotidiana⁷⁴⁹, es decir, un concepto de la realidad más amplio que el impuesto en la cultura occidental a partir del Renacimiento, signado por la racionalidad.

- La locura como expresión de *otra* felicidad:

«La novia del muerto»

La locura de Vital es el resultado del contacto directo de la joven con la muerte. Vital y Horacio son los protagonistas de «La novia del muerto»⁷⁵⁰ (1865), de Juana Manuela Gorriti. Como en el drama shakesperiano, enfrentados por la tendencia política de sus familias, él unitario, ella hija de federales, Vital y Horacio deciden unirse como esposos de corazón a expensas de la decisión de los demás. Este amor se ve ensombrecido por la figura del sacerdote de Tucumán, que se ha enamorado en secreto de Vital. Pero, como si de una maldición se tratara, los deseos profanos del cura condenan la unión ilícita de Horacio y Vital. Una oportuna batalla nocturna acaba con la vida de un centenar de oficiales unitarios. Esa

⁷⁴⁹ «el fantástico, en efecto, no sólo de ser immanente a la realidad, sino que, si es auténtico, deja siempre no tanto la ilusión de otra realidad, en cuanto que alusión a una realidad *otra*, la sospecha de que la realidad empírica y cotidiana, por cuanto imprescindible, no sea todo» [«il fantastico, infatti, non solo deve essere immanente alla realtà, ma, se è autentico, lascia sempre non tanto l'illusione di un'altra realtà, quanto l'allusione a una realtà *altra*, il sospetto che la realtà empirica e quotidiana, per quanto imprescindibile, non sia tutto], Vittorio Strada, «Il fantastico e la storia», en Vittore Branca & Carlo Ossola (a cura di), *Gli universi del fantastico*, Vallecchi, Firenze, 1988, pág. 110.

⁷⁵⁰ Juana Manuela Gorriti, «La novia del muerto», *Sueños y realidades* (1865), tomo I, págs. 209-235. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 133-149; en Gorriti, *Un solo de quena. La quena y otras narraciones*, págs. 51-65.

misma noche, Vital y Horacio mantienen relaciones amorosas. A la mañana siguiente, la joven despierta sola; de Horacio sólo le queda «un recuerdo helado y terrífico». Vital teme que haya sido un sueño, mas despeja la incertidumbre cuando comprueba que su dedo porta el anillo que ella misma había dado a Horacio como promesa de amor. Esa mañana, la joven acompaña a su tía a dar entierro a los soldados fusilados la víspera anterior. Espantada, Vital descubre a su amado entre los muertos. La realidad parece chocar con algo imposible, pues ambos habían pasado la noche juntos. El narrador acrecienta la ambigüedad al relatar cómo el sacerdote, que estaba enamorado de Vital, acudió al campo de batalla y da la extremaunción a un soldado moribundo con el que conversa en voz baja y del que recibe un objeto. A esta sutil «insinuación» del discurso fantástico sigue una frase que podría explicitar la intervención del sacerdote directa o indirectamente en el destino funesto de los protagonistas: «en los ojos del monje brilló un relámpago».

La ambigüedad llega a su máxima tensión: ¿cuál es la verdad?, no puede ser que Horacio pasara la noche con Vital, porque en ese preciso momento se estaba desarrollando la batalla durante la que moriría; el acompañante de Vital podría haber sido el sacerdote (transgrediendo la ética de su vocación religiosa), a quien ésta podría haber confundido con Horacio en la oscuridad; por otro lado, antes de conocer el resultado de la batalla, Vital se confiesa presa de alucinaciones por el mismo temor de imaginar que Horacio pudiera morir. En esta coyuntura la narración despliega, atendiendo a la teoría de Irène Bessièrre, una multiplicidad de verosímiles o una realidad multiverosímil.

Pese a las incógnitas que encierra el final abierto de esta narración, son varias las señales que indican que Vital y Horacio habían pasado la noche juntos:

- Vital, afianzada en su amor, asegura al final que:
no había delirado. No había soñado: aquél, en cuyos brazos había dormido largas horas de dicha, no era un fantasma de la muerte: era su esposo.
- El anillo ejerce de objeto-fantástico, de talismán protector de un amor absoluto que se perpetúa a expensas del dictado de la muerte

y de la razón.

- El título, «la novia del muerto», se presenta –sólo al final lo descubrimos– como una clave de lo que en verdad ha acontecido, como la respuesta al enigma planteado en el desenlace de la historia.
- La locura de Vital es el resultado de una experiencia de necrofilia con el espectro encarnado de Horacio, pero lo es también de su íntimo debate entre la religión, la política y los sentimientos.

La oración «no era un fantasma de la muerte: era su esposo» se enuncia como un *signo* fantástico que contiene dos significados en contradicción: efectivamente, Vital había pasado la noche con su esposo, luego, esa experiencia no era ningún delirio, ningún «fantasma»; mas, al mismo tiempo, su prometido, que había muerto, había estado junto a ella como un auténtico «fantasma». Esta oración, como decimos, encierra uno de los resortes más peculiares del género fantástico: el de la unión de dos códigos semánticos antagónicos. De igual modo, el sentido denotativo del nombre de «Vital» se contrapone al significado de «la novia del muerto»; pero justamente esa identificación y a la par antítesis semánticas se configuran como una de las fórmulas propias del género, la paradoja fantástica.

Aclarar la duda reconforta poco (Vital descubre que ha pasado la noche con un «fantasma»), antes bien provoca la desazón interior y el desgarramiento psicológico, puesto que el enigma se zanja mediante el fantástico designio de «corporizar» el espíritu de Horacio. Al final comprendemos que éste, a su vez, ha sufrido un desdoblamiento bilocal y sincrónico entre el cadáver en el lugar de la batalla y su fantasma en la alcoba de la mujer amada.

Como los personajes de Hoffmann, Vital ha interiorizado la incidencia sobrenatural. El contacto con la muerte le ha turbado la razón y, para más contrariedad, la ha convertido en un ser *desvitalizado*, *afantasmado*, en una persona que no envejece nunca y que vaga como una sombra con los ojos abiertos, pues el trato con la muerte provoca la vigilia perpetua.

Vital se alía con el misterio y su locura es un espacio marginal donde protegerse, donde refugiarse de la realidad, una realidad que no asimila (acepta racio-

nalmente) la vivencia de lo imposible. En el desarrollo de esta trama romántica, la locura es también el resultado de las pasiones frenéticas. No obstante, la sentencia final del narrador se apiada del personaje, concibiendo la locura como una forma *otra* de felicidad, una felicidad ajena a los devenires del mundo exterior:

Vital se volvió un ser fantástico que se deslizaba entre los vivos como un alma en pena. Nunca se detuvo en parte alguna. Jamás el sueño vino a cerrar sus ojos, su labio enmudeció y, sólo cuando al caer la tarde veía su propia sombra dibujarse en largas siluetas sobre la seca hierba de los campos, interrumpía su perpetuo silencio exclamando con dulzura infinita: ¡Horacio!

Y los años transcurrieron sin cambiar en nada su extraña existencia. Los habitantes de los vecinos campos la encuentran todavía en las noches del estío a la luz de la luna, vagar pálida pero serena, tejiendo coronas de azahares que coloca en seguida en su cabellera negra aún, pues el tiempo, cuya huella es tan profunda, ha pasado sin tocar ni con la extremidad de su ala esa frente blanca y tersa, después de treinta años de demencia.

¡Ah, quién sabe si ese misterio que los hombres llaman con tanto terror *locura*, no es muchas veces la visión anticipada de la eterna felicidad.

Vital acaba igual que el protagonista de «Alma callejera», ambos vagan afantasmados, ensombrecidos, como fuera de su cuerpo, pues la esencia de ambos vive donde su amor.

- Locura artística y locura metafísica:
«El canto de la sirena» y «Calófilo»

Miguel Cané, que fue ministro del Interior durante la presidencia de Carlos Pellegrini (1890-1892), es autor de «El canto de la sirena»⁷⁵¹ (1876)⁷⁵², uno de los

⁷⁵¹ Miguel Cané, «El canto de la sirena» (1876). Fuentes modernas: en Haydée Flesca, *Antología de la literatura fantástica argentina*, págs. 99-109; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 81-88; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 161-170.

cuentos más hermosos de este periodo y que, aunque con diferente perspectiva, trata el motivo de la locura igual que Juana Manuela Gorriti en «La novia del muerto», es decir, como la forma de vivir una realidad *otra*.

La historia de «El canto de la sirena» gira en torno a la premisa que mantenía Ana María Barrenechea de que lo fantástico se sustenta en la problematización de un orden natural y otro a-natural. Broth, el protagonista, descubre la voz de las sirenas y, después de muchos esfuerzos por objetivar el canto de éstas en notas musicales, acaba perdiendo la cordura y viviendo en un manicomio. De este modo, el texto filtra sutilmente un mensaje de absoluta contemporaneidad: el hombre que pretende *positivar* lo mítico y lo inefable está condenado a la incompreensión y a la demencia.

Además de la locura, la otra base temática del cuento de Cané es la idea de la genialidad, pues la melodía de las sirenas está asociada a la inspiración artística. La música, por otro lado, era la más excelsa de las Bellas Artes para el romanticismo. Al sentir la inspiración como algo *irracional* es por ello comparable con la locura. La inspiración musical asociada a un personaje femenino de las aguas, a la vivencia de la naturaleza y a las emociones intensas del espíritu, aflora también en «La ondina del lago azul» (1860), leyenda escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda y cuyo protagonista, enamorado de una ondina, toca la flauta de un modo maravilloso. En «El canto de la sirena» existen varias referencias a esa relación entre la inspiración artística, el ensueño y la naturaleza (el infinito del mar), una de ellas es ésta:

¿No te parece fuera de toda ley natural esa existencia híbrida, mitad pez mitad mujer? Tú sabes que nada hay que predisponga a la creación poética como la soledad de los mares en las noches de calma; los marinos de entonces habrán sentido la fuerte impresión de la armonía de la naturaleza, y en la imposibilidad de darse cuenta de ese fenómeno admirable, han dado cuerpo al ensueño.

Con un estilo muy cercano al lenguaje modernista, Miguel Cané refiere así

⁷⁵² Haydée Flesca y M^a Hortensia Lacau señalan que el cuento de Cané fue escrito hacia 1872, y que, después de su original publicación en prensa en el año 1876, apareció en su obra *Ensayos*, en 1877. Cfr. Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, pág. 98.

la relación entre arte y genialidad, según la concepción platónica:

El espíritu humano, que vive del universo, no puede crear más de lo que existe. Los pintores representan en todo a la naturaleza y lo que es posible ver, por lo menos en principio; el poeta, ese pintor aéreo, no puede encontrar en un algo que no existe en él las inspiraciones de su obra [...].

La poesía siempre es íntima y subjetiva: vive en el fondo del alma, y los hombres que tienen ese huésped sublime viven lejos del mundo, bebiendo las inspiraciones en las sensaciones misteriosas de su ser interno.

El cuento de Miguel Cané es una exhortación al talento y a las virtudes estéticas. Cané, que formó parte de la generación del ochenta, participaba de la idea de formar una hegemonía nacional que sustentara la modernización de la sociedad sin estar exenta de los valores estéticos y culturales. En la tensión entre ciencia e ideal propia de la época, el autor argentino vivió de modo conflictivo los valores de la modernidad y erigió un discurso fundamentado en un proyecto de re-espiritualización como contrapartida al utilitarismo y la mecanización⁷⁵³.

El principal apoyo de la verosimilitud de la historia es que está narrada, desde la voz en tercera persona, por Daniel, un antiguo amigo y compañero de colegio de Broth. Él es quien confirma, de manera metafórica, que la música que Broth compone con su violín se corresponde con el canto de las sirenas:

La música seguía, tristísima y suave, como una de esas melodías que se creen oír durante los sueños de las noches de verano. Era rara; no había oído nunca nada análogo. Tenía algo de la balada de los pueblos primitivos y al mismo tiempo se parecía a algún murmullo oído en el silencio de la naturaleza, durante las horas de reposo. Me sentía atraído y una nube de ideas arrebatában mi alma a otros tiempos, a otras sensaciones casi olvidadas...

⁷⁵³ «En la postura intelectual de Cané, el espiritualismo y los clásicos, lo religioso y la palabra de los textos poéticos consagran una idealidad continua y verdadera. El afán de lucro y el mercantilismo se le oponen y la desvirtúan», Enriqueta Morillas Ventura, «Espiritualismo y positivismo en Miguel Cané», ídem (ed.), *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, pág. 16. Para profundizar en el conflicto entre espiritualismo y utilitarismo en la obra y el pensamiento de Miguel Cané, véase también Óscar Terán, «El lamento de Cané», *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la «cultura científica»*, págs. 13-82.

La locura en el neoplatonismo romántico de «El ruiseñor y el artista», de Holmberg, y de «La ondina del lago azul», de Gómez de Avellaneda, está relacionada con la genialidad del artista desde una perspectiva de sublimación; empero, bajo la examen del positivismo científico, la locura pasaría a ser un caso médico de enfermedad mental. No obstante, la locura de Broth es también, como en el personaje de Vital en el cuento de Gorriti, un modo de establecer un espacio paralelo a la realidad circundante, un espacio en conflicto y de transgresión con ésta. El manicomio es lo que espera a aquellos que han perdido la razón, o aquellos para los que la razón interior de su felicidad se sustenta en una realidad *otra*. Sin embargo, Daniel, el narrador y antiguo amigo de Broth, por la forma cándida de expresar su vivencia, parece haber descubierto lo que decía Pascal: «la suprema adquisición de la razón consiste en reconocer que hay una infinidad de cosas que la sobrepasan»:

Broth, nívea la cabellera, vaga la mirada, abrazaba su instrumento como la barca en que bogara en el delicioso mar del infinito.

¡Oh! Lágrimas corrían por mis mejillas, pero no las vulgares lágrimas del dolor. Sentía en secreto placer; creía que Broth era feliz y allá en lo íntimo de mi corazón bendecía al cielo que tan dulce locura había enviado al querido hermano de mi corazón.

En el romanticismo es el destino lo que marca el paso a la sinrazón, al fracaso o a la perdición; el sentimiento de vulneración se interioriza y la locura se convierte en resultado de una exaltación de las pasiones. El idealismo platónico de la primera mitad del XIX desemboca, durante la segunda mitad de siglo, en la praxis científicista, la creencia en el mito romántico converge con el racionalismo positivista: la demencia de Broth es ocasionada por el exceso. La «genialidad» de Broth, un hombre idealista, de inteligencia e intuición profundas, en tiempos del progreso y el bienestar material, no resulta sino la neurosis de un «pobre loco» de atar. La individualidad burguesa trae consigo la autoafirmación de la personalidad. La locura en la sociedad burguesa de la modernidad y el capitalismo, es vista como una experiencia cognoscitiva, asociada a problemas psíquicos de percepción de la realidad. Será la literatura, especialmente el cuento fantástico, el ámbito en que se dirima el límite entre el loco y el genio y la vinculación con la esquizofrenia.

El cuento de Miguel Cané plantea una posición intermedia entre el romanticismo y el naturalismo a la hora de discernir cuándo la locura se halla en el límite entre la genialidad artística y la esquizofrenia clínica⁷⁵⁴. Curiosamente, tanto Cané como Holmberg se adelantan a un concepto que José María Ramos Mejía desarrollaría en *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina* (1878-1882), sobre la idea de que los hombres con talento suelen padecer alguna enfermedad neurológica.

Unos años más tarde a la publicación de este cuento, Miguel Cané comentaba la fuente de inspiración de «El canto de la sirena» historia y declaraba las semejanzas entre el protagonista y un amigo «extraordinariamente raro» que conoció en el colegio:

El principal personaje de *El canto de la sirena* es una simple reminiscencia de colegio; me sirvió para trazar la figura de Broth, un condiscípulo que sólo pasó un año en los claustros, extraordinariamente raro, y al que no he vuelto a ver ni oído nombrar jamás. De una imaginación dislocada, por decir, así, nerviosa, estremeciéndose en una gestación incesante de sueños y utopías, vivía lejos de nuestro mundo normal [...].

Fantaseaba como un maniático inventor combina.

cuando recuerdo [...] su confusa construcción de la vida de un médico en plena Edad Media, creyente en la magia de todos los colores, asistente asiduo y convencido al *sabbat*, inventor de un palo de escoba más ligero para llegar primero, fabricante de *homúnculus* (no había por cierto leído a Goethe aún), discípulo de Alberto el Grande; cuando recuerdo esas creaciones enfermizas de su imaginación, me persuado [de] que había nacido para seguir la tradición de Hoffmann y de Poe⁷⁵⁵.

Tiempo después, Víctor Pérez Petit (1871-1947) recreó en «La música de las flores», una historia similar a la de Broth. Saúl, que es botánico, consigue ma-

⁷⁵⁴ Óscar Hahn aprecia esta idea en relación a la disyuntiva entre romanticismo y positivismo: «Pero lo que en el neo-platonismo romántico era una locura divina, en el Positivismo cientificista ha pasado a ser una anormalidad clínica», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, pág. 94.

⁷⁵⁵ Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, pág. 98.

terializar la melodía interior de las flores que cultiva. Su pasión por las flores y por la música hace de él un ser extraño y, así, al exponer su descubrimiento, lo tachan de loco y es recluido en un manicomio. De nuevo, la genialidad y la locura se muestran en un espacio para vivir la subjetividad y la pasión por el arte.

El motivo de la locura está presente en «Calófilo»⁷⁵⁶ (1879), del cubano Esteban Borrero Echeverría. La historia de «Calófilo» incurre en la delicada fisura que separa la genialidad de la demencia. Es un cuento de excepción para entender la oposición –que recorre todo el XIX– entre materialismo y espiritualismo, entre lo inmanente y lo trascendente, entre lógica y fantasía, entre razón y escepticismo. En el estudio «Borrero Echeverría y el cuento filosófico», Max Henríquez Ureña hace tan sólo una pequeña pero importante alusión a este cuento:

Durante el siglo XIX el cuento se cultivó en Cuba con menor empeño que la novela: no hay en toda la literatura cubana anterior al periodo que se inicia en 1880 ningún cuento que merezca ser considerado como página antológica. Durante ese periodo sobresale en el cuento de sabor filosófico Esteban Borrero Echeverría (1848-1906), que nos presenta en *Calófilo* (*Revista de Cuba*, 1879) un tipo de razonador escéptico, torturado por la duda: en suma, una víctima del que se llamó «mal del siglo». Ese cuento se desenvuelve en forma de diálogo: no hay acción, sino choque de ideas⁷⁵⁷.

Es un relato impregnado de una gran carga de subjetividad y simbolismo, ya que ahonda en el análisis introspectivo del protagonista. Éste es un hombre que busca el sentido de la vida y que es representativo de la espiritualidad en tensión del filósofo agnóstico, del poeta melancólico, del investigador positivista insatisfecho por los límites del pensamiento humano y el enigma de lo inexplicable. Calófilo es definido como un hombre apasionado, altruista, pensativo, culto, imaginativo, taciturno, poeta y soñador, en definitiva, un visionario con una «exquisita sensibilidad estética y moral». Pero la suya es una sensibilidad «enfermiza» que lo

⁷⁵⁶ Esteban Borrero Echeverría, «Calófilo», *Revista de Cuba*, La Habana, 1879. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 427-443. También disponible en <http://www.scribd.com/doc/6872540/Borrero-Echeverria-Esteban-Narrativa-breve>.

⁷⁵⁷ Max Henríquez Ureña, «Borrero Echeverría y el cuento filosófico», *Panorama histórico de la literatura cubana*, cap. XXXV, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967, págs. 175-176.

somete a la agonía existencial y a la lucha interior. Éste es el diagnóstico que el narrador hace de su amigo.

En el texto prima la voz en primera persona, en los parlamentos de Calófilo y en los extensos monólogos del narrador que, pertinentemente, se vale de la tercera persona para hablar de su amigo. Pero, por así decirlo, la voz «actuante» toma la figura del «yo» que se dirige a un «tú»: Calófilo se dirige a su amigo-personaje-narrador, y el narrador se dirige a su amigo-protagonista y al lector. De hecho, el narrador, casi omnipresente, se declara él mismo autor del cuento y pretende la identidad con el lector⁷⁵⁸. Esta situación narrativa nos coloca de inmediato bajo el control de las perspectivas ideológicas que ofrece el discurso, que es sobre todo reflexivo. El narrador se permite comentarios y digresiones acerca de la psicología de su amigo y de la psicología humana. Y, en las disquisiciones, deja entrever su visión directa del momento histórico actual, es decir, su visión de la modernidad: preocupación por la pureza del espíritu inteligente y del espíritu sensible, defensa de la religión intrascendente del bien por el bien, la belleza y el amor como barómetro de la virtud, la búsqueda de la razón práctica en la ciencia y la idea del progreso concebida desde el logro de las «evoluciones» y no de las «revoluciones». Podemos hacer extensible esta visión a muchos de los intelectuales hispanoamericanos de fin de siglo.

La preocupación constante que se muestra en el discurso de este relato es la concepción del genio. Esta concepción del genio ha perdido ya todo el halo sublime de aquella idea originaria de la creatividad inspiradora del artista, antes bien, la modernidad científica la redefine en términos de «neurosis vesánica». La hipersensibilidad de Calófilo, que en algunos rasgos coincide con el *spleen* o hastío vital de fin de siglo, su melancolía, ya no es una virtud del espíritu sino, con más precisión, una enfermedad patológica. Incluso confiesa el propio Calófilo que su temperamento le condena al dolor y es, por demás, la «enfermedad» que lo lleva a morir.

⁷⁵⁸ Algunos ejemplos son: «un joven singularísimo cuya historia quiero hoy contarte», «aquello que falte de exactitud a mi cuento, ni tú, lector, podrás echarlo de ver, porque no conociste a mi hombre; ni él mismo podrá echármelo en cara porque ha tiempo que desapareció de entre los vivos», «Lector, quienquiera que seas, tú habrás pasado también por ellas», «aquí se detuvo Calófilo y hará bien el lector en imitarlo conmigo unos instantes».

La vieja teoría de Juan Huarte de San Juan sobre los humores y el temperamento, readaptada de la época griega, encuentra al final del siglo XIX una explicación clínica por la que el temperamento llamado melancólico se manifiesta como una tara psíquico-somática. El dolor que Calófilo dice padecer es el que corrompe su cordura, le hace actuar de manera extraña y sufrir visiones diabólicas. El narrador no considera que su amigo fuera responsable de sus actos, como no era responsable de su enfermedad; este fundamento positivista del narrador coincide con el de muchos autores del naturalismo hispanoamericano para los que el libre albedrío de los locos, y de los psicóticos en general, estaba supeditado a las leyes biológicas⁷⁵⁹. El pesimismo propio de fin de siglo aqueja al narrador hasta preguntarse si no será el «neurosismo» el estado habitual y la salud misma del hombre del futuro. El cuento es denso en disquisiciones de este estilo insertadas en largos monólogos. El narrador reconoce su atracción por este tema:

¡Qué de consideraciones no apuntaría aquí sobre materia tan fecunda, si no me entretuviese el cuento de esta historia!

Esta división clásica entre «cuento» e «historia», sumada a otros elementos como la extensión del relato, las digresiones teóricas, la cita prescindible de unos poemas de Calófilo y los comentarios reiterantes acerca de su personalidad, no hacen sino confirmar el hecho de que los márgenes del cuento siguen estando aún al servicio del tema y no viceversa. El «cuento» como tal, como lo concibe el narrador-autor, viene asociado al concepto genérico de ficción, de anécdota⁷⁶⁰, de historia inventada que ocupa unas pocas e indeterminadas páginas. Vemos, pues, que no se tiene aún una conciencia precisa de género.

Los márgenes del espacio parco del cuento están supeditados al tema; pero esa misma brevedad del espacio brinda la oportunidad de esmerarse en la expresión (más que en el espacio extenso de la novela). Como hemos dicho, el texto discute el tema del genio y la locura a la luz del cientificismo, pero el lenguaje

⁷⁵⁹ Para más información acerca de los personajes neuróticos que circulan por la novela naturalista de Hispanoamérica véase Sabine Schlickers, *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*.

⁷⁶⁰ Otra observación del narrador confirma esta idea: «prosiguió Calófilo su cuento, o si quieres, el cuento de lo que su diablo le dijo».

empleado no es para nada científico (a pesar de la mención puntual de algunos términos); al contrario, la expresión está muy cuidada en metáforas y en frases limadas con un vocabulario selecto, incluso se incluye la rima en verso de varias estrofas escritas por Calófilo. En su concepción, más que en su estructura, este cuento supone un acercamiento al modernismo. La vaporosidad del estilo no interfiere sin embargo en la actitud predominantemente racional del narrador, que se permite la crítica desde una situación privilegiada (él es quien construye la historia, y la fiabilidad de su criterio y su palabra están avaladas por el equilibrio normal de su razón⁷⁶¹).

El cuento se debate entonces en la mezcla entre el lirismo romántico que exalta las emociones (es la postura de Calófilo)⁷⁶² y la razón naturalista que concibe la pasión desde las categorías biológicas de la enfermedad (la postura del narrador). Pero las dos posturas, como en la modernidad, se tocan, se intercambian, y Calófilo se aplica al estudio de las ciencias y la filosofía hasta el punto de que su estudio lo enloquece más aún. El narrador reprende a su amigo con un discurso denso de lógica, pero es una lógica que no descarta las metáforas ni la pasión⁷⁶³. Ambos están buscando un equilibrio entre pensamiento y sentimiento, entre ciencia y arte. El motivo del argumento se traslada al nivel del lenguaje en la forma de la antítesis y la paradoja. Ambos buscan una verdad única cuyo resultado final es

⁷⁶¹ Para contrastar el carácter con el de Calófilo el narrador dice: «yo soy de temperamento linfático y mi amigo era todo nervios».

⁷⁶² «Yo quiero –dijo exaltándose– concederte que mi temperamento me condene al dolor, quiero concederte que el dolor es una ilusión; pero, dime, ¿por qué he de ser responsable de ello? ¿Qué cordura es la de esa opinión que me hace un delito de mi propia desgracia? Vosotros, tú y tu mundo de seres indiferentes y fríos, egoístas y calculadores, no concebís que exista una verdad fuera de lo que declararéis por tal; vosotros quisierais vaciar todas las almas en el molde de la vuestra, negar todo lo que no sea vuestro, condenar todo lo que no haya salido de vosotros. Ésa es la filosofía que me propones como modelo».

⁷⁶³ «Poeta un día, soñaste que la vida era toda ella un idilio [...] y te hiciste misántropo porque amabas demasiado a la humanidad como tú la soñabas para que te fuera aceptable como ella es en sí. Olvidaste que el hombre no es un ángel ni una bestia; pero que se hace bestia cuando quiere hacerse ángel. Te separaste del mundo y te encerraste aquí, a estudiar la naturaleza en los libros; pasabas los días buscando cuál había sido el principio del mundo, como si positivamente supieras que el mundo ha tenido principio. [...] Aristóteles, Pitágoras, Descartes y Kant, con toda la turba de las gentes del silogismo y de la razón pura, los espiritualistas y los materialistas, hicieron en este cuarto la ronda contigo». Pero continúa el narrador reconociendo que «es no menor locura pretender vivir sin pasiones. ¡Ah!, desgraciado. ¿Concibes a los mártires de la ciencia, a Servet o a Giordano Bruno, sin pasiones? ¿Concibes a los grandes poetas, a los que crearon con la palabra, con los colores o con el cincel, sin una pasión?».

el escepticismo puro, la relatividad de todo, «la duda de la duda», dice Calófilo, y estas mismas palabras reflejan o anticipan la crisis espiritual de finales del XIX. La reflexión que se deduce es que la sobreestima por la razón había abocado al pesimismo hacia la misma razón, igual que un siglo antes, la razón engendraba monstruos. Calófilo acaba preguntándose «¿qué es la razón?» y cuenta que la noche antes, mientras meditaba:

vi en uno de los ángulos de esta habitación un monstruo entre sátiro y hombre con grandes alas de vampiro; sus pequeños ojos grises se clavaban en mí, ejerciendo extraña fascinación sobre mi espíritu, y de entre sus labios salía una carcajada seca y estridente que me despedazaba los nervios. Estaba el monstruo rodeado de un resplandor lívido que me permitía verlo en toda su horrible fealdad. No tenía mi aparición el aspecto augusto de la aparición de Volney en las ruinas de Palmira, no; era algo parecido a los fantasmas que debieron visitar a Voltaire en sus noches de insomnio.

La alusión a Voltaire es bastante oportuna porque así liga el nacimiento de la figura del vampiro no a la «fantasía» gótica sino a las desproporciones de la realidad a las que había llegado la «razón» ilustrada. Lo que hace el autor es trasladar al papel la disquisición entre positivismo y espiritualismo, entre raciocinio e imaginación, y elucubrar sobre cómo se manifiesta la delicada línea entre razón, fantasía y locura.

El narrador, que recrea la fantástica experiencia, continúa con las paradojas (recordemos que es un tropo clave en el género fantástico). Al narrador también le asaltan las dudas, también su razón se ve afectada por la experiencia, también él se siente comprometido en la situación de su amigo, tan *inusitada* como *inefable*:

No sabía explicarme aquel tránsito de la pasión exaltada a la alucinación más completa. No sabía que razonara la locura, ni que hablara tan cuerdamente un visionario.

La aparición monstruosa que ve Calófilo es la materialización objetiva de sus ideas y de su sentimiento, como si su estado a-normal de perturbación anímica hubiera tomado cuerpo en una figura también a-normal y distorsionada. Es la materialización *positiva* de una subjetividad mediante la reproducción óptica de

imágenes fantásticas. Aquella especie de diablo, «aquel Mefistófeles», vino a decirle a Calófilo, en conclusión, que no existe un criterio absoluto de Verdad, que ni siquiera se puede deducir que exista la eternidad por el hecho de que haya cosas limitadas, incluso, si existen cosas ilimitadas están dentro de uno mismo («No tendrás nunca otro criterio de verdad que el que tú mismo te forjes»). Es decir, la verdad es algo relativo o cambiante y, por encima de la verdad universal, está la verdad individual. El monstruo diabólico, que habla con el personaje, sostiene que tampoco la creencia en la vida eterna puede ser positiva, sino relativa. El discurso nos lleva a pensar que el conocimiento general, así como la aprehensión de los valores y de las verdades naturales, parten del interior del ser humano, y si algo es inmutable o eterno es porque nosotros concebimos ese concepto y creemos en él. La pretensión romántica de concebir una visión totalizadora del mundo había resultado tan ambiciosa como intangible, por lo que el romántico encontró consuelo en sí mismo, en su mundo interior. Al hombre positivo le ocurre algo semejante. La ambiciosa pretensión de catalogar toda la realidad natural era inabarcable; la ciencia, como la imaginación, tenía sus vacíos y sus imposibles. Esto dice Calófilo:

Yo lo quiero todo o nada; en la moral, como yo la concibo, no hay una mancha; en la ciencia, como yo la quiero, no hay una laguna [...].

Calófilo no se resigna a la relatividad, por eso muere loco:

Murió Calófilo en un manicomio sin tener siquiera, como Cándido, el consuelo de labrar su huerta.

Las referencias intertextuales nos trasladan a una disquisición fuera del texto. La disquisición psicopatológica de si las personas enfermas de locura u otras anomalías neuróticas eran objetivamente –y moralmente– conscientes de sus actos; nos traslada a la pugna entre materialismo y trascendentalismo, a las consecuencias que la historia nos aboca (las raíces más arcaicas de este viejo litigio entre razón/pasión, ciencia/fantasia se remontan a la época neoclásica y se alargan durante el XIX hasta llegar al movimiento de las vanguardias en pleno siglo XX), a la

laicización de las ideas y la crisis de fe (más que ateo el hombre de fin de siglo es escéptico), unido esto a la consolidación del relativismo universal y de la duda. Todo ello acabará desembocando en un pesimismo generalizado, amargo y enfermizo (es simbólico el manicomio del hombre desquiciado por ser soñador y estu-dioso frente a la huerta del personaje de Voltaire).

Lo fantástico en este cuento choca con la realidad desde otro plano, el metafísico, el metafórico, descubriendo así nuevas posibilidades del género breve en su evolución. Desde la propia referencia del título el cuento resulta connotativo de la pugna interior del personaje, predestinado por el cinismo de su propio nombre: *calófilo* es una palabra que une los términos griegos *χάλον*, ‘belleza’, ‘virtud’, ‘felicidad’, y *φίλος*, ‘amigo’, ‘adepto’. La narración se dirige verticalmente hacia el final pensado. El relato se abre describiéndonos la hipersensibilidad connatural de Calófilo y se cierra con él muerto en el manicomio.

En este sentido es interesante el planteamiento de Jaime Helios de la revisión del concepto de *realidad*, así como el uso no exclusivo de la cronología o de escuelas literarias del término *realismo*; según su planteamiento, frente al escritor naturalista,

el escritor fantástico se diferencia porque no concibe a un personaje como la sombra proyectada de aquello que es, a primera vista, real, sino como la expresión vital de un destino que corresponde a una personalidad⁷⁶⁴.

En el cuento «El león de la montaña»⁷⁶⁵, del ecuatoriano Luis Napoleón Dillon, el protagonista, Mauricio, comparte con Calófilo los rasgos de hipersensibilidad, idealismo y la enfermedad de una «fantasía neurótica» («Yo no sé si es irritabilidad nerviosa o presentimiento del corazón o idiosincrasia de mi cerebro»). Mauricio, que había sido un soldado fuerte y aguerrido como un león (de ahí el título del cuento), acabó por obsesionarse tanto con la idea de la muerte que lo-

⁷⁶⁴ Jaime Helios, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, pág. 25.

⁷⁶⁵ Luis Napoleón Dillon, «El león de la montaña», *Álbum ecuatoriano*, tomo I, núm. 1, Quito, enero de 1898, págs. 41-46. Fuente moderna: en Hernán Rodríguez Castelo, *Cuento ecuatoriano del siglo XIX*, págs. 116-124.

grará materializarla en la aparición de una extraña mujer que le provoca el enajenamiento. El cuento, fechado en 1898, recibe la influencia del fantástico becqueriano y la tradición romántica española, pero el cuidado en el estilo lo acerca al modernismo contemporáneo. Se puede observar a través de este cuento la mezcla entre un romanticismo gótico, que llega tardíamente a las letras ecuatorianas, y un temprano modernismo.

Transferencias entre el sueño, la alucinación y la vigilia

...el sufrimiento o el placer debieran corresponderle al soñador sempiterno, dentro de cuya imaginación representamos nuestro papel de sombras, de creaciones fantásticas.

Clemente Palma, «La Granja Blanca» (1900)

La fantástica será en cierta forma también una literatura realista que asimila aquello que es percibido como «real» aunque no sea evidente, así como asimila elementos de la imaginación consciente e inconsciente, elementos que pertenecen a estados como el sueño o la alucinación, o elementos relacionados con procesos psicológicos y con la memoria afectiva. La relación entre el sueño, el inconsciente y aquello que escapa al control del ser humano sería un perfecto caldo de cultivo para extraer historias fantásticas.

El paso de la vigilia al sueño es uno de los procedimientos favoritos del estilo de E. T. A. Hoffmann. Por su parte, en sus *Himnos a la noche*, Novalis desarrolló en torno al sueño la conciencia de «lo otro» que caracterizará todo el romanticismo. Es a partir del romanticismo que en la literatura comienza a valorarse la importancia del sueño, como investigaría Albert Béguin en el conocido manual *El alma romántica y el sueño*⁷⁶⁶. La poética de la noche, la valoración de la locura y del mal alcanzan autonomía junto con la exploración de las «tinieblas interiores». El cuento fantástico se mostrará especialmente flexible en la creación

⁷⁶⁶ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid, 1993.

de mundos oníricos sensibles a la idea que Gérard de Nerval exponía en la primera frase de *Aurelia*: «el sueño es una segunda vida». Sería la obra de Gogol la que influyó bastante en el desarrollo posterior del género al fundir el sueño y la realidad en una visión única.

Un lugar común en el género fantástico es la imprecisión de aclarar si los hechos vividos forman parte de la realidad, del delirio, de la alucinación o de un sueño. En la mayoría de estos relatos la fantasmaticidad se tensa sobre el eje estructural de que los sueños traspasan las barreras de la vigilia para revelarse sensiblemente e influir en el orden del mundo cotidiano («El ruiseñor y el artista» (1876), de Eduardo Ladislao Holmberg); o bien resulta el desconcierto de saber –a menudo «intuir»– que algunas manifestaciones del ámbito real son revelaciones del espacio de los ensueños, donde encuentran su antecedente, su justificación –que no su explicación–, su proyección o su continuidad. No obstante, en los finales menos logrados, la mayoría de las veces lo fantástico acaba cuando el personaje se despierta.

Con resonancia inagotable el cuento fantástico ha representado ficciones vinculadas a mundos soñados y mitológicos. Es durante el acto de dormir cuando la fantasía se desborda en estado puro y muchas páginas de narrativa breve se han escrito acerca de visiones oníricas y experiencias vividas en sueños. Uno de los puntos de inflexión más importantes de la literatura fantástica es la vacilación entre sueño y vigilia, no poder discernir si el acontecimiento maravilloso ha ocurrido en realidad o ha formado parte de una extraña pesadilla o de un delirio. Esta ambigüedad trastorna al personaje imbuido en una tensión emocional especialmente complicada cuando la verdad sensible y empírica de lo fantástico se impone a cualquier lógica. El conflicto que plantean estas ficciones es descubrir que aquello que se ha mostrado como «quimérico» revela su «existencia» manifiesta empero en otro plano de la realidad, y que por deducción se entiende la actuación de fuerzas sobrenaturales ocultas e inaccesibles a la entelequia del pensamiento humano. Lo importante en esta narrativa es que la actuación de los sueños trasciende al plano cotidiano de la vida de los personajes.

Por ejemplo, en «Un suicidio»⁷⁶⁷, del mexicano Rubén M. Campos, el protagonista comienza a tener una serie de visiones en el momento que pretende quitarse la vida, alucinaciones que «realmente» vive desde el horror. Esas visiones son en verdad la materialización del miedo a la muerte. Aunque resulta un cuento magistral en cuanto a la transmisión del terror ante lo desconocido y ante el abismo mortal, no podemos considerarlo un cuento fantástico pues la lógica se impone al final:

Respiró largamente embriagado de inefable ventura. Su horrible pesadilla de sangre y muerte, macabra y satánica, desvaneciase en su alma; pero de pronto, al ver que los focos eléctricos se encendían, estalló la cobardía atávica del pobre degenerado en alaridos salvajes, demandando socorro.

El relato «Alucinación»⁷⁶⁸ (¿1888?), de Lucio Victorio Mansilla, plantea más ambigüedad. Mansilla fue miembro de la generación argentina del ochenta. Viajó por Asia, fue diplomático en Europa y convivió con los indios. De esta experiencia surgiría su obra más conocida *Una excursión a los indios ranqueles* (1870). El propio Mansilla declaró que en uno de sus viajes a Edimburgo había visto fantasmas, por lo que este cuento se remonta a una experiencia autobiográfica, aderezada con las ilusiones de la ficción.

Mansilla fue autor de los artículos o «charlas» *Causeries*, que publicaba cada jueves en el periódico *Sudamérica*. Su don de conversador locuaz de tertulia se transparenta en el tono coloquial del relato, espigado de anécdotas y dirigido a un público explicitado en el trato de «ustedes», con un lenguaje tan espontáneo como preciso. El narrador y protagonista es una figura peculiar, un hombre razonador pero que estuvo enfermo de locura, que cree en cosas extraordinarias y preternaturales pero que tiene conocimientos de ciencia; al fin y al cabo, un hombre que es representativo de muchas de las personalidades intelectuales de la época y de la hibridez, a veces paradójica, de las creencias y la espiritualidad del momento:

⁷⁶⁷ Rubén M. Campos, «Un suicidio», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 117-123. Mancisidor no ofrece datos de fecha ni publicación.

⁷⁶⁸ Lucio V. Mansilla, «Alucinación» (¿1888?), en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 63-72.

Yo creo en muchas cosas habidas y por haber. Creo, sobre todo, en que soy uno de los hombres que ha creído en mayor número de cosas extraordinarias o preternaturales.

Entre las cosas que he creído, entre las que me han pasado, las principales son: haber tenido apariciones, en las que he creído; haber visto fantasmas, de los que no he dudado; y haber estado loco –lo que ustedes no dudan–, a punto de creer firmemente que yo era otro, pues, mucho tiempo creí, pensé, y sostuve, que yo era Luis Lambert, el mismo mismísimo de quien habla Balzac en el *Libro místico*.

El argumento de «Alucinación» se resume en la aparición de una horrible fantasma cuando el protagonista se alojaba en un castillo en Edimburgo. La alucinación que relata el narrador parece ser una proyección corporeizada de un estado mórbido⁷⁶⁹ o un estado intermedio entre la conciencia y la locura. Es un cuento que no logra la intensidad necesaria debido a la abundancia de digresiones. La ambigüedad en la narración de la historia es continua, pues el protagonista reitera la verdad de lo que ha ocurrido, pero, al mismo tiempo, lo relaciona con una mentalidad «joven», y por tanto «romántica», además de «latinoamericana», más en concreto «argentina». Es evidente que Mansilla quería expresar la tendencia de la imaginación latinoamericana a la creencia y la vivencia de este tipo de fenómenos, auspiciado además en este caso por la ambientación gótica propicia del norte de Europa:

Yo, hijo de América y de esta parte de América, con mi educación y mis costumbres nativas, acababa de pasar quince días en un castillo cerca de Edimburgo.

La descripción *alucinatoria* se contrasta con un lenguaje lleno de referencias literarias y bibliográficas, gestos irónicos, científicismos e incisos de tipo positivista. Lo que no deja claro el narrador, hecho que aviva la tensión narrativa, es si la aparición de la horrible fantasma es antes o después de que el protagonista sufriera una de sus «enfermedades demoníacas», catalogadas por «la clínica y la

⁷⁶⁹ En este sentido vale señalar que para Castex lo «Otro» de la literatura fantástica está asociado a «los estados mórbidos de la conciencia que, durante la pesadilla o el delirio, proyecta entre sí imágenes de sus angustias o de sus terrores»; cfr. José Miguel Sardiñas, «El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y el cuento cubano de la revolución», en *Signos Literarios y Lingüísticos*, vol. II, 2, México, 2000, pág. 142.

anatomía patológica» como neurosis. La ambigüedad, como decimos, así como la verosimilitud, se ratifican en la lógica y el discurso extremadamente racionalizado con que se expone el ámbito fantástico.

El inconveniente de la mayoría de los relatos que tratan el motivo del sueño es que el protagonista se despierta al final. Estas piezas no son por tanto fantásticas en el estricto sentido que hemos considerado en que deben cumplir una transgresión con la razón; sin embargo, muchas de ellas mantienen un efecto y una ambientación fantástica hasta el momento en que se descubre que todo era un sueño. Así podemos verlo en «Fantasía nocturna»⁷⁷⁰ (1886), de Martín García Mérou, también escritor argentino del ochenta. «Fantasía nocturna» relata el espectáculo dantesco de una sombra monstruosa que destruye el mundo y que proviene del estrambótico experimento del «bacillus coma», experimento que el doctor Hidrocéfalo fabrica, enajenado por las innovaciones de la medicina y de la ciencia. Al final todo resulta ser una pesadilla, pero tan real como la de imaginar hasta dónde puede llegar la ciencia. De su lectura surgen preguntas como si la ciencia destruirá el mundo, antes que salvarlo y, peor aún, si esa idea que sólo es imaginaria pudiera llegar, temerosamente, a hacerse posible, pues como decía Cortázar que pensar que algo pueda darse ya es conferirle realidad y la probabilidad de una existencia. El horror se representa en lo descomunal, lo monstruoso y lo desmedido y en la falta absoluta de poder hallar una explicación lógica a las fantasías expuestas.

Al comienzo, la narración es lenta y se centra en la descripción del doctor y sus cualidades. Luego, cuando irrumpe el elemento fantástico, la narración adquiere un ritmo trepidante, con muchos cambios y acciones sucesivas en que se distinguen las más negras visiones del infierno. El científico adquiere caracteres de un hechicero que, con su descubrimiento, desata las fuerzas extrañas. Suele ser característico del estilo de la generación del ochenta la erudición; aquí asoman también referencias a la India y a los fakires, a Hoffmann, a Fausto y a la mitología griega (Medusa, Perseo).

⁷⁷⁰ Martín García Mérou, «Fantasía nocturna» (1886), en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 207-214.

En principio, la aparición del virus entra en el orden de lo natural; pero la metamorfosis lo convierte en un fenómeno prodigioso y maléfico, no sólo por las monstruosidades en que se convierte, sino también por la propia capacidad inagotable y sobrenatural de transformarse continuamente. En general, lo extraordinario y lo onírico de este cuento se presenta como un signo de la *alteridad* propia del fantástico.

Adele Galeota Cajati cita otra fecha para este relato, 1889, y refiere de este modo la potencia maligna que representa la bacteria:

Se trata del cuento *Fantasia nocturna* (1889), de Martín García Mérou, adscrito a la tipología del diabólico como principio abstracto no personalizado, un mal impalpable y proteiforme que no asume las semblanzas más o menos humanas, más o menos bestiales que, de algún modo, lo vuelven cercano al hombre, porque es menos inquietantemente indefinible⁷⁷¹.

La diferencia con «Pesadilla grotesca», el cuento de Carlos Octavio Bunge, es que la actitud del narrador en el cuento de García Mérou es de temor e inquietud, de sentimientos horribles e incomprensibles. «Pesadilla grotesca», «De un mundo a otro», de Monsalve, y «Fantasia nocturna» pueden calificarse como fantasías oníricas dentro de un fantástico ambiguo.

Al llegar el modernismo, entre la producción de este género abundará el cuento fantástico onírico. Sobre el sueño, el ocultismo y lo sobrenatural hablaría Rubén Darío en *El mundo de los sueños* (1914). Darío es autor de la horrible pesadilla que acontece en «Cuento de Pascuas»⁷⁷² (1911) y de «El humo de la pipa»⁷⁷³

⁷⁷¹ «Si tratta del racconto *Fantasia nocturna* (1889), di Martín García Mérou, ascrivibile alla tipologia del diabolico come principio astratto non personalizzato, un male impalpabile e proteiforme che non assume le sembianze più o meno umane, più o meno bestiali che in qualche modo lo rendono vicino all'uomo, perché meno inquietantemente indefinibile», Adele Galeota Cajati, *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del "diabolico" fra Europa e Río de la Plata*, Bulzoni, Roma, 1990, pág. 27. Confróntese también Adele Galeota Cajati (introduz., traduz. e note), *Diabolico Río de La Plata. Racconti "fantastici" argentini e uruguaiani*, Bulzoni, Roma, 1988, págs. 13 y 14, donde la investigadora sostiene que la referencia del laboratorio de Fausto constituye una connotación de la temática del diablo; frente a Mefistófeles, el Mal tiene aquí el papel del anónimo e irreductible enemigo.

⁷⁷² Rubén Darío, «Cuento de Pascuas», *Mundial Magazine*, París, 1911. Fuentes modernas: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 71-80; en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas*

(1888), donde el protagonista, absorto en cada bocanada de humo, se ve transportado a un espacio insospechado, abstrayéndose de la realidad. En otro relato suyo, «La pesadilla de Honorio»⁷⁷⁴ (1894), a través del espacio onírico se evidencia un problema que emergía en la época: «el efecto alienante de la vida en las grandes metrópolis».

Por último, el tratamiento de los sueños en la narrativa romántica y la literatura fantástica posterior sería germen de cultivo para Freud en la famosa *Interpretación de los sueños*. Si Freud hacía lecturas de la realidad y de la psicología y el comportamiento de sus pacientes a través del relato de sus sueños, en los cuentos de Juana Manuela Gorriti veremos cómo son los sueños los que hacen una lectura mágica de la realidad, anticipándose siempre a ésta.

- El sueño visionario y la voz del más allá:
«El lucero del manantial» y «El emparedado»

En «El lucero del manantial (Episodio de la dictadura de don Juan Manuel Rosas)»⁷⁷⁵ (1860), de Juana Manuela Gorriti, un sueño se convierte en señal premonitoria del fatal destino de la protagonista. María, alegre y pura como un hada, como una blanca estrella que irradia luz, tiene una noche un sueño terrible en el que aparece un hombre que le arranca el corazón. Al día siguiente, María, «pálida de espanto», se encuentra con un joven hermoso, Manuel, que resulta ser el mismo hombre de su sueño, aquel «terrible fantasma», venido de las sombras

hispanoamericanos, págs. 237-246.

⁷⁷³ Rubén Darío, «El humo de la pipa», *La libertad electoral*, Santiago, 19 de octubre de 1888. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos completos*, Hispamer, Managua, 2007, págs. 160-164. Disponible en *Cuentos completos de Rubén Darío*, Páginas Verdes, http://www.euram.com.ni/pverdes/verdes_culturales/Autores/Ruben_Dario/Cuento/cuentos_completos_edicion_145.htm.

⁷⁷⁴ Rubén Darío, «La pesadilla de Honorio», publicado en *Mensaje de La Tribuna*, Buenos Aires, 1894. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 39-42.

⁷⁷⁵ Juana Manuela Gorriti, «El lucero del manantial (Episodio de la dictadura de don Juan Manuel de Rosas)», *Sueños y realidades* (1865), tomo I, págs. 277-303. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 119-132.

del abismo. Con el tiempo, María se enamora de Manuel. Pero, un día, Manuel la abandona, desconociendo que ella espera un hijo suyo.

El sueño de María es un episodio cargado de pavor y truculencia. La escena ahonda en detalles espeluznantes y violentos, recreando una especie de visión apocalíptica de la muerte. La descripción acude a expresiones que registran la vivencia de los sentidos, de tal modo que el lector puede llegar a construirse una imagen visual del episodio. En el sueño de María los elementos de lo gótico y lo agónico se encauzan en un discurso vibrante que no debió dejar indiferente al lector de la época. Probablemente sea éste uno de los episodios más morbosos y magistrales de la joven literatura fantástica hispanoamericana (el cuento data de 1860). Trasponemos la cita del sueño:

Una noche vino a turbar una visión el plácido sueño de la virgen.

Vio un vasto campo cubierto de tumbas medio abiertas y sembrado de cadáveres degollados. De todos aquellos cuellos divididos manaban arroyos de sangre que, uniéndose en un profundo cauce, formaban un río cuyas rojas ondas murmuraban lúgubres gemidos y se ensanchaban y subían como una inmensa marea.

Entre el vapor mefítico de sus orillas y hollando con planta segura el sangriento rostro de los muertos, paseábase un hombre cuyo brazo desnudo blandía un puñal.

Aquel hombre era bello; pero con una belleza sombría como la del arcángel maldito; y en sus ojos, azules como el cielo, brillaban relámpagos siniestros que helaban de miedo.

Y, sin embargo, una atracción irresistible arrastró a María hacia aquel hombre y la hizo caer en sus brazos.

Y él, envolviéndola en su sombría mirada, abrasó sus labios con un beso de fuego y, sonriendo diabólicamente, rasgóle el pecho y le arrancó el corazón, que arrojó palpitante en tierra para partirlo con su puñal.

Pero ella, presa de un dolor sin nombre, se echó a sus pies y abrazó sus rodillas con angustia.

En ese momento se oyó una detonación, y María, dando un grito, se despertó.

El sadismo del personaje, que primero besa a la víctima para seguidamente arrancarle el corazón, se percibe como un ritual de vampirismo. Es la presencia

escatológica de la sangre lo que enmarca esta secuencia necrófila y vampírica, a lo que se une la propensión maldita del personaje ni vivo ni muerto sino soñado, o, mejor dicho, un personaje que parece transubstanciado desde el terreno de la ensoñación y la pesadilla (como en «Las ruinas circulares», de Borges).

El acertado enunciado de «un dolor sin nombre» atiende al precepto del *inefable* fantástico de «nombrar lo innombrable» (Bellemin-Noël), de dar cabida a una realidad *otra* mediante un lenguaje que debe inventar los términos para poder asimilar la experiencia a *esa* realidad. Gorriti, como los románticos, comparte la meta de un esfuerzo totalizador, a saber, el escritor quiere abrazar toda la realidad, la colectiva, la individual, la social y política, la diurna y la nocturna, en definitiva, la exterior y la interior. Pero abarcar toda la realidad es una utopía, por lo que el resultado es la frustración. Esto tiene su reflejo verbal, en el sentido de que el lenguaje se vuelve sobre sí mismo porque descubre su magnificencia, pero, a la vez, sus límites.

Los dos personajes se caracterizan antitéticamente también a través de la palabra-símbolo. Al «arcángel maldito», «sombrió» e instigador de la muerte, con su beso de «fuego», se opone la joven «virgen», que es como un «lucero» que ilumina un «manantial» de vida. El manantial, que en el sueño no hace correr agua sino sangre, se convierte en premonición del final de Alberto, hijo de María, muerto con un puñal en el corazón a manos de su padre enmascarado. Este hecho provoca que María se transfigure en una mujer que ha perdido la «luz» del entendimiento y que pasee, lunática, como una aparición en las noches de luna llena. De algún modo, el fantasma del sueño de María se ha hecho carne en la figura de Manuel; y, en el proceso inverso, la hermosa María se transmuta en un ser que se ha adelgazado y palidecido hasta semejarse a un alma que deambula en pena. En tanto el fantasma se ha encarnado, María se ha «fantasmizado», como igual le había ocurrido a Vital en «La novia del muerto»:

una noche, al alzarse la luna sobre el horizonte, los habitantes del pago vieron una mujer pálida, enflaquecida y arrastrando negros cendales, que atravesó gimiendo las avenidas de sauces y se perdió entre las

desmoronadas murallas del fuerte.

Algunos la tuvieron por una aparición; pero otros creyeron conocer en ella a María, la hija del viejo comandante, el bello *Lucero del Manantial*.

«El emparedado»⁷⁷⁶ (1867), de Juana Manuela Gorriti, recurre también al sueño visionario. Un sacerdote narra un insólito acontecimiento de su juventud. Siendo joven, el sacerdote decidió encerrarse en su celda una noche a bien de, aislado de entretenimientos, concentrarse para escribir un sermón que debía declamar en una fiesta. Enfrascado en la escritura, se detuvo un momento para buscar en un libro una cita de Tertuliano. Estaban dando las doce de medianoche cuando el sacerdote escuchó de repente una voz que le dijo que la cita era de San Agustín y no de Tertuliano. Al levantar la vista, vio a un clérigo sentado frente a él; sin embargo, él mismo había cerrado la puerta con llave. El clérigo se levantó y señaló a la pared diciendo «yo duermo allí». En aquel momento el joven sacerdote despertó aturdido de su sueño. Pero aún más aturdido quedó al comprobar que la cita era en verdad de San Agustín. Al poco tiempo, por motivos de remodelación, echaron abajo la celda. La revelación del sueño se cumplía doblemente: de una de las paredes excavaron el cadáver de un jesuita. Fue entonces cuando el asombro del sacerdote hubo de debatirse entre aceptar una concatenación de hechos fortuitos o hacer ceder el raciocinio al dominio de un poder sobrenatural inexplicable. El sacerdote, ya mayor, al empezar y al acabar el relato, no confiesa si ha despejado la incertidumbre pasados los años, sino que el misterio parece seguir vigente con el paso del tiempo:

Referiré una muy singular coincidencia que por mucho tiempo hizo vacilar mi espíritu entre lo casual y lo sobrenatural.

Antes bien, el discurso le ofrece al lector la semblanza libre de juicios para

⁷⁷⁶ Juana Manuela Gorriti, «El emparedado», *Coincidencias* (1876). Fuentes modernas: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 237-240; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico*, págs. 97-113; en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, págs. 33-38; en Sardiñas y Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, págs. 93-96; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 27-31.

que sea él quien discierna. Al mismo tiempo, ese valor «aséptico» de la narración no hace sino estimular el suspense en el lector y hacerle titubear. El escepticismo tiende a la sospecha de que el acontecimiento sea pavorosamente real; la sutil ironía con que la «duda razonable» se expone en forma de pregunta retórica alienta la intriga argumental y la complicidad con lo extraordinario-posible:

¿No es verdad que mi fantástico sueño y la presencia de ese cadáver emparedado fueron una extraña coincidencia?

El interrogante del discurso narrativo adquiere el viso de «adivinanza» sin solución, taxativa del género fantástico⁷⁷⁷. Se abre una puerta a la especulación de lo insólito, tanto más espeluznante en la medida en que la existencia de un mundo diferente al referencial del lector se ha hecho factible desde dos espacios espiritualizados, el de los sueños y el de la muerte. Los sucesos respetan la verosimilitud favoreciendo el recurso de causa-efecto: la voz del clérigo en el sueño tiene el efecto de corregir la cita del sacerdote, lo que sin duda testimonia que la revelación corpórea del clérigo trasciende la imaginación onírica; en segundo lugar, de nuevo la voz del clérigo y la indicación de su enterramiento tienen su correspondencia en la aparición del cadáver en el muro al demoler la celda que confinaba el secreto. Pero el secreto, oculto en las paredes del claustro, al salir al exterior se vuelve «incógnita», y el sueño se vuelve premonición y evidencia de la comunicación de los muertos con el mundo del que provienen. Asimismo, por una magia que escapa a la lógica y que el narrador expone pero no puede descifrar, la casualidad devine «causalidad fantástica».

El episodio crucial del emparedamiento tiene reminiscencias que conectan con «El gato negro» (1843), de Poe, pero Gorriti recrea en su cuento un universo y un estilo particulares. La principal inquietud procede de la confirmación real—empírica, positiva— de lo sobrenatural (la voz que resuena en el oído, la localización certera de la cita de san Agustín y, luego, el hallazgo del fraile entre los muros), la confirmación de lo que parecía que era un sueño, o la yuxtaposición de un mundo y otro. En sus obras se muestra la existencia del enlace entre lo cotidiano y

⁷⁷⁷ Véase Irène Bessière, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», págs. 83-104.

lo fantástico, con el acompañamiento de algunos componentes tradicionales como la mención de la medianoche como momento propicio para lo inesperado o el aspecto cadavérico del monje aparecido.

«El emparedado» es el cuento que abre la serie *Coincidencias*. En él se construye el marco receptor intratextual de los relatos que la componen, esto es, las historias están contadas por un personaje que ha vivido la experiencia que narra o la puede testimoniar de cerca, de modo que el primer receptor o receptores de la historia (el segundo sería el propio lector) ya están dentro del cuento, aunque en un plano distanciado del suceso insólito que se describe. Esta distancia con que el receptor intratextual asume la historia enmarcada infunde cierto grado valorativo de objetividad sobre el trasfondo de los elementos fantásticos.

La autora organiza el escenario de esta manera: impelidos por la contrariedad casual de un aguacero en la noche, se reúnen diez personas en una casa; uno de ellos, un anciano sacerdote, es interpelado a relatar alguna anécdota que amenice la velada de los presentes. Es este sacerdote quien cuenta la historia del emparedado y es él mismo quien la protagoniza en una evocación de su juventud. El relato por tanto está narrado en primera persona y expuesto como una experiencia biográfica, real, «no ficticia». El mismo sacerdote relatará la siguiente historia de la serie *Coincidencias*, «El fantasma de un rencor»; en la tercera, «Una visita infernal», la narradora es la hermana de la protagonista; y en la cuarta, como en la primera, de nuevo se evoca un suceso del pasado en que el personaje coincide con el narrador. Esta estructura genera la «verosimilitud» de que el protagonista sea el mismo que narre la historia y que el narrador sepa el hecho, sin lugar a dudas, de primera mano, de quien lo vivió. Lejos del maniqueísmo, la autora evade adrede un tono subjetivo en la expresión del «yo» narrador. En este sentido, el texto muestra un mecanismo de persuasión por el que la tensión comunicativa seduce al receptor-oyente objetivado en la narración y, por ende, en segunda instancia, al receptor referencial del cuento escrito. Dicho de otro modo, el lector se siente reflejado en los oyentes de la narración enmarcada y por empatía vivencian la incertidumbre y el temor.

No es gratuito que todas y cada una de las cuatro historias de coincidencias

entre lo casual y lo sobrenatural sean transmitidas oralmente por los personajes, pues oral y popular fue el origen del cuento como de sus variantes (leyenda, fábula...), como vimos en el primer capítulo; la oralidad salvó del olvido muchos relatos de la tradición vernácula americana y, sobre todo, la oralidad es uno de los modos más propicios de circulación del cuento. Esta postura expresiva confirma una vez más la fascinación por contar historias ante un público expectante, especialmente historias con elementos fantásticos que avivan la curiosidad e inquietan a los oyentes hasta el estremecimiento.

También hay que señalar que Juana Manuela Gorriti –al mismo tiempo que está influida por ellos– se desvincula de los géneros de la tradición y la leyenda, que combina lo fantástico en la estética del juego con lo inesperado, como algo anecdótico, no cuestionado, del entramado social. Sin embargo, Gorriti, por una parte, inserta lo fantástico como un elemento estructurador de la narratividad del texto y, por otra, lo fantástico, enfocado hacia el desarrollo de la psicología individual de los personajes, sirve tanto para tomar conciencia de las raíces culturales del continente como para cuestionar las referencias espirituales, míticas, históricas y sociales del propio lector americano coetáneo que se acercaba al texto.

Fenómenos parapsicológicos y poderes de la mente

La literatura es una rama del ocultismo

Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas* (1906)

Durante el romanticismo se ponen de moda en literatura las pseudociencias. Especialmente el magnetismo y el espiritismo sirvieron de una gran inspiración a la literatura fantástica, además del ocultismo y la teosofía. Desde los cuentos de Hoffmann, el magnetismo y su relación con el control de la voluntad tuvo un inmenso eco en la narrativa corta hispanoamericana. Junto a ello, el modernismo uniría la influencia de la cultura oriental. En el periodo del

naturalismo literario, estas prácticas se contrastan o se verifican con los experimentos científicos del positivismo, dada la exigencia del realismo en la reciprocidad entre causa y efecto; pero esto no conlleva, sin embargo, la explicación racional.

Al hablar de los fenómenos parapsicológicos y los poderes de la mente no tenemos más remedio que acudir a la influencia de dos autores incuestionables de la literatura fantástica del siglo XIX: Edgar Allan Poe y E. T. A. Hoffmann. La influencia de Poe («La verdad sobre el caso del señor Valdemar») y la de Hoffmann (el sueño magnético) se aúnan en torno al personaje hipnotizador de «Cataléptica»⁷⁷⁸, del mexicano Octavio Mancera. Igualmente, la atracción físicomental de la mujer fatal aparece en «La confesión de Pelino Viera»⁷⁷⁹ (1884), del argentino Guillermo Enrique Hudson. Víctor Pérez Petit combina en la trama de «Telepatía» toda una serie de motivos del fantástico en general y hoffmanniano en especial: el poder visionario de los sueños y su relación con el espiritismo, la hipnosis, la levitación del alma desprendida del cuerpo.

- La telepatía y el resentimiento:
«El fantasma de un rencor»

Un fenómeno parapsicológico, la telepatía, ocupa el eje argumental de «El fantasma de un rencor»⁷⁸⁰ (1876), segundo relato de *Coincidencias*. El

⁷⁷⁸ Octavio Mancera, «Cataléptica», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 403-406. El cuento aparece sin fecha en esta antología.

⁷⁷⁹ Guillermo Enrique Hudson, «La confesión de Pelino Viera», *La Nación*, Buenos Aires, 1884. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 247-272; en Nicolás Cócaro, *Cuentos fantásticos argentinos*, págs. 117-139; en Jaime Helios, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, págs. 192-213. También disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/zip.asp?texto=9103>.

⁷⁸⁰ Juana Manuela Gorriti, «El fantasma de un rencor», *Coincidencias* (1876). Fuentes modernas: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 240-242; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 62-64; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 31-34.

mismo sacerdote narrador de «El emparedado» cuenta esta vez que tuvo que asistir a la última confesión de Rosalía, una joven que se moría de tisis. Rosalía confiesa el resentimiento que guarda hacia su hermano Eduardo. El cura le advierte de que no podrá darle la extremaunción si no mitiga su rencor y subsana el cariño que tenía por su hermano. El sacerdote le apremia a que lo perdone con un beso fraternal y, para poder juntarlos, envía a Lima a un mensajero a fin de que emplace al hermano de la moribunda a venir hasta ella. La enferma comienza a delirar y a nombrar a Eduardo constantemente. En su alucinación, la joven pide socorro para su hermano que, en tiempos paralelos pero en escenarios diversos, yace inconsciente en tierra después de haber sido arrojado por su caballo. En medio del delirio de Rosalía, llega el enviado que iba a Lima pidiendo auxilio para Eduardo, el cual había quedado tumbado en el camino por un accidente con su caballo. El cuento restablece el orden moral y acaba con la muerte piadosa de Rosalía en brazos de su hermano.

La intensidad emotiva de «El fantasma de un rencor» se sustenta en el fenómeno parapsicológico de la bilocación espiritista y en la inminencia con que se resuelve el final. El narrador no cuenta –o no quiere hacer saber– cómo es que Rosalía supo del accidente de su hermano. El lector colige que la enferma había entrado en un trance psíquico que le permitiera a su espíritu levitar hasta la compañía de su hermano para poder resolver su «fantasma» emocional (de ahí el sugestivo título del cuento) antes de recibir la visita de la muerte. El poder mental de Rosalía, más que su voluntad, es lo que ha cambiado el curso de los acontecimientos.

La importancia del inconsciente y de los sentimientos estaba ya presente en «El corazón delator» (1843), de Edgar Allan Poe, que también puso en juego en esta narración los remordimientos del asesino.

- El amor, el espiritismo y el poder de los astros:

«Incógnita»

«Incógnita»⁷⁸¹ (1871), de Justo Sierra, fue originalmente publicado con el título de «X. Un cuento», un título muy explícito y sugerente, como aquel de «Raro» (1890), de otro mexicano, Guillermo Vigil y Robles. Ambos títulos podrían servir como definiciones del fantástico. «Incógnita» puede considerarse como un cuento largo o novela corta dividida en capítulos, de trama algo más compleja que los demás *Cuentos románticos* escritos por Sierra. «Incógnita» se inserta ya plenamente dentro de la corriente esotérica de la segunda mitad del siglo. Se trata de un sabio hipnotizador y espiritista, al que se presenta algo caricaturesco, lo que permite ver un tono de parodia en ciertos fragmentos, como en «El caso de la señorita Amelia», de Rubén Darío.

El cuento de Sierra acaba con un desenlace al gusto romántico, patético y dramático, en que no salen bien parado el protagonista, el doctor Rafael Montero. El espiritismo sirve de atmósfera circunstancial a una trama melodramática y sentimental. El doctor vive con quien es su ama de llaves desde hace muchos años, Marta, y con su sobrino Víctor. Según dice el narrador, estaba escrito por los astros que el doctor iba a conocer al amor de su vida. Cuando llega ese momento, el doctor Montero realiza un viaje astral o extático y, entre una mascarada, conoce a Lácrima. Lácrima se va a vivir con el doctor, pero se enamora de Víctor. El remordimiento de Lácrima la hace enfermar gravemente y palidecer al extremo. Montero decide que al menos su esposa y Víctor sean felices y los deja marchar juntos en un viaje por el Caribe en el que, de resultas, Lácrima muere. Paralelamente, existe un manuscrito con viejos pergaminos, el libro de la *Sabiduría*, cuya última página contiene un enigma que, durante toda la historia, el doctor y astrólogo ha tratado de descifrar. El mismo día de la muerte de Lácrima, el doctor, como guiado por un espíritu, leyó sobre el papel que, muchas veces, las dos mitades de

⁷⁸¹ Justo Sierra, «Incógnita», *El domingo*, tomo I, folletín del 5 de marzo al 2 de abril de 1871, págs. 30-63. Originalmente publicado con el título de «X. Un cuento». Fuente moderna: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 203-234.

un amor pueden vivir muy cerca y no llegar a conocerse porque esas almas estarían destinadas a unirse en otras regiones. Montero hizo el último intento por comprender el enigma, pero, ya desesperado, tomó su frasco con el elixir de la vida y lo ingirió entero. Marta, su criada, acude a auxiliarlo cuando es demasiado tarde y la pócima le causa una sobrenatural metamorfosis: «su cabeza y su cuerpo todo habían empequeñecido, era el doctor una reducción de sí mismo». Marta se echa a llorar y es cuando el doctor comprende quién era su alma gemela. Finalmente, el cuerpo del doctor Montero acaba evaporándose. Pero la «incógnita» se ha resuelto aunque, más bien, en una moraleja amorosa.

El cuento de Sierra se contextualiza en la inclinación de los intelectuales del siglo XIX hacia el ocultismo. Esta pseudociencia pasó del Atlántico a Europa y fue prodigada en la labor de neocultistas como Madame Blavatsky y los franceses Eliphas Lévy y Edouard Schuré. Los fines de la Sociedad Teosófica eran formar un núcleo de fraternidad universal, fomentar el estudio comparativo de las religiones, ciencias y literaturas de los pueblos orientales e investigar las leyes inexplicables de la Naturaleza y los poderes psíquicos latentes en el hombre. Justo Sierra recoge las tesis de las doctrinas místicas, teosóficas y cabalísticas de Mercurio Van Helmont (1618-1699) sobre la creencia de la metempsicosis y la idea platónica del alma complementaria que el espiritismo llamaría «coespíritu». También se remonta el autor a otros dos saberes: el hermetismo, por el que se puede pronosticar el futuro a través de la posición de los astros, y el magismo o magicismo, según el cual la naturaleza está animada y dotada de voluntad y tiene un espíritu análogo al humano. «Incógnita» contiene varias escenas simpáticas de telequinesia en que los muebles se mueven, cambian de lugar, el velador sufre de epilepsia, las maderas palpitan, la mesa oscila en el aire y las paredes adquieren diversos colores. Mas, en general, el autor ofrece una imagen bastante desmitificada del magnetizador y astrólogo, así como de las ciencias ocultas:

De los pies a las cejas era un hombre vulgar, en alto grado vulgar el doctor Rafael Montero.

En las poquísimas veces que había sido consultado, en vez de tomar el pulso al paciente, se informaba del año, mes, día y hora en

que había nacido y una vez determinadas las influencias siderales que obraban y reobraban sobre el individuo, a fuer de discípulo del gran Paracelso, caía en hondos arrobamientos o éxtasis, durante los que el visitante tomaba su sombrero o su sombrilla y dejaba al médico en conversación con el anillo de Saturno.

Sierra recreó en «Incógnita» una trama rebuscada, con una imagen del amor bastante idealista y un desenlace intrincado. El cuento adolece de digresiones y un diálogo con parlamentos largos y explicativos. El narrador habla en tercera persona y en ocasiones cede la palabra a los personajes, pero, al acabar la narración, se descubre que él la había oído de la propia Marta, el ama de llaves y «co-espíritu» del doctor y astrólogo, cuya «vejez parecía datar de tres siglos». Se da, por consiguiente, una incoherencia entre la narración de una historia «de oídas» y la posición «omnipresente» del narrador. No es ésta, en definitiva, una narración que muestre un manejo profesional de las técnicas compositivas, entre las que se distingue la influencia de Poe en la observación realista y la de Víctor Hugo en el trazo psicológico de los personajes. El cuento, sin embargo, es un buen ejemplo de hasta qué punto habían calado las teorías ocultistas y espiritistas en México en la fecha de 1871. El manejo de ciertos términos y ciertas ideas sobre el magnetismo dan muestra de que estas doctrinas debían estar asaz extendidas, para al menos ser reconocidas, entre los lectores habituales de la prensa donde el relato aparecía.

Si bien el espiritismo y el espiritualismo son los pilares ideológicos de este cuento, la persona y el interés político y social de Justo Sierra se inclinaron toda su vida por el positivismo⁷⁸². Sierra se había formado filosóficamente en el pragmatismo comtiano, introducido en México por Barreda, y en las teorías de Spencer y Stuart Mill. Más allá de las influencias filosóficas, Justo Sierra imprimó una marca personal a la interpretación del positivismo. Siendo diputado, promulgó un proyecto objetivo y serio de ley, bajo el sello positivista, para mejorar la educación en México, de modo que ésta fuera obligatoria hasta la etapa primaria, laica y libre. Darwinista convencido, Sierra terminó en una posición escéptica en relación al científicismo positivista. No obstante, su labor como promotor y animador de los

⁷⁸² Véase Daisy Rivero Alvisa, *Justo Sierra y la filosofía positivista en México*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1987.

intelectuales de su tiempo habría de continuar. En 1878 fundó *La Libertad*, diario que sirvió de apoyo a la intelectualidad de la época, así como fue uno de los directores de la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* (1889-1890) y colaboró en las principales publicaciones periódicas de su tiempo. Ya en su obra o ya en su vida, aunaba Sierra uno de los aspectos más proferidos del siglo XIX, el principio del eclecticismo, la formación y el interés por saberes muy desiguales: independencia pedagógica, positivismo, romanticismo, espiritualismo, naturalismo, teosofía y ciencias ocultas.

- La ruptura del orden cotidiano y el control de la voluntad:
«Ante el jurado»

era como si le hiciese su esclavo por un poder mágico e irresistible

E. T. A. Hoffmann, «El magnetizador»

Alejandro Cuevas recoge en «Ante el jurado»⁷⁸³ un insólito caso de magnetismo que da lugar a un homicidio en que se inculpa a un hombre sin móvil aparente. El discurso del texto es la confesión en primera persona, ante el jurado, de un hombre condenado por el asesinato de su jefe. En la exposición de los antecedentes del crimen, el protagonista va sacando a la luz una red de circunstancias que verificarían la influencia psicológica y telepática de Pedro, su compañero de casa. Pedro había trabajado en la misma empresa que el protagonista, hasta que el jefe lo expulsó y él se vio abocado al fracaso laboral y una situación de desamparo y deriva, que será lo que fomente el rencor y el odio de Pedro por su antiguo jefe. Pedro domina la voluntad del protagonista, en quien ejerce una influencia terrorífica, influencia que está en tensión con el sentimiento de amistad del protagonista. Los sentimientos del protagonista hacia Pedro están impregnados de una mezcla de compasión y afecto junto con el terror más visceral, sumisión y una susceptibi-

⁷⁸³ Alejandro Cuevas, «Ante el jurado», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 189-195; en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 209-216.

lidad morbosa. Finalmente, el desenlace coloca al receptor ante una doble cara de la realidad: por un lado, la evidencia de los acontecimientos corrobora que sin duda alguna él es el asesino; pero, por otro lado, ¿puede ser cierta la influencia mental y anímica de Pedro hasta el punto de empujar al protagonista a cometer un crimen? En este caso, el culpable del delito no sería el narrador-protagonista, sino Pedro.

Lo fantástico toma forma en la historia porque hay una parte de la realidad para la que no existe ninguna causa lógica compacta. El protagonista mata a su jefe, pero ¿cómo lo hizo? y ¿por qué, si no está loco? La enunciación del texto ofrece la respuesta y la clave: los ojos de Pedro parecen magnetizar al narrador. Ese magnetismo se puede leer como una moneda con dos caras: el poder que podemos lograr con la mente y la fragilidad de la naturaleza humana para dejarse manejar.

Un tema fundamental de la producción de Hoffmann es precisamente el control de la voluntad⁷⁸⁴, a causa del cual el hombre deja de ser libre y está a merced de fuerzas prodigiosas. La reminiscencia del fantástico psicológico hoffmanniano se proyecta sobre la atmósfera de pesadilla que en ocasiones reproduce el cuento mexicano, sobre la realidad contemplada como «terrible ensueño» y la influencia psíquica de una persona sobre otra. Igual que Nataniel en «El hombre de arena», la cordura y la vida del protagonista parecen estar gobernadas por la mirada de Pedro. Las fuerzas extrañas de su mirada, intangibles pero perceptibles por el protagonista, arrojan a éste al infierno de lo irracional y al crimen.

El narrador da muestras de una honda sinceridad en la exposición de los hechos al testificar que nada lo había movido a asesinar a su jefe (por quien sentía afecto y admiración), cuya muerte lamenta y no es capaz de asimilar. A pesar de esto, al mismo tiempo, el estado de exaltación y de vacilación en que se encuentra, dada la gravedad de la coyuntura, envuelve la narración de subjetividad. El lector se siente atraído por la expresión personal de la narración y establece una empatía con el «yo» narrador, no sólo por el aspecto lingüístico-formal que trasfiere cali-

⁷⁸⁴ Véase David Roas, «Hoffmann y lo fantástico», *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, págs. 25-40.

dez y sinceridad al discurso (a veces entrecortado por la emotividad del «hablante ante el jurado»), sino también por la «visibilidad» y la «factibilidad» de esas potencias malignas que han gobernado su destino hasta el punto de robarle la libertad y condenarlo por la justicia. El lector, pues, identificado con el personaje, tampoco se siente en disposición para «juzgar» los hechos desde la lógica, ni para emitir un juicio que no esté tamizado por la amenaza que provoca en todo momento la presencia oscura de Pedro.

Antes de seguir adelante en el análisis del cuento, hay que apuntar un dato importante: el narrador «sugiere» a menudo, pero no dice explícitamente, que se siente bajo la influencia telepática de Pedro. La declaración más palmaria de la influencia magnética de éste es la siguiente, aunque justifica la disgregación de su mundo cotidiano no tanto por la «influencia» de su amigo y el temor que le tiene sino por la fragilidad de su temperamento:

No puedo menos que confesar el terror que me inspiró su actitud, tanto más natural cuanto que, por mi carácter dócil y mezquino [entiéndase 'vulnerable'], siempre me sentía débil de voluntad, pequeño e inferior al lado de mi compañero, que gobernaba la sociedad en que vivíamos.

La exposición que hace de la relación que mantiene con Pedro es un dato que sirve para establecer una interconexión entre el asesinato –incomprensible– del jefe y él mismo; es decir, a raíz de su convivencia con Pedro es cuando él se ha sentido mal y ha ocurrido el crimen. Esta sugerencia –*indicio* formal según la casuística del fantástico– de los poderes paranormales del personaje, se ve corroborada cuando, al término de la relación de los acontecimientos, el narrador informa de que Pedro acaba de entrar en la sala, porque, aunque desde lo lejos y perdida entre el público, ha sentido la influencia de su mirada.

El protagonista-narrador comienza declarándose autor del crimen, delito que admite pero del que, sin embargo, no es capaz de entender los detalles⁷⁸⁵, ni de explicárselos en su conducta, pues se considera un hombre sociable y apacible; señala, además, que él no tenía ninguna aversión contra la persona del jefe, antes

⁷⁸⁵ «detalles externos e internos de este terrible drama, entre los cuales mi espíritu vacila y mi conciencia se extravía».

al contrario lo movía la cordialidad en el trato, dentro y fuera del trabajo⁷⁸⁶. La vacilación del narrador ante la causalidad de la tragedia se expresa en un estilo directo y con tono de sinceridad. Pero en esta narración personal y emotiva que busca exponer *la verdad* de los hechos, encontramos varios pilares que marcan la verosimilitud en torno al énfasis de los aspectos materiales: el sitio (la oficina y la casa), el arma, los informes favorables del jefe. Pero la fragilidad de esos aspectos cotidianos se contrasta con los poderes magnéticos y la irrupción compacta de lo irracional e insólito.

Pequeños *indicios* diseminados a lo largo del texto van acumulando lo que podemos llamar la casuística fantástica:

- La agresividad familiar o connatural de Pedro, es decir, su irascibilidad mostrada sólo en el ámbito de la casa.
- El achicamiento de la voluntad del protagonista cada vez que siente el contacto de su amigo.
- El odio declarado («odio inextinguible») de Pedro hacia el jefe.
- La transformación física de Pedro en un ser oscuro que adquiere los rasgos del demonismo: «un fuego insólito empezó a abrasar las miradas de mi amigo, a quien sin duda los insomnios demacraron el semblante».
- La alteración mórbida que sufre el protagonista el día antes del asesinato como si por la noche hubiera sido poseído por su amigo, del que ha «sentido» su presencia:

Varias veces desperté en ella [en la noche] con el cabello pegado a las sienes por un sudor frío hallando en pie, al lado de mi cama, a mi buen amigo Pedro, atraído quizá por los gemidos que debo haber lanzado entre sueños. La luz matinal no trajo consuelo a

⁷⁸⁶ «Él era un jefe severo, rígido y lacónico con sus empleados en lo relativo al cumplimiento de nuestros deberes o servicios; pero dispuesto a auxiliarnos, afable y cariñoso siempre, fuera de las horas y asuntos de la oficina. Más de una vez me prestó ayuda y consuelo en mis tribulaciones personales, y mis ascensos fueron logrados gracias a los informes que de mi aptitud, carácter y laboriosidad rindió, de cuyos informes el ciudadano juez de Instrucción ha obtenido copias que constatan en autos. Fue un buen jefe para mí, yo lo estimaba y quería bien y... por más que esto parezca en este sitio un contrasentido o una macabra bufonada, digo que su muerte es por mí llorada y sentida con la más profunda sinceridad...».

mi inquietud, y sólo la conciencia de mi deber me hizo acudir a la oficina, a pesar de que sentía mi cuerpo quebrantado, como si entre aquella tiniebla nocturna hubiera yo luchado con un gigante que me hubiera destrozado y rendido.

Darle la apariencia «física» de un gigante al poder mental de Pedro objetiva en cierto modo el matiz subjetivo que contempla la narración en primera persona. Otra forma de «objetivar» los poderes ominosos del amigo es hacerlo visible en el preciso momento en que el protagonista va a cometer el crimen, cuando un rato antes de que el protagonista le hincara el cuchillo al jefe ve, a través de la cristaleira de la ventana, la figura de Pedro, quien «casualmente» en ese momento y en ese lugar pasaba por la calle. El esfuerzo *imposible* de resistir la mirada de Pedro, incluso bajo un dolor físico, y lo *indefinible* del terror que el protagonista-narrador siente por él⁷⁸⁷ está codificado en sus caracteres vampirescos: la mirada ígnea, el aspecto demacrado, el pasar la noche despierto. Desde la perspectiva psicológica, se puede reconocer en Pedro el ser vampírico como aquel que te chupa la energía vital, que se adueña de tu voluntad y te reduce a una marioneta de carne y hueso.

Una prueba de ese control de la voluntad, y los antagonismos en que se sustenta la narratividad del fantástico, es que el protagonista siente auténtico pavor por el que sin embargo considera «buen amigo». En correlación, la percepción y la vivencia de la realidad es distinta durante el día, en la oficina, a la que el protagonista sufre por la noche, en casa, como si estos dos órdenes naturales estuvieran disociados y no encontraran sino la disarmonía y la divergencia. El discurso formaliza la problematización de los órdenes en signos interrogativos y exclamativos, en verbos como «sentir» y «parecer», en giros como «una especie de», en los puntos suspensivos, en conceptos contrapuestos (día/noche, calor/frío). La estructura semántica que adquiere el fantástico en este cuento revela por último que el asesinato sería la consecuencia del choque inexorable entre la realidad material y cotidiana de la oficina y la realidad oculta y fatal que por dentro vive el personaje:

Instalado en mi mesa, procuraba terminar las copias de varios oficios, esforzando mi voluntad y mi atención que, rebeldes, parecían

⁷⁸⁷ «una especie de angustia... de temor indefinible [...]».

dirigirme a objetos indeterminados, enfermas de deseos desconocidos... inciertos...

El fantástico psicológico y enfermizo está aquí asimilado a la manía y a la fobia, al terror que no se puede racionalizar, como el que se siente desde niño a cosas como la oscuridad. El *signo* fantástico tiene dos caras, ontológicamente antitéticas, de aversión y de atracción. El narrador lo expresa en una imagen muy visual, la de la mariposa y el fuego, imagen que puede ser definición simbólica del efecto fantástico:

Sus ojos me hacían daño y acabé por sentir la imposibilidad de mirarle frente a frente. Sentía yo... experimentaba una sensación... una especie de angustia... de temor indefinible cuando fijaba en mí sus ojos [...].

Pedro llegó a ser para mí una obsesión terrible; de noche, durante mi sueño, me parecía sentirlos clavados en mí e iluminando con fulgor fosforescente la oscura alcoba. ¿Puerilidad...? ¡Tal vez! Yo mismo me lo he repetido mil veces, entonces y ahora y, a pesar de esa preocupación, buscaba aquella mirada que me hacía daño, quizá tratando de vencer la ridícula idea y porque me sentía atraído por las ardientes pupilas como la mariposa por la llama. Las buscaba para huir de ellas.

Finalmente, hay dos detalles a tener en cuenta en la construcción del texto y de la fantasticidad. Uno es que el crimen es un «dato» presente en la historia pero que, como tal, se «materializa» en el discurso mediante una expresión metafórica y sinestésica, fragmentaria, telegráfica, con cortes abruptos y de modo elíptico, que dan lugar a lo que en la retórica del fantástico llamaríamos *silencio signifiante*:

Al poner sobre la mesa del jefe el expediente... no sé... una sensación de pavor semejante a la que los ojos de Pedro despertaban en mí... una ola negra... un olor de sangre... un ímpetu de resortes que dentro de mí se desataban... un grito que me heló de espanto... los compañeros sujetándome y lanzando voces agudas... la policía.

Entre el momento en que el protagonista deja el expediente y el momento en que se encuentra de frente al cuerpo del jefe ya asesinado parece transcurrir

un lapso de tiempo no reconocido, no vivido u omitido. Esa omisión temporal se contrasta con la presencia física del protagonista-narrador en la escena del crimen, la del cuchillo en su mano (un cuchillo que fue regalo de su padre) y el cadáver sangrante del jefe. Además, el cuchillo usado para el homicidio adquiere el valor de un objeto cotidiano, antes familiar y luego convertido en objeto-fantástico.

El otro detalle procede de la narración ambivalente en que, por un lado, el narrador presenta a Pedro como un hombre siniestro, mas, por otro lado, muestra hacia él una compasión y un afecto incomprensible. El miedo del protagonista hacia Pedro y el testimonio de su funesta influencia encuentran otro código afectivo por el que lo disculpa de su agresividad, de su terrible mirada e, incluso, de las «coincidencias»; por ejemplo, en el momento del crimen en que lo ve pasar a través de la ventana:

al atravesar la oficina, a través de los cristales de una de las ventanas que daban al patio, vi a Pedro, vi su rostro pálido pegado al vidrio con sus relucientes ojos de carbunco... ¡Pobre amigo mío...! Quizá esperaba la hora de mi salida.

El efecto fantástico despliega un juego entre la evidencia y las apariencias, entre lo presentido y la auténtica verdad, entre el testimonio y la explicación irracional. A merced ahora del fallo del jurado, el protagonista-narrador se ha visto, asimismo, a merced de las fuerzas extrañas y ante el vacío abismal, estremecedor, de no poder excusar ni explicar el porqué de su conducta:

No sé más. Creí estar loco; pero debo confesar que mi juicio es cabal y en mi familia no hay antecedentes que lo hicieran temer. No he tenido vicios, y mi salud es completa. En vano he buscado algo que me excuse, que me disculpe, que atenúe, al menos, mi crimen. ¡Nada!

El cuento de Alejandro Cuevas es de una perfección estilística y estructural muy lograda tanto en lo cuentístico como en lo fantástico. El autor mexicano ha seleccionado de manera inteligente los materiales con los que contaba y ha creado un texto de una gran capacidad literaria y estética.

Por último, cabe decir que el poder de la voluntad es el motor de algunos

cuentos de Poe (como «Ligeia» y «Morella»), además, sus relatos recogen a menudo elementos de la pseudociencia, la frenología y la fisiognomía.

6.4. Seres del trasmundo: fuera de la noción de tiempo y espacio vitales

Las leyes de tiempo y espacio circunscriben el transcurso de la existencia a unos códigos naturales que, cuando se violan, provocan una de las más constantes inquietudes del hombre: la vida después de la muerte, lo desconocido al otro lado de la vida. El sentimiento de indefensión y de amenaza ante lo desconocido y, principalmente, ante la muerte, es uno de los mayores miedos desde los tiempos más remotos. Testimonios como *El Libro de los Muertos* o *La Odisea* recogen las primeras experiencias de temor de los hombres a la muerte y al más allá.

La ansiedad y la frustración por la extinción de la propia vida y el miedo a la oscuridad y al silencio definitivos imprime la mirada interior a nuestra limitada concepción terrenal. El cuento fantástico ha imaginado muy distintas historias en las que las nociones de tiempo y espacio vitales son transgredidas y la inquietud se implanta como una sombra que sobrecoge el corazón y la mente de los personajes. Historias sobre vampirismo y cadáveres vivientes, las almas desprendidas del cuerpo, fantasmas, espíritus y otros regresados de la muerte, la propia muerte personificada, reencarnaciones y transmigraciones del ánima y, al fin y al cabo, todos aquellos casos que tratan de las transferencias entre el mundo de los vivos y el mundo de ultratumba han ocupado un lugar importante en la literatura fantástica desde el origen de ésta misma.

También forman parte de este grupo los cuentos que incluyen alteraciones en la dimensión cronológica (saltos al pasado y al futuro) y de lugar (bilocación, desaparición o variaciones espaciales). Incluso, aquellos relatos en los que no se da la mudanza del tiempo que debiera. Un ejemplo es «El caso de la señorita Ame-

lia»⁷⁸⁸ (1894), de Rubén Darío, en cuya protagonista se detiene el tiempo como en una fotografía; el tiempo no ha pasado por su cuerpo y el personaje se queda estancado en la infancia eterna. Terriblemente, se ha hecho verdad una sentencia de Cesare Pavese (*El oficio de vivir*): «hay algo peor que envejecer y es continuar siendo niño».

Un año después del cuento de Rubén Darío, aparece en *La Habana Elegante*, «Magdalena. Historia o cuento, como queráis»⁷⁸⁹ (1895), del cubano Diego Vicente Tejera, otro ejemplo de la detención del tiempo que sufre la protagonista con igual nombre que la pieza. El cuento refiere, en primera persona, la amistad estrecha del narrador con aquella joven de una hermosura sobrehumana. Pasada la juventud, el narrador y Magdalena se reencuentran veinticinco años más tarde. En ella, como un *prodigio*, no había cambiado en absoluto la belleza de su físico. El narrador comenta este *prodigio* a un amigo, cuando ambos se enteran del reciente fallecimiento del marido de Magdalena y deciden acudir a verla para transmitirle las condolencias. Entonces, ya en su casa, Magdalena aparece como una vieja arrugada, con los cabellos blancos. El tiempo sufre el extraño proceso de paralizarse y luego de acelerarse. La subjetividad de la narración personal del protagonista le concede no obstante cierta ambigüedad al verismo de los hechos.

El regreso de los muertos y su proceder entre los vivos es el motivo más común en el cuento fantástico hispanoamericano de este periodo, manifestación ineludible del horror como un sentimiento arraigado en el hombre.

Otro modo de quebrantar estas leyes lo ofrecen los relatos que presentan a seres que están fuera del tiempo, que proceden de un espacio indefinido o de un orden ajeno. En relación a ello, nos hemos ocupado en este capítulo de relatos que dan a conocer al personaje de la sirena, quizá el más representativo de esta

⁷⁸⁸ Rubén Darío, «El caso de la señorita Amelia. Cuento de Año Nuevo», *La Nación*, Buenos Aires, 1 de enero de 1894. Fuentes modernas: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 43-49; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 222-228; en Dolores Philipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 81-88; en David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 161-168; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 223-232.

⁷⁸⁹ Diego Vicente Tejera, «Magdalena. Historia o cuento, como queráis», publicado en *La Habana Elegante*, 1895; recogido en *Un poco de prosa, crítica, biografía, cuentos, etcétera: 1882-1895*, Imprenta El Fígaro, La Habana, 1895, págs. 177-183.

categoría. La intrusión de un ser cuya ignota procedencia no es descifrable por la experiencia humana, ni inteligible por la razón, da lugar al desequilibrio profundo de la realidad pragmática.

Vampirismo y necrofilia

...¿Muerta?...

Leopoldo Lugones, «Hipalia» (1907)

- La sangre es la vida

La palabra *vampiro* apareció por primera vez en la edición de 1843 del Diccionario de la Real Academia Española, procedente del húngaro y del serbo-croata *vampir*. Sin embargo, la palabra *vampire* ya se registraba en inglés desde 1734, y desde 1751 en francés, lengua a la cual llegó desde el alemán *vampir* y desde la que pasó a las demás lenguas romances.

El ejemplo más llamativo del tema dentro la narrativa hispanoamericana, estudiado en apartados anteriores, es el de «Gaspar Blondín» (1858), del ecuatoriano Juan Montalvo. En la literatura universal se encuentran multitud de antecedentes de vampiros⁷⁹⁰, surgidos principalmente con el gótico y el romanticismo negro, en: «La desposada de Corinto», también traducida como «La viuda de Corinto» o «La novia de Corinto» (1797), de Johann Wolfgang Von Goethe, donde la esposa recién muerta retorna para buscar al amado (Amado Nervo retomaría el motivo en su cuento «La novia de Corinto», publicado en *Cuentos misteriosos* en 1921); «La muerte enamorada» (1836) de Gautier; la novela corta «Carmilla» (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu; «La metamorfosis del vampiro» (1857), de Charles Pierre Baudelaire; Tolstoi, Guy de Maupassant, Merimée y parte de la obra del Marqués de Sade (1740-1814) asimismo abordarían el tema. También publicaron cuentos de vampiros los románticos Johann Ludwig Tieck («No despertéis a los muertos», de 1823) y Hoffmann («Vampirismo», de 1821).

⁷⁹⁰ Una referencia interesante es: Jacobo Siruela (recopil.), *Vampiros*, Siruela, Madrid, 1992.

La imagen del vampiro más influyente y modelo para posteriores manifestaciones del motivo es la de John Polidori, quien creó dicha imagen supuestamente «a semejanza» de Lord Byron, del cual fue secretario personal. Polidori publicó *El vampiro* en 1818 y en 1897 vio la luz *Drácula*, de Bram Stoker. La figura de Drácula supone la expresión demoníaca de la inmortalidad, lograda mediante la sangre, los fluidos y la vida de otras personas, pero, al mismo tiempo, su presencia empieza a identificarse con la expresión erótica y con la conjura del mal a través de elementos como el crucifijo, la estaca, etcétera. En Hispanoamérica y en el periodo que nos concierne quizá el vampiro más conocido sea la recreación de la madre del protagonista de «Thanathopia» (1893), de Rubén Darío, correlación de la Berenice (1835) de Poe y, después, en «El almohadón de plumas» (1907) y «El vampiro» (1930), de Horacio Quiroga.

En la cuentística hispanoamericana de vampiros la muerte y la sexualidad mantienen a menudo una relación estrecha. No son frecuentes los nobles satánicos al estilo de obras como «Varney, el Vampiro» (1847), de J. M. Rymer, o *Drácula*. Los vampiros, en definitiva, encarnan el miedo más ancestral a la muerte en una mezcla de atracción y de horror que, originalmente, procedían de la cultura popular.

En relación a la figura del vampiro, a otros monstruos y, en general, a los seres que deambulan por la literatura fantástica de terror, Noël Carroll se pregunta cómo podemos sentir miedo de aquello que sabemos que no existe y por qué habría de estar alguien interesado en el terror, dado que estar aterrorizado es tan desagradable; estas preguntas se formulan como *paradojas del corazón* o *paradojas de la ficción*. La respuesta a por qué buscamos ese tipo de literatura si normalmente rehuimos lo que nos causa angustia se debe a la «distancia estética», ésta nos protege y al mismo tiempo sustenta la catarsis. Los elementos cognitivos motivan también ciertas emociones. Nuestros pensamientos y nuestras creencias acerca de las propiedades de los objetos y de las situaciones pueden individualizar la emoción del miedo. Por ejemplo, el pensamiento de «Drácula» como un objeto particular causa miedo en tanto tengamos la creencia de un cierto ser posible («Drácula

tiene realidad objetiva pero no realidad formal»⁷⁹¹); de este modo, se logra la objetivación del miedo.

- El asesino ya estaba muerto:
«Tristán Cataletto»

El vampirismo mueve al personaje de «Tristán Cataletto»⁷⁹² a llevar a cabo una multitud de muertes en su entorno, incluyendo la de su propio nieto. En este cuento del venezolano Julio Calcaño, escrito en 1892 y publicado en *El Diario de Caracas* en 1893, se incluye otro motivo, el pacto con el diablo, ya que supuestamente Tristán se vende a Satanás para vengarse de una enemistad; es por ello que las muertes terribles suceden en un día trece, fecha supersticiosa que se asocia al Maligno. El efecto fantástico se mantiene a lo largo de todo el cuento y la acción se reviste de un aire tétrico, con premoniciones que se cumplen. La historia transcurre en escenarios llenos de oscuridad como la taberna, la iglesia y el cementerio. Será en el cementerio donde se compruebe que el cadáver del vampiro permanecía en perfecto estado y donde se dispongan los ritos de santidad (exhumar al muerto de su tumba, atravesarle el corazón con una aguja impregnada en agua bendita y volverlo a enterrar, rodeado de espadas afiladas hacia arriba).

Es común encontrarse con personajes diabólicos y vampirescos en la producción fantástica hispanoamericana, pero el personaje concreto del vampiro resulta más atípico, quizá por eso Calcaño ambientó la anécdota con personajes originarios de la Italia de la vieja Europa:

Por aquella época, en que la religión se hallaba perseguida y combatida, habían revivido todas las prácticas supersticiosas, y con

⁷⁹¹ Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Machado Libros, Madrid, 2005.

⁷⁹² Julio Calcaño, «Tristán Cataletto», *Diario de Caracas*, Caracas, 16 de octubre de 1893. Fuentes modernas: en Julio Calcaño, *Cuentos escogidos*, Litografía y Tipografía del Comercio, Caracas, 1913, págs. 83-96; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 99-106. Las citas extraídas pertenecen a la publicación de 1913.

frecuencia se quemaba a los brujos y encantadores, que se decía abundaban en las ciudades y los campos. Los hombres más graves se preocupaban de singulares acontecimientos que, por no encontrarles explicación racional, atribuían a las artes de Satanás.

La historia de Cataletto se ambienta en una época de hechiceros y de supersticiones, quizá porque su autor habría pensado que así resultaría más creíble o más natural que ambientarlo en la sociedad modernizada de finales del XIX. Lo sobrenatural no llega nunca a explicarse en el texto, ni por medios racionales, ni religiosos, ni supersticiosos: simplemente, lo *imposible* ocurre. Se trata de lo que Susana Reisz denominó como antinomia irreductible entre posible e imposible.

En una taberna, Ubaldo Cataletto oye a dos extraños individuos (Lanternuto y Scampaforca) decir que su padre, muerto el mes anterior, sigue vivo y es el causante de las sangrientas y diarias muertes que sobrecogen al pueblo entero. Esa noche Ubaldo regresa preocupado a casa, donde halla a su esposa llorando la reciente muerte de su hijo. La esposa sostiene que ha visto a su suegro pasar de súbito por la alcoba minutos antes del trágico lance del bebé. Annunziata dice que ha «visto» y «oído» al fantasma –al muerto revivido– decirle que tenía frío, mucho frío, y pedirle una manta. El lamento de Tristán Cataletto ofrece una muestra lucifera de su imagen: se trata de un ser irredento, aparentemente muerto (pálido, melancólico) y cuya sobrevivencia es atormentada.

La presentación del doctor Lanternuto y Scampaforca (cuya traducción es ‘el que se ha librado de la horca’) no puede ser más sugestiva, en una taberna, lugar de solaz y de reunión ante gente conocida:

En un rincón, envueltos en una espesa nube de humo, apuraban fermentada y bulliciosa cerveza dos raros personajes.

Entrambos vestían de negro. El uno, de pequeña estatura y regordete, de rostro malicioso y burlón, tenía ojillos picarescos y vivos que brillaban con mirada extraña que parecía una mezcla de la del basilisco y la de la boa. El otro era alto y flaco, y sus ojos se hallaban ocultos por espesos espejuelos verdes.

Los temas de la mirada y de lo visual se tratan en el cuento como un ámbito paradigmático del género fantástico. Además, las fuerzas del mal se alían, inexo-

rables, en la repetición ominosa del número trece: la fecha en que se encuentran (un día trece), la fecha de muerte del padre de Ubaldo Cataletto y la del nacimiento y la muerte de su hijo a los trece meses.

Lanternuto y Scampaforca son los encargados de hacer entrar en escena a Cataletto: exponen la idea del vampirismo (y de la catalepsia)⁷⁹³, presentan los antecedentes (Cataletto hizo un pacto con Lanternuto por el que podría vengarse de su enemigo a cambio de su fluido vital) y sus consecuencias, en las cuales el mundo cotidiano es transgredido por el orden de lo aciago y el mal («esa misma noche [Cataletto] recibió una puñalada, a consecuencia de la cual murió aparentemente, y fue enterrado; pero dos días después moría casi de súbito su eterno enemigo; y él, loco de contento, ha seguido su camino de destrucción»).

La inteligente construcción estructural del cuento lleva a que, a su vez, estos personajes sean presentados por el tabernero, quien habla también de otro personaje importante en esta historia, Fray Pacomio, un monje taumaturgo del que dicen que se ha enfrentado al diablo y a los vampiros. El juego de perspectivas por el que la realidad nos es mostrada por el narrador y la intervención y el punto de vista de otros personajes confiere un alto grado de verismo a la historia, que orienta lo fantástico desde el costumbrismo más amenazante. Tampoco faltan las sugerencias lingüísticas a lo perturbador y las ambientaciones tétricas sutiles⁷⁹⁴ con las que Julio Calcaño despliega un estilo personal y acertado, con especial atención a lo sensorial⁷⁹⁵, gracias a una prosa muy cuidada.

El pacto con el diablo estaba ya presente en *El Paraíso Perdido* (finalizado en 1667 y publicado en 1671), de John Milton y, después, en obras como *La piel de zapa* (1831), de Balzac, *La maravillosa historia de Meter Schlemihl, o el hom-*

⁷⁹³ «Bien sabe usted, doctor Lanternuto, que así como entierran no poca gente llena de vida, hay por el mundo algunos cadáveres ambulantes que para su locomoción y funciones vitales necesitan del fluido de las personas vivas».

⁷⁹⁴ «La noche, ya avanzada, era oscura y fría. El viento soplaba sobre las terrazas y los tejados, y azotaba las calles con un sonido lúgubre al modo de quejidos. De los vecinos bosques y de las hondonadas arrastraba emanaciones sutiles y húmedas que herían el olfato. Por lo demás, reinaba tal silencio y quietud como si la naturaleza estuviese entumecida».

⁷⁹⁵ Por ejemplo, esta descripción del Cristo que hay en la iglesia de Fray Pacomio: «Sobre un pedestal de piedra se alzaba un inmenso Cristo, de nervudos miembros, con llagas que parecían naturales, y verdaderos cabellos que caían sueltos, imponiendo terror y frío al contemplarlo, que no parecía sino que iba a bajar de la Cruz y a adelantarse y hablar».

bre que perdió su sombra (1837), de Adalbert von Chamizo, *El retrato de Dorian Grey* (1891) y, por supuesto, en *Fausto*, de Goethe.

El motivo del pacto implica la realización de los deseos, más aún, de los deseos «reprimidos» (recordemos que lo fantástico es en gran medida una *literatura del deseo*). Pero esa realización lleva consigo la pérdida de lo más esencial para el ser humano, el ánimo. Esta forma de culminar los deseos a cambio de perder el alma, variante propia del vampirismo, se impregna de una marca fatal, infausta: el deseo es insaciable por naturaleza (puesto que colmar un deseo es también producir una carencia) y su expansión es diabólica y trágica. La frase «loco de contento, ha seguido su camino de destrucción» es mucho más sutil que cualquier explicación que el narrador diera de cómo un acto de venganza se convierte en crimen, como si Cataletto, ya «desalmado», no tuviera ningún reparo en asesinar no sólo por instinto de supervivencia sino también por placer («loco de contento»). La necesidad de sobrevivir a costa de los fluidos y la vida de otros seres humanos es una forma apocalíptica, aterradora y ominosa, de materializar la angustia ante la muerte o de «fantasear» con la identificación física de esa angustia.

Por otro lado, hay que señalar que la exploración del Mal que acecha el ámbito de las expectativas cotidianas se proyecta sobre la figura del vampiro. El vampirismo enraíza el tema de la inmortalidad como síntoma de lo diabólico, como una forma de maldición y de alteridad siniestra. El vampirismo engendra una profunda emoción de terror por su cercanía al concepto de monstruosidad, de repulsión hacia la idea de reanimar la conciencia de un muerto y de hacer revivir a un cadáver, vuelto del más allá, desde lo Ignoto. El vampiro, al fin y al cabo, es un doble *post mortem*: un «yo-otro» (Ubaldo no puede creer que ese monstruo sea su padre) que vuelve a la vida para instalarse en el lugar que ocupaba con anterioridad el verdadero «yo» y aniquilar cuanto éste significaba.

El cuento de Julio Calcaño no contiene la imaginería visual con que identificamos hoy en día a los vampiros, esa imaginería que en gran parte ha sido generada por la novela *Drácula* (1897), de Bram Stoker y, sobre todo, por el cine contemporáneo: la sangre es suplida por un concepto del animismo, «el fluido vital», no están presentes la ristra de ajos, la imposibilidad de reflejarse en los espe-

jos, el mordisco en el cuello (sobre todo femenino) ni la connotación sexual del personaje. El cuento de Calcaño, menos escabroso respecto a la tradición actual, puede parecer también menos efectivo, pero no debemos dejar de contextualizarlo: fue escrito cinco años antes de la publicación de la obra de Stoker, y Calcaño se atiene, no a una sublimación y al hieratismo del personaje, sino a sus raíces populares y legendarias, por eso retrocede en la Historia hasta un momento concreto (la época de la quema de brujas) y por eso también Tristán Cataletto aparece circunscrito a un ámbito cotidiano y familiar, tanto que incluso es su propio hijo y el monje del lugar quienes realizan el exorcismo.

Lo sobrenatural tiene su propia casuística, de tal manera que, como si se hubiera parado el tiempo, el cadáver de Tristán Cataletto se mantiene en perfecto estado de conservación y es descubierto en el sepulcro envuelto en la manta de Annunziata. Hecho el exorcismo, Scampaforca y Lanternuto desaparecieron y cesaron los asesinatos en la ciudad.

Con «Las lavanderas nocturnas»⁷⁹⁶ (1872), «El sello maldito» (1873), «La danza de los muertos»⁷⁹⁷ (1873) y «Tristán Cataletto» (1893), Julio Calcaño desarrolló distintas concepciones en la forma de construir lo fantástico e, igualmente, demostró tener sensibilidad estilística y una conciencia de género por la que saca el mayor rendimiento literario y estético a la brevedad. Así pues, no consideramos acertada la sostenida declaración de que el cuento venezolano nace en el siglo XX y sólo a partir de autores como Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona y Pedro Emilio Coll, entre otros⁷⁹⁸. No obstante, Luis Barrera Linares reconoce la tarea pionera de este autor: «Julio Calcaño puede considerarse como el primer narrador que independiza el cuento venezolano de otras expresiones narrativas breves»⁷⁹⁹.

⁷⁹⁶ Julio Calcaño, «Las lavanderas nocturnas», *Revista; álbum de la familia*, Caracas, 13 de julio de 1872. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 81-84.

⁷⁹⁷ Julio Calcaño, «La danza de los muertos», *Mi Tertulia*, Caracas, 12 de septiembre de 1873. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 95-98.

⁷⁹⁸ Cfr. José Fabbiani Ruiz, *Cuentos y cuentistas*, Librería Cruz del Sur, Caracas, 1951, pág. 7.

⁷⁹⁹ Cfr. Luis Barrera Linares, «Costumbrismo, modernismo y criollismo en el cuento venezolano», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1998, núm. 27, págs. 141-156; también en Juana Martínez y Luis Sáinz de Medrano (coords.), *El cuento criollista*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, págs. 141-159. Disponible en

- La *carne* revivida, el vampiro de Honduras:
«Julio Ramos»

Como en la historia de «Tristán Cataletto», la trama del cuento «Julio Ramos»⁸⁰⁰, se ubica en Europa, aunque esta vez el protagonista es oriundo de América. El autor es el cubano Diego Vicente Tejera (1848-1903), que fue traductor de las letras germánicas al español, mayormente de Schiller y de Goethe.

Julio Ramos, un hondureño, viaja a París para cursar Medicina, donde trabaja amistad con el narrador de esta historia. Julio Ramos enferma y muere de tisis en los brazos de su amigo. Al cabo de cinco meses, Julio aparece en un baile de máscaras en la ópera de la ciudad. Al verlo, su amigo-narrador queda aterrorizado. Entonces recuerda que Julio le contó que para festejar el final del segundo curso de Medicina quería regalarse tres días de orgía durante el próximo carnaval. El narrador persigue al espectro encarnado y carnavalizado de Julio Ramos entre el remolino de la muchedumbre disfrazada con trajes de fantasía. El amigo-narrador no cabe en el asombro de estar presenciando lo que parece ser una resurrección y esto le provoca auténtico pavor. Pero, frente al sentimiento de horror extremo que le invade, va creciendo otro más dominante, la curiosidad. Julio Ramos se muestra a lo largo de la noche acompañado de tres jóvenes con las que ha establecido correlativamente tres citas para una cena en casa de ellas, en las tres noches siguientes. El narrador quiere advertir a una de estas chicas, pero lo oprime el pánico. En los días sucesivos van apareciendo en la prensa de París las noticias sobre las muertes misteriosas de estas tres chicas, con quienes el difunto Julio Ramos había estado la noche del baile de carnaval. Las jóvenes no presentan rasgos de violencia, ni se advierten particularidades en las estancias en que aparecieron muertas, a excepción de los restos de una cena para dos; ni siquiera las porteras de los tres edificios vieron entrar ni salir a nadie de sus casas.

<http://revistas.ucm.es/fl/02104547/articulos/ALHI9898110141A.PDF>.

⁸⁰⁰ Diego Vicente Tejera, «Julio Ramos», en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 269-275. Salvador Bueno no señala la fecha de publicación, y tampoco nosotros hemos logrado información al respecto.

La construcción del cuento es equilibrada desde muchas perspectivas. Varios de sus logros son: la atmósfera que recrea el narrador y que envuelve toda la trama y su desarrollo; la manera en que comunica su confusión al ver a Julio Ramos; el lenguaje, con expresiones que intensifican un contexto tétrico y enigmático; la enunciación de la emotividad a flor de piel, que en el texto se pliega a las repeticiones compulsivas y los signos de exclamación e interrogación; la reiteración del número tres y la ubicación espectral del cementerio; la manera en que describe el ambiente viciado y extraño del baile del carnaval y el frenesí general del ambiente parisino que ofrece un cuadro diabólico entre la algaraza, el ruido, la confusión, la semioscuridad y el gesto lascivo de los danzantes.

El comportamiento de Julio Ramos conecta con el tipo de personaje, al estilo del Drácula de Bram Stoker, del raptor-seducor demoníaco. El motivo del vampirismo y ciertos rasgos del estilo de Edgar Allan Poe son actualizados en el cuento de Diego Vicente Tejera, como el rigor en la narración, la composición estructural pensada y sin desvíos de la trama, la efectividad de la palabra desnuda, diestra y sin atavíos. Aparte de los rasgos personales del autor, se sigue la impronta que trazara Poe en la búsqueda de pruebas que llevan a la demostración objetiva de los hechos, así como la inclusión de la nota periodística; se trata del modelo de cuento policial que acapara acontecimientos sobrenaturales resueltos por vía de la observación, pero invirtiendo esta vez el método deductivo por el inductivo. El narrador de Tejera investiga la verdad pero, al contrario que en los personajes de Poe, su reacción es pasiva y solitaria (más propia del fantástico), no es capaz de revelar o dar a conocer su investigación, ni adentrarse en particularidades detectivescas de la situación por el miedo que lo acosa y lo paraliza. «Julio Ramos» es un texto singular que armoniza lo fantástico con la investigación detectivesca. El narrador se debate entre lo razonable y lo imposible, entre el terror que inmoviliza y la curiosidad que activa los mecanismos de búsqueda. Si en el policial se valora la importancia del «cómo» sobre el «quién», en el cuento de Tejera el *quién* (un vampiro) más que el «modo» es el centro de interés de la historia y, por lo mismo, su identidad es revelada desde el inicio; no como en el policial, donde conocemos la identidad del culpable sólo al final. Si en el inicio del relato se sitúa el cadáver,

el «resultado» del crimen, en «Julio Ramos» los cadáveres de las chicas aparecen en último lugar. Si «en el caso de que el crimen se sitúe al final de la narración la estructura se trastorna, ya no es policiaca y estaríamos ante un relato psicológico, criminal, negro...»⁸⁰¹, habría que preguntarse qué tipo de relato «híbrido», «fantástico-detectivesco», es el escrito por Diego Vicente Tejera, modalidad en la que también Holmberg incursionará. Pero es quizá más importante responder a la cuestión de por qué se presenta en esas fechas un relato con estas características. Las razones aparecen en el propio texto, donde el crimen se presenta como corrupción y efecto del ambiente vertiginoso de la ciudad, y donde el desciframiento del enigma, que es anterior a los crímenes, viene a mostrar lo que la noticia periodística –la cual se ciñe a los hechos empíricos– nunca acabará por esclarecer, dejando entonces una parte de la verdad, una parte de la realidad, sin indicar. Al respecto son oportunas las palabras de Ricardo Piglia: «Auden decía que el género policial había venido a compensar las deficiencias del género narrativo no ficcional (la noticia policial) que fundaba el conocimiento de la realidad en la pura narración de los hechos»⁸⁰². En este sentido, habríamos de entender que el género policial emerge como una compensación imaginativa a los vacíos de la realidad que dejan las notas periodísticas sobre casos de asesinato o de investigación. Es entonces cuando se comprende que un cuento como éste se haya compuesto sobre una estructura narrativa que fusiona el interés de «quién lo hizo» con el de «cómo ocurrió». Y si al personaje del *vampiro* añadimos el motivo del *crimen*, es entonces razonable que el cuento comience siendo fantástico y acabe adentrándose en lo detectivesco.

En «Julio Ramos» el narrador conoce la muerte de las jóvenes por el periódico; no obstante, para el público, para el resto de la humanidad, la verdad permanece oculta. En este sentido, el periódico asegura la verosimilitud de lo que el narrador ha vivido, al tiempo que funciona como verificación del enigma y como punto de encuentro con la realidad objetiva. Además, la realidad del hoy y del aho-

⁸⁰¹ Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, pág. 43.

⁸⁰² Ricardo Piglia, «Sobre el género policial», *Crítica y ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, pág. 68.

ra mismo⁸⁰³ que refiere el periódico conecta analógicamente con la premisa del género fantástico de que lo sobrenatural debe acaecer en un orden lo más cercano posible al lector y adaptarse a los temores del presente histórico de éste, ya que «en lo fantástico se funden nuestras angustias y nuestros miedos, por eso su matriz narrativa seguirá cambiando como siguen cambiando nuestros fantasmas, nuestros sueños y nuestras pesadillas»⁸⁰⁴. Sin embargo, la verdadera historia sólo la sabe el amigo del estudiante-vampiro y nadie más que él ha corrido el velo del misterio. Él atesora el secreto, que permanecerá por siempre cerrado, como la tumba de Julio Ramos.

El momento en que se apareció el vampiro nos recuerda que el carnaval es la encarnación de la fiesta en la que imperan la disipación y la embriaguez y en la que, como en el drama teatral, se decreta el estado de excepción. Un rasgo de la fantasicidad se centra en el juego propio de la dialéctica del carnaval como transgresión del orden cotidiano y social que concierta los antagonismos entre lo oculto y lo visible, la oscuridad y la luz, el disfraz y la identidad. En esta dialéctica desempeñan una relevancia singular los sentidos de la vista y el oído, que connotan la diferencia entre la acción que ocurre a la luz de todos y el asunto que ocultamente está pasando. Algunos ejemplos de esta relevancia sobre elementos perceptibles a la vista y el oído son: «El majestuoso coliseo [...] decorado con arte y lujo indecibles, resplandecía, deslumbraba», «la sala de oro y rojo», «todo lo examiné con viva complacencia», «luces, gentes, música, gritos, todo brillaba, se movía y vibraba de modo extraordinario», «tuve que encogerme para no ser visto», «¿qué le decía en voz baja, al oído? Ella se apretaba a él oyéndolo con visible deleite», «pudiendo yo oír –sin que me viesan, por supuesto– sus últimas palabras».

La semántica de estas antítesis (ver sin ser visto, escuchar sin ser oído) incumbe a los sujetos de la historia. De una parte, el vampiro se mueve con cautela entre el remolino humano, visto pero no reconocido salvo por su amigo y, antes de

⁸⁰³ «Lo fantástico siempre tiene que poder ocurrir en nuestra realidad; ni en el pasado [...] ni en el futuro, caso de la narración de ciencia ficción, sino hoy y ahora mismo», Daniel F. Ferreras, «La poética del desorden: hacia la definición semio-crítica de un género fantástico», *Actas de las II Jornadas de Literatura Fantástica*, Ministerio de Educación, Madrid, 2003, pág. 21.

⁸⁰⁴ Ídem.

llegar la madrugada, regresa solitario entre las sombras al cementerio; de otra parte, el narrador se acoge al *silencio* de no comunicar a nadie la identidad del vampiro (ni a las chicas, ni a la policía). El único instante en que los dos protagonistas se confrontan ante sí, emblema de la proximidad entre lo natural y lo sobrenatural, se entabla mediante el oído y la vista. La escena es la que sigue (la cursiva pertenece al texto):

Y para que no quedase duda alguna, sucedió que, al pasar delante de mí y dejar yo, azorado, escapar *en voz alta* su nombre, él se volvió, clavó en mí *sus dulces ojos*, sonrió vagamente y me saludó con leve pero precipitado movimiento de los labios, yendo en seguida a perderse entre el tumulto.

El texto combina un mecanismo lingüístico y semántico fundamental del género fantástico: lo que se ve y lo que se entrevé, lo que se percibe y lo que se manifiesta más allá de esa percepción. El narrador ve a Julio Ramos, distingue su físico enfermizo, lívido, entre el gentío, pero las porteras no han visto a nadie entrar ni salir de casa de las chicas y él —el vampiro— no ha dejado «la menor huella» con que la policía pueda aclarar las defunciones. Los datos que visiblemente, positivamente, tiene la policía no elucidan qué ha pasado con estas muchachas, ni quién es el culpable. Únicamente el narrador conoce el significado de los *signos-indicios*, sólo él puede descodificarlos, porque él sabe lo que hay detrás de lo que se ve. Únicamente él conoce el nombre del misterio, sólo él puede darle un nombre al acontecimiento inexplicable, y ese nombre es «Julio Ramos». El cuento adopta así el título con el nombre de su protagonista como una marca semiológica de la expresividad del texto.

Por otro lado, la bifurcación del ver y escuchar sin ser visto ni oído viene a identificarse con la dialéctica del creer sin poder creer o sin poder explicarlo. La religión formula el intento de aprehensión de la vida, desde todos los sentidos posibles, y de lo que solemos llamar *alma*. También lo hace el discurso fantástico, en su objetivo de confrontar la realidad con lo inexplicable; mas, al contrario de la religión, el fantástico prescinde de la presencia divina y no instrumentaliza la moral (al menos no para «explicar» lo sobrenatural). De hecho, la religión se sustenta

en el creer sin ver. En tanto que la propuesta del fantástico, y lo vemos concretado en el cuento de Diego Vicente Tejera, iría hacia lo que Italo Calvino denomina «duda insoluble entre el ver y el creer»⁸⁰⁵; los narradores dicen que debemos creer, aunque no lo hayamos visto (de ahí surge la pose literaria de reiterar la verdad de los hechos), o, en el caso de «Julio Ramos», el narrador «ve» pero se resiste a creer, pues la verdad sigue siendo in-creíble, im-posible, in-explicable, in-sólita, e in-audita.

El acontecimiento fantástico se vive de modo personal, experimentado psicológicamente en soledad. Por eso la muerte se produce en el espacio íntimo y doméstico de las casas de las jóvenes. No obstante, el vampiro, como arquetipo literario, buscará tanto el espacio urbano como la «masa humana», rasgo que ya estaba presente en «El hombre de la multitud» (1840), de Poe, donde el protagonista persigue a un misterioso anciano, siempre perdido entre la muchedumbre de la populosa Londres, igual que el narrador perseguirá a Julio Ramos por las calles de la ciudad. Asimismo, es sintomático que frente al tumulto de las máscaras de la gente del carnaval, frente a esa multitud, el único a quien se desenmascara la identidad es a Julio Ramos, un nombre que, por demás, suena bastante común, familiar. No conocemos la identidad de las chicas; sólo se comenta de ellas sus caracteres visibles («de rostro hermoso», «una tercer belleza») o el traje que llevan («traje de alsaciana», «de sala», «de Pierrette»), aunque también esos caracteres las individualizan respecto al anonimato de la multitud, una multitud que, en cierta forma parece no ser más que «carne» con adornos. Al releer el cuento comprobamos que la palabra «carne» adquiere entonces un valor relevante. El párrafo dice:

aquel pasar de *carnes* nacaradas desbordando de corpiños refulgentes, y aquel surgir y desaparecer de cabelleras rubias y negras y rojas, salpicadas de ofusadora pedrería; cuando de súbito quedó mi sangre helada: entre la muchedumbre creí ver subir a Julio Ramos.

Las chicas muertas son examinadas con minuciosidad como el «cuerpo» del delito; y Julio Ramos es un muerto que recobra vida bajo el mismo aspecto enfermizo que su *cuerpo* tenía al morir. En efecto, el espíritu se hace «carne», en

⁸⁰⁵ Italo Calvino, *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, 1985, pág. 43.

sentido literal; se armoniza así la antigua dialéctica del organicismo y del animismo. Pero el espíritu de Julio Ramos procede del ámbito de las sombras, de la ultratumba, y al mundo de las sombras regresa:

Julio Ramos se retiraba del baile y comprendí por qué: ya apuntaba el primer albor del día, enemigo de los hijos de la noche [...].

en la semioscuridad, entre la parda y fría bruma de la invernada mañana, lo vi alejarse, alejarse en dirección del Sena, hacia su morada, el cementerio. Iba solo, solo, con la mirada baja, con su tierno balance de cabeza. Y su figura desgarrada y triste se envolvía más y más en la niebla de la Avenida, hasta no ser sino una sombra entre la sombra, hasta desaparecer confundida con la sombra.

Lo figurado o lo aludido se vuelve literal: primero, la sentencia que ingenuamente Julio Ramos pronuncia a su amigo de celebrar su esfuerzo en los estudios con una orgía traspasa el horizonte de la muerte para convertirse en realidad; después se repite el efecto cuando en los periódicos se notifica la muerte de la tercera chica con un encabezamiento que dice «El vampiro en París», la frase no tiene otra función que la de ser un título llamativo para los lectores de la prensa, pero de nuevo las palabras traspasan el plano literario-figurado hacia el literal-real. Las palabras esconden dos realidades o dos significados, enunciándose como palabras-signo o frases-signo. El problema del misterio radica en que los que leen los periódicos conocen la realidad explícita (figurada), en tanto el narrador y el lector conocen ambos planos, el literario y el literal.

El narrador evita en todo momento llamar *vampiro* a su amigo muerto; repite su nombre propio y elude a conciencia este calificativo, aunque los signos son inequívocos: Julio se dirige al cementerio evitando la luz del sol. Sólo el periódico osa decir el calificativo siniestro de «vampiro». El periódico hace pública las muertes de las tres chicas, pero la verdad habita nada más en el interior del narrador; el periódico publica la historia pero no la intra-historia. La manera en que se desenvuelven los tres homicidios y cómo fueron llevados a cabo en el justo momento en que se produjeron lo saben únicamente Julio Ramos y las tres chicas muertas. Para el narrador y para el lector sigue quedando esa incógnita sin despejar, lo cual suscita de nuevo –en el lector real– la curiosidad por des-

velar el secreto. Así acaba el cuento:

París estaba aterrado, sí. Únicamente yo, en la conmovida capital, poseía la clave del misterio: Julio Ramos se había dado las tres noches de placer que se había prometido.

El texto obvia cualquier espectáculo de sangre o escena desagradable; y el vampiro provoca más compasión que repulsión. La sorpresa y el miedo no se efectúan como finalidad de género, sino como otro rasgo motor de la fantasticidad. El miedo en sí brota de comprobar la certidumbre de lo imposible, de saber que el muerto vive y que, además, es capaz asimismo de matar. El muerto viene a cumplir su propia promesa, una promesa que el amigo escuchó. Lo que el amigo-narrador ve y oye lo hacen poseedor de un arcano que le desgarró la razón («las sienas me latían con violencia dolorosa»). Necesita incluso oír de sí mismo lo que ve y lo que sucede y repetírselo para creerlo, porque lo sobrenatural es una realidad «evidente»:

¿Era él? ¿Podía ser él?

¿Era en realidad Julio Ramos o alguien que se le parecía? ¡Sí, era él! Así me lo decían mis ojos locamente abiertos [...].

Había que rendirse a la evidencia: ¡era él! Y eso, sin embargo, era imposible, lo que se llama imposible. La razón se me iba, sentíame pronto a estallar en un raptó de locura [...].

¡Julio Ramos en la ópera! ¡Pero si ya hacía cinco meses justos que Julio Ramos había muerto; muerto en mis brazos, así, en mis brazos, [...] muerto y bien muerto de tisis [...]! Yo mismo le cerré los ojos, [...] yo, su amigo más íntimo, [...] lo sepultamos; lo sepultamos, digo, echándole todos, yo el primero, la palada de tierra que debía separarlo del mundo para siempre.

Será la curiosidad lo que le provoque el deseo impetuoso de indagar, de aclarar, de dar luz al misterio:

la curiosidad, que fue creciendo, creciendo hasta sobreponerse al miedo mismo [...].

dominado por el único y angustioso pensamiento de descubrir aquel misterio.

La curiosidad se convierte por consiguiente en uno de los principales acicates por el que los personajes actúan de una manera o de otra.

En la estructura de la trama los hechos se disponen hacia la efectividad del conflicto. El cuento despunta con la descripción del acontecimiento carnavalesco, extravagante, hipnotizador, grotesco; sigue pronto la aparición inesperada de Julio Ramos, del que en primera instancia se omite el dato de su muerte por el narrador, quien transmite continuamente su inquietud; es en el centro del relato cuando se descubre el recuerdo de la promesa y, entonces, la muerte de Julio Ramos adquiere el peso de una losa en la conciencia del narrador; a partir de ahí, los acontecimientos se traban de modo siniestro y concuerdan con esa especie de presentimiento fatídico. Comprobamos que está aquí esbozada la estructura de la novela o del cuento policiales, pero en gradación inversa. En el relato policial primero nos topamos con el crimen y después se deduce el culpable a partir de las huellas y los datos que nos trasladan a los antecedentes. En el cuento de Tejera ya conocemos al culpable; y poco a poco se van ofreciendo, simultáneamente a la lectura, las pruebas de su crimen. Más que descubrir se trata de intuir: el final se empieza a entrever una vez conocida la sentencia de Julio Ramos (su promesa de la orgía) y el efecto de estremecimiento resulta de conocerlo con anterioridad (empatizar con el narrador), mas no poder remediar la tragedia. Lo que hace el autor es jugar con el orden de la información para lograr ese efecto. La enunciación se pliega al asunto a través de varios recursos: la descripción del ambiente enrarecido del baile de carnaval; el uso de un lenguaje que acentúa lo lúgubre y lo enigmático; la sorpresa y la confusión que surgen del enfrentamiento con lo sobrenatural. Por otro lado, la figura del vampiro, Julio Ramos, concentra un «desdoblamiento» físico y semántico que se reclina en el discurso hacia la «duplicación» léxica o significativa de las frases, hacia el vocabulario, los signos de exclamación e interrogación y a través de otros mecanismos técnicos como la yuxtaposición de contrarios (luz-sombra, vida-muerte) que sensibilizan el choque de dos órdenes. Otra forma que tiene el autor de adaptar los datos que necesita el lector para lograr un determinado efecto

es la de trasponer al texto la noticia de prensa como si ésta hubiese sido recortada del periódico. Es la prensa la que anuncia al narrador lo que ya se temía; y, parejamente, el lector tiene una imagen visual de esa noticia. Además, a la información del punto de vista del narrador, emotivo y subjetivo, se suma la información de un elemento externo, funcionalmente objetivo, que es el periódico. El narrador (y el lector) no sabría cómo habría terminado la intriga con las tres jóvenes y Julio Ramos si no hubiera leído el periódico. El cuento testimonia a su manera que el significado global de la realidad incluye diversas perspectivas y que las circunstancias que envuelven un acontecimiento pueden tener un origen diferente al natural.

Los cuentos de «Tristán Cataletto» y «Julio Ramos», si bien recrean un ambiente macabro, se centran menos que otros textos en lo repulsivo y lo escatológico que promueve el asco y el horror. Para los protagonistas de ambos relatos el alimento proviene de los fluidos vitales. La celebración de la sangre será un recurso que apliquen otros autores en el tema del vampirismo, como por ejemplo Fabio Fiallo en «Vendetta»⁸⁰⁶, publicado en *Cuentos frágiles* (1908), donde un oleaje de sangre provoca la embriaguez y el goce voluptuoso a un monstruo, no descrito ni identificado en el texto, con caracteres vampírescos. En el final de este relato el monstruo sacia con la joven que dormita sus más sanguinarios impulsos, que acaban en el vértigo más exacerbado y en el delirio⁸⁰⁷. En un relato de mínimas dimensiones y de gran intensidad, Fiallo reproduce el mito del vampiro en la estampa del murciélago («El ruido de mis alas la despertó»).

El motivo del muerto viviente se desarrolla de un modo lírico, introspectivo

⁸⁰⁶ Fabio Fiallo, «Vendetta», *Cuentos frágiles*, Imprenta de H. Braeunlich, Nueva Cork, 1908. Fuente moderna: en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 159-160.

⁸⁰⁷ «Mis potentes garras se habían hundido en su seno hasta encontrar el hondo corazón, y la sangre salía a borbotones, pintando de rojo la muelle almohada, los blancos linos de la cama y el leve cortinaje de gasa. Después corrió por la alfombra, inundó la alcoba y subió alegremente, alegremente, como el agua de una fuente rumorosa. En la marejada de sangre los muebles flotaron cual despojos de una embarcación desecha. Y flotó también el lecho, y sin abandonar mi presa azoté el oleaje con mis alas, y me bañé en sus ondas de púrpura, perfumadas y calientes... La embriaguez de este supremo goce me produjo el vértigo».

y espeluznante en «El beso del espectro»⁸⁰⁸ (1888) y «La balada de los muertos»⁸⁰⁹ (1891), del venezolano Luis López Méndez (positivista y partidario de la divulgación de las ciencias), ambos recogidos en su libro *La balada de los muertos*⁸¹⁰ (1892); curiosamente, en ninguno de los dos textos se menciona la palabra *vampiro*, antes bien éste es tratado de espectro, de aparición cadavérica, de monstruo y semejantes membretes. Ambos cuentos comparten similitudes: el tratamiento de la muerte, el contexto sombrío (el cementerio frente a «la ciudad de los vivos»), la necesidad de sangre, la voluptuosidad malsana, la relación con el frío, lo grotesco y la soledad y, por último, el encuentro del protagonista con el vampiro se produce en un lugar cerrado. Tomando como modelo la obra de López Méndez y las citadas en el estudio de Carlos Sandoval (*El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*), José Antonio Pulido⁸¹¹ estudia la literatura fantástica venezolana del XIX como la primera y significativa *literatura del horror* dentro del cuento latinoamericano y del Caribe.

Es posterior el relato «La Granja Blanca» (1900), de Clemente Palma, hijo de Ricardo Palma, también autor de la versión femenina del mito en «Vampirás», y «El vampiro», recogido en sus *Cuentos macabros* (1911). «La Granja Blanca»⁸¹² es uno de los grandes ejemplos del cuento fantástico latinoamericano. Palma es considerado el iniciador del género fantástico en Perú, adscrito a la modalidad modernista dentro del simbolismo y el decadentismo⁸¹³, bajo la influencia de Poe,

⁸⁰⁸ Luis López Méndez, «El beso del espectro» (1888), en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 171-175.

⁸⁰⁹ Luis López Méndez, «La balada de los muertos» (1891), en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 177-182.

⁸¹⁰ Luis López Méndez, *La balada de los muertos. El último adiós. Un mes en España. Eduardo*, Phillips Son & Nephew, Liverpool, 1892.

⁸¹¹ José Antonio Pulido «El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe», *Contexto: revista anual de estudios literarios*, Segunda etapa, vol. 8, núm. 10, 2004, págs. 229-250, disponible en <http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/contexto/vol8num10/articulo16.pdf>

⁸¹² Clemente Palma, «La Granja Blanca», *El Ateneo de Lima*, Lima, 1900. Fuentes modernas: en Clemente Palma, *Cuentos malévolos*, Peisa, Lima, 1974, págs. 121-148; en Harry Belevan, *Anología del cuento fantástico peruano*, págs. 12-28; en Óscar Hahn, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990, págs. 29-44; en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 249-267.

⁸¹³ Gabriela Mora tiene varios estudios sobre el autor y su obra en relación a este tema. Véan-

Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam y Dostoievski. «La Granja Blanca» fue incorporado en los *Cuentos malévolos* de 1904. El relato fue publicado primeramente en *El Ateneo* de Lima con otro título, «¿Ensueño o realidad?». El argumento es inquietante y terrorífico. Antes de la boda entre Cordelia y el protagonista aquélla cae gravemente enferma y muere. Al conocer la noticia, el protagonista se desmaya durante un tiempo, pero, al volver en sí, descubre que la noticia había sido una pesadilla. Ambos se casan y se van a vivir a la Granja Blanca, donde conciben una hija. Pero, a los dos años de matrimonio, Cordelia desaparece. El marido es informado entonces de que Cordelia había muerto en realidad hacía dos años. El terror se apropia del protagonista y del lector: ¿cómo explicar entonces la presencia de la niña, que por el aspecto es el retrato vivo de su madre? Si Cordelia había estado muerta durante todo ese tiempo, entonces su hija sería el engendro de la muerte o la hija de un vampiro.

Para vivir su amor, Cordelia y el protagonista-narrador se aíslan en la Granja Blanca, una mansión alejada en el bosque que antes fuera ermita y que es trasunto del espacio gótico. El narrador empeña –literalmente– su alma por mantener viva a su esposa enfermiza, cuya figura oscila de manera ambigua entre el candor y la fatalidad. A pesar del frenesí neurótico del joven y el hermetismo en que transcurren los acontecimientos en el interior cercado de la Granja, el suceso fantástico no deja lugar a dudas: la hija, los papeles escritos, el lienzo con el retrato de la esposa y el amigo y profesor de filosofía son testigos. La razón positiva del maestro queda vencida por la realidad terrible, pero el hombre atisba un último aliento para arrojar por la ventana a la hija, es decir, arroja la maldición (el vástago de la muerta) antes de salir huyendo.

El cuento comienza con una serie de interrogantes sin respuesta sobre la vida y el mundo de los sueños y la exposición de teorías hegelianas y kantianas

se: «“La Granja Blanca” de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe», *Casa de las Américas*, núm. 205, 1996, págs. 62-69; «Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 46, 1997, págs. 191-198; «Clemente Palma», *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Berkeley-Latinoamericana Editores, Lima, 1996, págs. 173-200; y *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2000.

sobre lo real y lo ideal; y acaba con el incendio de la mansión, receptáculo del acontecimiento fantástico que da título al cuento. El discurso ostenta el entusiasmo por lo sombrío desde la asimilación y el consentimiento de factores procedentes de la estética del mal y de la crueldad. El peligroso lazo entre Eros y Thanatos despliega un derroche de energía sensual y vital. La truculencia de los episodios se da en ausencia de tesis moralistas que condenen el erotismo, el intento de pedofilia y el asesinato.

El regreso de los muertos: aparecidos y reencarnados

*Si me muero antes que ustedes, vendré a contarles lo que hay por allá.
¿Creen ustedes que los muertos vuelven?*

Laura Méndez de Cuenca, «Un espanto de verdad» (1910)

- La vida después de la vida

Si hay un tema de particular controversia en la literatura fantástica es el de las apariciones, la revelación tangible de los espíritus que regresan de otro mundo e interfieren en éste provocando, cuando menos, una suerte de incógnitas sin solución o con solución increíble y, cuando peor, la locura o el desvarío psicológico de aquellos que sufren la inusitada experiencia. Lo cierto es que ningún personaje permanece impasible después del contacto con la muerte, la mayoría acaba en un estado de alienación y auténtica locura: Vital en «La novia del muerto» (1865), de Juana Manuela Gorriti, los protagonistas de «Un estudiante»⁸¹⁴ (1842), de Guillermo Prieto, «Rayo de Luna»⁸¹⁵ (1897), de Bernardo Couto Castillo, o el amante de «De ultratumba»⁸¹⁶ (1898), de José Juan Tablada. Otros personajes se sienten

⁸¹⁴ Guillermo Prieto, «Un estudiante», *Siglo XIX*, México, 11 de junio de 1842; firmado con el seudónimo de Fidel. Fuente moderna: en Ana María Morales, *México fantástico*, págs. 23-35.

⁸¹⁵ Bernardo Couto Castillo, «Rayo de Luna», *Asfódelos*, Eduardo Dublan Impresor, México, 1897. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 377-382.

⁸¹⁶ Juan José Tablada, «De ultratumba», *Cuentos mexicanos*, Edición de El Nacional, Tipografía de El Universal, México, 1898. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 305-308.

azorados por un misterio que no pueden asimilar con la razón (el narrador y amigo en «Julio Ramos», de Diego Vicente Tejera) o incluso mueren poco después del impacto psicológico (la princesa Olga en «Venganza de marido. Cuento fantástico»⁸¹⁷, del mexicano Manuel Puga y Acal). Pero tampoco los personajes conciben que haya sido una artimaña de la fantasía puesto que la experiencia ha sido «evidente» («El beso del espectro», 1888, de Luis López Méndez) o explicable por causas pseudocientíficas («Confesión auténtica de un ahorcado resucitado», 1861, de Juan Vicente Camacho). En el contacto con la muerte los personajes pierden las nociones de su propia identidad o ésta sufre tan gran impacto que no vuelve a ser la misma («La novia del muerto», de Gorriti, o «Lanchitas», 1882, de José María Roa Bárcena). A veces los difuntos⁸¹⁸ vuelven para expiar sus culpas (el aparecido de «Lanchitas», de Roa Bárcena) y saldar deudas pasadas y ajustar cuentas (una mujer que ha sido asesinada vuelve de las tinieblas para vengarse del asesino en «La danza de los muertos», 1873, de Julio Calcaño). A veces los muertos vuelven al mundo de los vivos para solicitar la compasión y unas misas u oraciones (como el espíritu de don Juan en «El fantasma», de Victoriano Salado Álvarez), para cumplir una promesa hecha en vida (el beso de Emilia en «La promesa»⁸¹⁹, 1890, de Guillermo Vigil y Robles), demostrarle a un amigo o conocido que en verdad existe la vida tras la muerte (la aparición del sacerdote de «Un viaje al purgatorio», de Vicente Riva Palacio), descubrir un secreto (la marca de hierro impresa en la difunta de «El guantelete», 1903, de Ciro B. Ceballos, o un crimen con hachazo en «Calaveras»⁸²⁰, 1894, de Nicanor Bolet Peraza), plantear reclamaciones o pretensiones sentimentales (la esposa infiel que se aparece al hijo en «El vengador»,

⁸¹⁷ Manuel Puga y Acal, «Venganza de marido. Cuento fantástico», en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 221-231.

⁸¹⁸ Como curiosidad, se puede apuntar que la palabra *difunto* está asociada a la idea del pago de una deuda; proviene del latín *defunctus*, formada por el prefijo *de-* más *functus*, participio pasivo del verbo *fungi* (cumplir, acabar, pagar una deuda). El significado originario de *defunctus* no estaba vinculado con la idea de la muerte, sino que se aplicaba, como adjetivo, a la persona que había saldado alguna cuenta o cumplido con alguna obligación. En el latín tardío, la Iglesia utilizó este término como eufemismo para «muerto».

⁸¹⁹ Guillermo Vigil y Robles, «La promesa», en José Mancisidor (sel., pról. y notas), *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 711-737.

⁸²⁰ Nicanor Bolet Peraza, «Calaveras», *Las tres Américas*, núm. 18, 1893. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 195-200.

1901, de Carlos Díaz Dufoo, la protagonista de «Claudia»⁸²¹, ¿1900?, de Eduardo Blanco) y para cumplir en una segunda vida reencarnada el amor que no lograron en la primera (la metempsicosis de Guillermo-Leopoldo en «El matrimonio desigual», 1896, de Vicente Riva Palacio). Hay fantasmas que vuelven al mundo para darse la juerga y el goce que por cualquier motivo no pudieron llevar a cabo cuando estaban vivos («Julio Ramos», de Diego Vicente Tejera, y «La estatua del condenado», 1898, de José Ferrel y Félix). También, aunque menos común, es que el difunto relate en primera persona la experiencia de la muerte («El dictado del muerto», 1901, de Rubén M. Campos, o «Catalepsia», 1901, de Carlos Díaz Dufoo). Está incluso el relato que narra el regreso del finado que se resiste a asimilar su «nuevo estado» de muerto, como en «Rip-Rip el aparecido» (1890), de Manuel Gutiérrez Nájera. En el cuento de Gutiérrez Nájera, que recrea una leyenda de Washington Irving, el fantasma de Rip-Rip vuelve al cabo de unos años y, para su sorpresa y dolor, encuentra a su esposa casada de nuevo con otro hombre. Lo que sucede en las historias de todos estos cuentos es que la vivencia de lo sobrenatural aporta a los personajes, además de un desequilibrio de la razón, un sentido misterioso e hipersensible de las múltiples perspectivas de concebir la realidad.

Los protagonistas viven extrañas experiencias con los amantes muertos, como en «Una obsesión», de Bernardo Couto Castillo, y en «El espejo», de José López Portillo y Rojas. Estos cuentos muestran personajes exaltados y relaciones amorosas turbulentas que siguen causando inquietudes incluso si la persona amada ya no está entre los vivos. Bernardo Couto Castillo, hijo de José Bernardo Couto (el autor de «La mulata de Córdoba») es autor de «Una obsesión»⁸²². Desconocemos la fecha de publicación del cuento, no obstante, la corta vida del escritor se desarrolló entre 1880 y 1901, por lo que probablemente date de finales del XIX.

⁸²¹ Eduardo Blanco, «Claudia», *Tradiciones épicas y cuentos viejos*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorf, París, ¿1900? Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 121-146.

⁸²² Bernardo Couto Castillo, «Una obsesión», *Asfódelos*, E. Dublán, México, 1897. Fuentes modernas: en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 177-185; en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 81-92; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos de Hispanoamérica*, págs. 103-110.

Una mujer, perturbada por amor y por un infundado chisme, acaba suicidándose de una bala en la cabeza delante de aquel a quien ama. A la truculencia de la escena sigue el retorno de la muerta. El antiguo amante ve a la fantasma en todas partes y se trastorna con su aparición.

Couto Castillo logra una buena dosificación del suspense. Las representaciones ambientales de la amada en sombras, ruidos y espejos incitan el miedo y el escalofrío. El narrador esboza la historia en una carta. A la posible subjetividad de esa voz narradora íntima, se opone la ratificación de la cordura y conciencia del personaje⁸²³; pero cabría apuntar que, para sopesar la verosimilitud, la elección del título no es la más adecuada.

José López Portillo y Rojas publica «El espejo»⁸²⁴ en 1900. En esta historia Miguel Villena usa un espejo para que se le aparezca su esposa muerta; tanto el objeto como la esposa llegan a ser una obsesión. Lo fantástico se confirma cuando él ve que el fantasma de su esposa Aurora se acerca a la cuna de su hijo y más tarde el hijo aparece muerto. Son obvias las similitudes del objeto fantástico con el cuento de Lugones «El espejo negro»⁸²⁵ (1898), donde, mediante la proyección telepática, el doctor Paulín logra resucitar a un criminal. El espejo, como en los cuentos de hadas, es el objeto mágico que permite el paso al otro lado, con la particularidad de que, en este caso, ese otro lado es el trasmundo infernal. Por demás, hay que añadir que el cuento de Portillo adolece de sentimentalismo y de falta de economía.

Justo Sierra trata la reencarnación en «Niñas y flores» y la resurrección en «666: César Nero». «Niñas y flores»⁸²⁶ (1866) es un cuento lírico al estilo maravi-

⁸²³ El protagonista reflexiona de este modo: «No estoy loco, no, pero la siento, la siento errando invisible a mi alrededor y tengo miedo, miedo de ella y de tal manera que nunca ni por nada me hubiera atrevido a escribir esto de noche, inquieto de sentir el golpe en el hombro, o sus pasos, avanzando silenciosos, con precaución».

⁸²⁴ José López Portillo, «El espejo», *Novelas cortas*, en *Obras*, tomo I, Imprenta de V. Agüeros, México, 1900. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 153-177.

⁸²⁵ Leopoldo Lugones, «El espejo negro», *Tribuna*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1898, pág. 1 columna 7, y pág. 2 columna 1. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 124-129; en David Roas (ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 169-174.

⁸²⁶ Justo Sierra, «Niñas y flores», *Conversaciones del domingo*, folletín de *El monitor republi-*

lloso-modernista de «La reina Mab», de Rubén Darío, pero muchas décadas antes de *Azul*. La intriga de «Niñas y flores» es bastante idealista pues bebe del cuento de hadas; Sierra lo presentó así a sus lectoras: «no es un cuento, ni una leyenda siquiera; es un poemilla muy lírico, muy subjetivo, es decir, muy del alma para adentro...». Cerca de un estanque con cisnes viven Rosa y Blanca, dos jóvenes de alma gemela, con la misma manera de sentir, que corre paralela a la vida de las plantas que las rodean. La historia incluye la llegada de un príncipe en un corcel, que es salvado por una ondina, divinidad protectora. Ambas jóvenes mueren bajo la sombra del dragón imperial. Sin embargo, Rosa pasa a habitar en el cáliz de una flor de loto y Blanca se reencarna en el cáliz de una azucena. Ambientada en China, la narración se impregna de exotismo; el estilo, por otro lado, trata de reproducir el lenguaje de las flores en las sinestesias del léxico.

En «666: César Nero»⁸²⁷ (1869) se representa el advenimiento apocalíptico del emperador. El regreso de una fantasma hechicera devuelve a la vida, a su vez, el cadáver de Nerón, con un maravilloso elixir y frases de magia negra. La resurrección de Nerón se convierte en una maldición satánica, finalmente vencida por una cruz cristiana. Preceden al cuento una cita del *Apocalipsis* referente al «número de la Bestia», dos de Suetonio, una del Oráculo Sibilino y una nota de Sierra:

Aún no publicaba Renán su *Anticristo* cuando apareció este fantaseo en *El Renacimiento*. Yo tomé del estudio de un exégeta alemán, analizado por Reville, la interpretación que luego adoptó, ampliándola magníficamente, el gran historiógrafo francés y que consiste en leer en la cifra misteriosa del *Apocalipsis* el nombre de Nerón.

Encontramos en ocasiones narraciones semialegóricas o semifantásticas en que los espectros de los muertos conversan entre ellos en el cementerio, como en «La primera noche en el cementerio», de Eduardo Wilde, o «Los espectros que son y uno que va a ser»⁸²⁸ (1877), de Cecilio Acosta (se convocan unos espectros en el

cano, 13 de septiembre de 1868, págs 278-288. Fuente moderna: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 85-94.

⁸²⁷ Justo Sierra, «666: César Nero», *El Renacimiento*, tomo I, 31 de julio de 1869, págs. 439-442. Fuente moderna: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 15-26.

⁸²⁸ Cecilio Acosta, «Los espectros que son y uno que va a ser», *Tribuna Liberal*, Caracas, 15 de noviembre de 1877. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 151-160.

cementerio con el fin de juzgar a un hombre y, entre ellos, el personaje de Bolívar representa la libertad)⁸²⁹. En el relato «Baile de sombras»⁸³⁰, del colombiano Carlos Martínez Silva (1847-?), grupos de fantasmas regresados del cementerio se congregan para danzar y danzar en un espacio paralelo al mundo de los vivos pero haciendo caso omiso de ellos y del narrador. Las preguntas retóricas con cierto halo existencialista⁸³¹ y las respuestas en forma de hipótesis contaminan la narración de escepticismo y de sentido alegórico.

Excepto en el caso en que las apariciones se escudan en la creencia religiosa o en ese sentido semiallegórico, el efecto se acompaña de componentes macabros. En Venezuela tenemos los ejemplos de «El solitario de las catacumbas» (1839, en el *Correo de Caracas*), de Fermín Toro, ambientado en una cripta dantesca repleta de cadáveres con una atmósfera horrenda pero siempre con un mensaje de crítica social en el argumento, y a final de siglo se publican, también en este país, «El sepulcro» (1896), de Aureliano Scholl y «De ultratumba» (1897), de H. A. Mariani. Estos muertos irrumpen en una realidad minuciosamente descrita, en un mundo cotidiano y costumbrista.

La venganza es un tema reiterativo en el porqué de la vuelta de las ánimas. La intermediación fantástica viene a restituir un desequilibrio o una injusticia («Una venganza póstuma» (1898), del venezolano Diego J. Ramírez), y es también la revelación del sufrimiento del ánima en pena («El cují de Ño Casquero» (1875), del venezolano Arístides Rojas). La fuerza sobrenatural de los aparecidos para terciar en los asuntos terrenales y en el destino de los otros personajes sutaliza el terror, el desconcierto y la indefensión.

En la variante de los cuentos fantástico-religiosos la irrupción del fenómeno sobrenatural no se pone en entredicho en los códigos del mundo natural, no se

⁸²⁹ Carlos Sandoval apunta en una nota que el cuento es una pieza rara dentro de la obra del autor y que fue escrito por una circunstancia política particular. Cfr. Carlos Sandoval, *Días de espantos*, pág. 151.

⁸³⁰ Carlos Martínez Silva, «Baile de sombras», en Henry Luque Muñoz (selecc.), *Narradores colombianos del siglo XIX*, págs. 281-283.

⁸³¹ Por ejemplo: «¿Qué irían a hacer a ese recinto, reverbero de todo los placeres sensuales, esas pobres jóvenes que hace años purgan en las soledades de la tumba las leves faltas cometidas en vida?», «¿y será la realidad el lúgubre cuadro que se ofreció a mi vista y que otros habrán contemplado?», «¿serán, pues, la desnuda esencia, la verdadera forma de un baile?».

cuestiona, no es la razón sino la fe la balanza para medir la verosimilitud de la trama. El elemento a-natural no produce una colisión entre dos orbes: más bien uno altera el otro con un fin muy específico y dispuesto a ser asimilado, pero no lo violenta, no lo vulnera. Hay que pensar que estos cuentos de contenido piadoso asentaban la espiritualidad y la fe del cristianismo en el seno de una sociedad mercantilizada y tuvieron, pues, el papel de ejercer de contrapunto al proceso de secularización, por lo que en la categorización literaria rozan el rango de lo fantástico-maravilloso. La serie de las siete *Historias de ultratumba*⁸³² (1879), del puertorriqueño Manuel Corchado Juarbe, amparan la predisposición a asimilar el contacto con el mundo de la muerte desde una percepción católica que acoge lo sobrenatural sin conflicto racional. Los relatos que forman esta serie se titulan: «Historia de un ángel», «Historia de un condenado», «Un avaro en el otro mundo», «El amor de una madre difunta», «Un padre muerto y un hijo vivo», «La resurrección de un vivo», y «Muerte del alma y vida del cuerpo». También Manuel Gutiérrez Nájera se acoge al maravilloso-piadoso en «La pasión de Pasionaria»⁸³³, donde la madre muerta habla con la niña; el puertorriqueño Alejandro Tapia y Rivera en «El hambre de progreso. Cuento»⁸³⁴ (1880), donde al profeta y los ángeles se le aparecen a Nadel-Amud cuando intenta trasplantar el progreso desde Europa a su tierra; y el venezolano Nicanor Bolet Peraza en la narración moralista de «Las tres vidas de Antón»⁸³⁵ (1893), título explícito del argumento del cuento en que el personaje habla con Dios.

La religión católica se ha valido de asimilaciones traslaticias anímicas para explicar la presencia sagrada en expresiones humanas o de la naturaleza. Fue el género de la tradición el más apropiado para recoger este argumento con trasfondo

⁸³² Manuel Corchado Juarbe, *Historias de ultratumba*, en *Obras completas*, tomo I, Vicente Geigel Polanco (ed.), Instituto de Cultura Puertorriqueña, Barcelona, 1975, págs. 361-445.

⁸³³ Manuel Gutiérrez Nájera, «La pasión de Pasionaria», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 317-322; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 193-199.

⁸³⁴ Alejandro Tapia y Rivera, «El hambre de progreso. Cuento», San Juan de Puerto Rico, 1880. Fuente moderna: en *Cuentos y artículos varios*, Talleres Tipográficos de la Imprenta Venezolana, San Juan, Puerto Rico, 1938, págs. 3-13.

⁸³⁵ Nicanor Bolet Peraza, «Las tres vidas de Antón», *Las tres Américas*, núm. 13, 1893. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 187-189.

moral y recuperarlo en el contexto hispanoamericano, atribuyéndole la fantasía costumbrista. Entre las *Tradiciones* de Gertrudis Gómez de Avellaneda figura la titulada «El aura blanca. Suceso extraño contemporáneo» (1860), donde se dice que el pueblo de Puerto Príncipe (hoy Camagüey) pensaba que el alma de un fraile bondadoso se había reencarnado en el ave rapaz americana. La creencia popular partía de que el plumaje negro se había teñido en blanco por el hálito del santo monje que la habitaba. En el texto la descripción fantástica de reflejo divino se imbrica con el testimonio histórico y geográfico que aporta la autora, receptora de oídas de esta tradición; más tarde, los estudios genéticos del ave revelarían la causa –positiva– de esa mutación del color por la epidemia de peste que esas fechas azotó Cuba.

El marco narrativo de la tradición había recogido la trascendencia mística del alma después de la muerte o las conversiones extraordinarias de beatos y devotas para introducir la manifestación fantástica asociada a expresiones afines a la religión católica. La tradición literaria reunía el valor piadoso del catolicismo, el enfoque popular del género, el contenido realista de aspecto local y el ápice de una fantasía ingenua. «El aura blanca» presenta un tratamiento bien pensado de la trama y condensa el dramatismo en algunas escenas o en aspectos del personaje; no obstante, no sólo ésta, sino la mayoría de este tipo de tradiciones, se ve debilitada por la obviedad del elemento divino, que las hace ingenuas, o que deja caer la resolución de los acontecimientos en un milagro tan repentino como previsible (o, en este caso, en la segunda explicación de raíz científica).

Un ejemplo de lo anterior se puede ver en las tradiciones de Ricardo Palma. La historia de «El resucitado. Crónica»⁸³⁶ (1874), describe que un monje muere y le pide a don Gil que, en su nombre, le dé unas misas, por las que el monje Francisco le paga antes de morir. Don Gil lo prometió pero no lo cumplió y se quedó con el dinero. Así que el monje muerto se le aparece para ajustar cuentas. Lo

⁸³⁶ Ricardo Palma, «El resucitado», *Perú. Tradiciones*, Segunda serie, Imprenta Liberal de El Correo de Perú, Lima, 1874. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 241-247.

fantástico se rebate por la moraleja de la anécdota: Don Gil enloquece, pero «su sacrílega avaricia tuvo la locura por castigo».

En «La procesión de ánimas de san Agustín»⁸³⁷ (1883), también de Palma, la historia está contada por una vieja muy entendida en duendes y almas en pena. Los sucesos sobrenaturales de la aparición de las almas y de la conversión de los cirios en huesos cadavéricos se asocian a la culpa y al castigo divino. El autor se queja de que ya las ánimas no se llevan a las personas y de que en el siglo XIX la razón impone el descreimiento y la falta de esta chispa mágica:

Francamente, no puede ser más prosaico este siglo XIX que vivimos. Ya no asoma el diablo por el cerrito de las Ramas, ya los duendes no tiran piedras ni toman casas por asalto, ya no hay milagros ni apariciones de santos, y ni las ánimas del purgatorio se acuerdan de favorecernos siguiera con una procesioncita vergonzante. Lo dicho: con tanta prosa y el descreimiento que nos han traído los masones, está Lima para correr de ella.

Es evidente la gran diferencia entre cómo planteaba este mismo asunto Eduardo Blanco en el final de «El número 111» y cómo lo hace Palma, tanto en el nivel lingüístico textual como estético e ideológico.

«El hombre del caballo rucio»⁸³⁸ (1882) es la quinta pieza de la serie de *Noche al raso (Manuscrito hallado entre papeles viejos)*, de José María Roa Bárcena. Esta serie reproduce una historia marco: un grupo de hombres, que van de camino a Puebla, relatan en las noches del viaje distintas historias, contadas al calor del fuego para amenizar la velada. Uno de ellos presenta la tradición de «El hombre del caballo rucio», que se remonta a 1816 en la superstición popular de que el difunto amo del Rancho Nuevo se aparecía entre los vivos. Desde el principio advierte el narrador que se trata de «una vulgaridad que ni yo ni ustedes podemos creer, pero en que creen a pie juntillas las gentes de las rancherías en la zona

⁸³⁷ Ricardo Palma, «La procesión de ánimas de san Agustín», *Perú. Tradiciones*, Primera a sexta serie, 1883. Fuente moderna: en Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 446-452.

⁸³⁸ José María Roa Bárcena, «El hombre del caballo rucio», *Varios cuentos*, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1882. Fuentes modernas: en Roa Bárcena, *Relatos*, UAM, México, 1941, págs. 43-55; en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 105-116.

que se extiende en todo el declive de la Mesa Central hacia la costa de Veracruz». Lo fantástico cumple la función de entretener y está a merced de la atmósfera de misterio recreada por algunos de los viejos trucos góticos, como los ruidos aherrojados del columpio donde se mece el espectro o la aparición y desaparición fugaz de éste. Todo se revela por fin en una rocambolesca caza del fantasma: alguien disfrazado se ha hecho pasar por el difunto amo. Aunque, no disipado del todo el miedo ni las dudas, los pueblerinos siguen creyendo en la tesis sobrenatural. Se colige entonces que «querer creer» es una base fundamental en la que se sustenta la superstición.

José María Roa Bárcena había tratado el género del costumbrismo en *Le-yendas mexicanas*, de 1862. Asimismo, el escritor había sido traductor de relatos de Hoffmann en México, aunque de Poe toma la apreciación de lo macabro que se observa en algunas de sus producciones. En este texto se puede vislumbrar cómo la demarcación entre los recursos del cuento y los de la tradición no están del todo claros. En esta «tradición» no surgen datos históricos, ni digresiones, no hay uso del lenguaje popular y el discurso pone toda la atención en la anécdota, sin atavíos de ningún detalle secundario. Otro relato suyo en que el rendimiento de las técnicas formales del cuento, como las del fantástico, alcanza su mayor logro es «Lanchitas», que analizaremos más adelante.

No ya la tradición, sino el cuento como género literario, más exigente en su desarrollo interno y entregado a un propósito estético y narrativo, pule estos temas de costumbrismo y pedagogía y los enfoca enriqueciéndose de otras perspectivas. La metempsicosis, el tránsito del ánimo a otro cuerpo, la escapada y el regreso del espíritu en procesos de semiinconsciencia, de semivigilia o de trance y la reencarnación del alma son creencias filosóficas y religiosas sostenidas por las doctrinas orientales. El cuento acopiaría estas teorías desvinculándolas de explicaciones morales para extraer mayor calidad literaria.

- Vivir para contarla o la voz de la tumba

Es bueno echar mucha tierra sobre los cadáveres.

Manuel Gutiérrez Nájera, «Rip-Rip el aparecido» (1890)

En México se dio entre los escritores gran afición al cuento de fantasmas. Hubo también cuentos escritos por médiums, es decir, cuentos espíritas⁸³⁹, aunque dudosamente se pueden catalogar como «literatura». Se trata de textos de sencillez lingüística, enfocados en la anécdota y en la acción sin ostensiones estéticas, con una extensión acortada, que incluyen diálogos y son de lectura fácil y fluida.

Algunas de las historias sobre espíritus y muertos reencarnados no responden al dogma cristiano, sino que están vinculadas al espiritismo y las ciencias ocultas, tan de moda en la época. Las ciencias ocultas son el motivo principal de los cuentos del venezolano José María Manrique. En «Los muertos hablan» un médium invoca a un espíritu al que acusa de ser culpable de un crimen amoroso. Los muertos acuden para conversar en la sesión de espiritismo. «Proezas de un muerto» y «Los muertos hablan» fueron publicados en 1897 en la *Colección de cuentos*⁸⁴⁰ de Manrique.

En «Metencardiasis», de Nicanor Bolet Peraza, y «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado», de Juan Vicente Camacho, se entabla la unión entre ciencia y paraciencia, dando lugar a la llamada narrativa de *fantaciencia* (fantasía científica o pseudocientífica o ciencia ficción). Herederos del mito que Mary Shelley vivificó en su inmortal *Frankenstein*, en estos cuentos la ciencia es amenazante cuando juega con la muerte.

En «Metencardiasis»⁸⁴¹ (1896), del venezolano Nicanor Bolet Peraza, el

⁸³⁹ Para más información véase José Mariano Leyva, *El ocaso de los espíritus. El espiritismo en México en el siglo XIX*, Ediciones Cal y Arena, México, 2005. Leyva reedita varios de estos relatos de Santiago Sierra, el supuesto espíritu, con argumentos y títulos de lo más fantástico o fantasioso: «De dónde vienen las piedras de la cárcel», «Cómo vender una isla», «Eleútheros», «El silencio de los espíritus» (ídem, págs. 100-131).

⁸⁴⁰ José María Manrique, *Colección de cuentos*, Librería Española de Garnier Hermanos, París, 1897. La fuente moderna de ambos relatos es Carlos Sandoval, *Días de espantos: «Los muertos hablan»*, págs. 221-225 y «Proezas de un muerto», págs. 227-230.

⁸⁴¹ Nicanor Bolet Peraza, «Metencardiasis», *Las tres Américas*, núm. 45, 1896. Fuente moder-

sabio holandés Van der Meulen Heinsterfalen se vale de la hipnosis y de un «poderosísimo imán encontrado por él mismo allí en el propio y exacto centro del círculo polar» para orillar el mundo de la muerte. El sabio practica el magnetismo a los hombres para, mientras, extirparles el corazón, intercambiarlo por el de otra persona y volverlos a la vida con un corazón nuevo. Pero en una ocasión se confunde y le coloca a una dama el corazón de la mujer que con ella rivalizaba por el amor de un joven, cargando con el resquicio del dolor de su antiguo corazón más el odio hacia ella misma que sentía la mujer rival. Lo fantástico se constata cuando los discípulos del sabio lo encuentran muerto, sentado frente a la mujer, ambos frente a frente como dos estatuas; los discípulos hallaron también en la chimenea los legajos humeantes que contaban el secreto del cambio de los corazones entre los hombres. La trama y la narración se presentan con la mayor economía de recursos. El cuento es limpio en el estilo y en la acción. Mas es quizá demasiado «aséptico» para conseguir transmitir el efecto de amenaza. No obstante, lo fantástico ocurre con toda credibilidad.

Organicismo y animismo se unen en este cuento en un elemento común: el corazón, generador de las pasiones y los sentimientos humanos y, supuestamente según las creencias religiosas, receptáculo del alma; pero, al igual, órgano del sistema cardiaco imprescindible para el aliento vital del cuerpo. El protagonista ha sustituido, al tiempo que ha asimilado, las distintas figuras simbólicas de científico, sabio, hechicero, sacerdote, artista y *hacedor*. El científico se presenta como figura clave de un siglo, el decimonónico, y como sustitución de los demás espacios místicos, de liderazgo y expresión de la comunidad:

Grave y solemne como un sacerdote, transfigurado como un mago, sublime como un creador, el sabio se irguió ante aquella muerta de un instante, extendió ambas manos y pronunció con lentitud esta sola palabra:

—¡Sea!

Las fuentes pseudocientíficas están presentes en «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado»⁸⁴² (1861), del venezolano Juan Vicente Camacho. Un grupo de fisiólogos, psicólogos, médicos y cirujanos resucita por dos horas a un pirata de treinta años que había sido ajusticiado en la horca, Alberto Guillermo Heecks, quien había sobrevivido a la muerte de toda la tripulación del buque donde viajaba. Los científicos aplican al difunto sangrías, incisiones, baños electromagnéticos y electroquímicos. El resultado es horrendo, pues Heecks relata sus cruentos crímenes de cuando estaba vivo.

Al final, la moral se impone a la ciencia: un hombre miserable como él merece seguir muerto. Esta narración plantearía dos cuestiones: ¿tenían o no derecho los médicos para resucitar a una persona?, ¿tiene el ejecutado derecho a emprender una nueva vida gracias a la ciencia?

El autor sigue las técnicas de las narraciones de misterio de Edgar Allan Poe, perceptible en la escena forense. El membrete de «confesión» connota la importancia de la palabra como manifestación de la realidad, prueba de existencia, como forma oral de lo que no tiene nombre.

«El matrimonio desigual»⁸⁴³ (1896) es el cuento más logrado de Riva Palacio. Unos peregrinos en una hospedería en España, en Covadonga, oyen lo que viene a ser un suceso de metempsicosis. Guillermo regresa de la muerte reenunciándose en el cuerpo de un niño, Leopoldo, para emprender una nueva vida con quien fuera su amada. Leopoldo tiene conciencia del amor de Guillermo y, al crecer, se une a la antigua amada de su vida anterior, a pesar de la diferencia de edad. El esposo tiene dos nombres, el actual y el que tuvo en su vida anterior. La construcción del cuento de Riva Palacio, que pertenece a la segunda generación del romanticismo mexicano, demuestra flexibilidad con la estructura de la narración,

⁸⁴² Juan Vicente Camacho, «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado», *La revista de Lima*, tomo III, págs. 337 y siguientes, Lima, primer semestre de 1861. Fuentes modernas: en Juan Vicente Camacho, *Tradiciones y relatos*, págs. 151-170; y en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 69-80. Parece ser que el cuento fue extractado por Juan Vicente Camacho de la obra escrita en inglés por el Dr. S. C. Maetts y traducida al francés por el Dr. Patrick O'Sullivan. Estuardo Núñez sostiene sin embargo que puede tratarse de un cuento original; cfr. Estuardo Núñez, «Introducción», en Juan Vicente Camacho, *Tradiciones y relatos*, pág. XLVIII.

⁸⁴³ Vicente Riva Palacio, «El matrimonio desigual», *Cuentos del general*, págs. 59-62.

su división en partes y la mezcla de pasado y presente. La brevedad ajustada y el interés por la historia en sí son recursos bien manejados por el autor.

- *Más allá* de la venganza:
«El pozo del Yocci»

Otro cuento de Juana Manuela Gorriti, «El pozo del Yocci»⁸⁴⁴ (1868), mantiene algunas similitudes con «El lucero del manantial». También en este caso la protagonista, Aura (de Aurelia), tiene una visión premonitoria, inducida por un yogui que puede leer el pasado y ver el futuro. El yogui indio, un curandero, es un viejo con cabellera y barbas blancas que vive aislado en una caverna rodeada de despeñaderos. Aura (nombre simbólico relacionado con términos como espíritu, hálito) había llevado a su madre para que la curara. Entre los elementos de magia que saca el yogui hay un perfume. Otros elementos asociados al fantástico son el ave enorme que custodia el antro y el libro de caracteres que lee el viejo. Dentro de la caverna, como si se tratara de un mundo paralelo a la realidad, Aura se ve envuelta en una fantasmagoría; el yogui mago vislumbra el futuro y, a la par, también Aura tiene una revelación. En ese vaticinio, Aura ve su propia imagen reflejada en el fondo de un pozo con el pecho abierto por una herida.

Pasa un tiempo y Aura se casa con Aguilar, a pesar de que ama a Fernando. Después se descubre que en realidad Fernando es hermano de Aura, lo cual invalida cualquier compromiso sentimental debido al incesto. En un ataque de celos hacia Fernando, Aguilar asesina a su esposa, hundiéndole un puñal en el pecho y arrojándola a un pozo, el pozo del Yocci, ubicado en Salta. Posteriormente, al descubrir Aguilar el parentesco fraternal entre Fernando y Aura, siente espanto de su crimen.

Aguilar intenta por todos los medios huir de los recuerdos del pasado. Mas

⁸⁴⁴ Juana Manuela Gorriti, «El Pozo del Yocci», *Panoramas de la vida* (1876). Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 167-235.

el recuerdo se hace presente de forma constante, como si el espíritu de su esposa muerta no le hubiera abandonado del todo y le recriminara en la memoria, desde la orilla de la muerte, el crimen que cometió. Aguilar aplaca su culpa y su rabia sólo con la muerte, el dolor y el terror de sus enemigos en combate. Su remordimiento se transmuta en cólera y en sed de sangre:

Desde aquel día su valor se convirtió en ferocidad, su dolor en una rabia insaciable contra la humanidad entera.

Mataba sin piedad, se bañaba con placer en la sangre de sus víctimas y contemplaba con avidez sus agonías.

Sobre la sangre de los bolivianos y de los soldados rebeldes veía aparecer otra sangre que clamaba contra él, y entre los gritos de los combatientes y los clamores de los moribundos oía siempre elevarse un sordo gemido, siguiéndose luego el ruido de un cuerpo que cae en el agua.

Entonces, hundiendo las espuelas en los flancos de su caballo, huía de aquel sitio creyendo huir del implacable recuerdo, y atravesaba los llanos, los bosques y las montañas, corriendo, corriendo siempre hasta que su caballo sin fuerza, exánime, caía bajo de él. Y los pastores de aquellas comarcas, que entre las tinieblas veían pasar al sombrío jinete como una exhalación en la fantástica velocidad de su carrera, hacían, temerosos, la señal de la cruz y recitaban sus más devotas plegarias, creyendo que era el demonio de la noche.

Con un aspecto fantasmagórico, en la noche y a lomos de un caballo negro, Fernando vuelve para ajusticiar al homicida de su amada y hermana, pero será, a su vez, asesinado a manos de Aguilar. Perturbados su razón y su temperamento, a Aguilar ya sólo le satisface la perversión: reprime sus pulsiones en la bebida, en la droga, en el juego y en feroces orgías con mujeres entre las que siempre cree ver la sombra de Aura. Aguilar acaba por convertirse en un ser infausto y demoníaco:

Entonces, arrebatado por un extraño frenesí, entregábase a furiosos excesos, rompía, destrozaba cuanto se le ponía delante. Apuraba sin resultado el opio y los licores espirituosos, asía por la garganta a la más bella de sus compañeras de disolución, estrechábala en sus brazos hasta ahogarla y ensangrentaba sus labios con rabiosos besos. Y aquellas mujeres, gastadas por el vicio, ávidas de emociones y fascinadas por el misterioso ascendiente de ese hombre a quien creían un ser so-

brenatural, sufrían con placer y se disputaban la tortura que él se dignaba imponerles.

Las alusiones violentas, sadomasoquistas, relativas al comportamiento *sobrenatural* de Aguilar, se encauzan con los ritos eróticos del vampiro que ejerce una férrea atracción en sus víctimas, indefensas al destino que les espera. Sexualidad, frenesí y dolor se atisban como componentes del aspecto vampírico del personaje. Sólo una fuerza sobrehumana podría aplacar el carisma extra-humano de Aguilar.

La última acción del cuento traza el regreso de Aura del mundo de ultratumba para cobrarse de su mano la venganza impune. El fantasma de Aura vuelve para matar a Aguilar, deshecho por la influencia que incluso estando muerta ejercía su esposa sobre él, deshecho, pues, por los poderes del *más allá*.

Una fuerza prodigiosa, que lo mantiene unido al brazo helado de Aura, conduce a Aguilar hasta el exacto lugar donde años atrás se cobrara la vida de su esposa. Aura se aparece como en su último día, con el vestido de desposada y con el seno rasgado. Lo curioso es que, por un sentimiento de venganza capaz de sobrepasar las fronteras del cuerpo y de la vida, el espíritu de Aura cobra su forma humana original para impartir la justicia endeudada y arrojar al pozo a su marido, para yacer el sueño eterno en la fosa común. La corporeidad de Aura se expresa en el lenguaje metafórico de la percepción sensorial, pero no en los códigos del organicismo físico (el cadáver), quizá porque si fuera de carne y hueso se disiparía cualquier pavor a la ley destructora de la muerte. La tangibilidad de Aura, etérea como su nombre, se formula en la textura vaporosa de sus formas, en la sangre que sigue manando de la herida en el pecho, en su triste sonrisa y, funestamente, en su voz —«parecida al gemido del viento»— que llama a Aguilar y en la frialdad de la mano que lo atrapa y lo arroja a la oscura profundidad.

El lector, si es atento, puede más o menos entender que Aura morirá en el momento en que ella tiene la revelación en la caverna del yogui. No obstante, el suspense se inscribe en experimentar paralelamente el temor de Aura, en qué manera va la trama a desembocar en ese final y cuáles serán las consecuencias del desenlace. Las anticipaciones, la psicología femenina y los ambientes al estilo del

romanticismo truculento de George Sand constituyen algunos de los componentes de la fenomenología fantástica de este relato.

Los personajes de Gorriti rompen con los esquemas éticos de la sociedad de la época. Su formación literaria concierne el romanticismo social (historicismo romántico)⁸⁴⁵ con ese otro romanticismo negro. El primero se entrevé en los esbozos costumbristas, la descripción del ambiente en el campo de batalla, en las disquisiciones políticas –frecuentes en el texto– en contra de la dictadura de Rosas y los federales y, en general, en las escenas de acción plural. La adhesión al romanticismo negro se transmite en el trasfondo lúgubre de los acontecimientos, en los lugares comunes de una atmósfera abrupta y sombría, en el individualismo de los personajes, en su desamparo y en sus pasiones satánicas, en la porosidad de su psicología marcada por una violenta lucha interior. Sus cuentos, sin embargo, dejan de ser elementales tragedias porque en ellos los personajes, la acción y los escenarios, lo introspectivo y lo exterior adquieren rasgos de misterio, de un halo sobrenatural.

Lo sobrenatural se articula en torno a las venganzas que se cumplen traspasando la muerte y la mezcla de órdenes como la vigilia y el sueño. La curiosidad, el deseo excéntrico, la ambición, el remordimiento, la crueldad o, más bien, la hiperbolización de estos sentimientos, alcanzan su extenuación en el universo ficcional y es lo que determina los procedimientos textuales de lo genérico fantástico y lo que en definitiva va marcando el discurso simbólico lingüístico y el desarrollo estructural de los hechos.

«El pozo del Yocci» tiene la estructura de la *nouvelle*. A la relación entre Aura, Fernando e Isabel, precede la historia de Teodoro e Isabel. Por el recurso de *flash back*, la narración remonta a 1814, en que se nos informa de la muerte de Teodoro primero y de su causa después. De él se dice que es un godo (español) que se ha pasado al bando americano. Teodoro sorprende a su hermana Isabel con

⁸⁴⁵ El historicismo romántico se funda en el siglo XIX sobre la «importancia de la historia en la constitución del espíritu de los pueblos, de la influencia del medio geográfico en la sociedad y el individuo, de la necesidad de fundamentar el progreso sobre el conocimiento de la realidad histórica y social de cada país», Teodosio Fernández, *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana*, pág. 34.

su amante, Teodoro asesina al amante y, luego, los compañeros españoles del amante muerto matan a Teodoro.

Las historias, transcurridos cinco lustros, se engarzan entre sí: Aura y Fernando son hijos de Isabel, la hermana de Teodoro. Pasado y presente coinciden en el mismo lugar donde años antes ocurrió la batalla por la independencia entre americanos y españoles. Pero otro motivo une también estas historias. En un arranque de honor, Teodoro le dijo al amante de su hermana Isabel: «yo te sabré encontrar para arrancarte la vida, aunque te ocultes en las entrañas del infierno». Como si se hubiera mudado en una maldición familiar, Aura regresó de la muerte para vengarse de su esposo; igualmente, cuando Fernando llega a saber que Aura, a quien ama, es su hermana, maldice a su madre y quiere ir a buscarla hasta el más allá.

Aparecen también otros personajes con sus historias y su función en la trama, si bien son personajes sin implicaciones fantásticas («fantasticidad cero»): Peralta, Lucía, la criada de Juana, Felipe Braum, Fausta Belmonte.

El magisterio del estilo de Gorriti se proyecta en una narración sólida, jalada de metáforas, indicios anticipatorios y señales vaticinadoras. Se pueden observar esos indicios en: lo que le dice el yogui a la madre de Aura: «la sombra que quieres iluminar oculta abismos que te darán el vértigo del espanto»; puesto que el *espíritu* de la joven vuelve para matar a Aguilar, en el nombre de *Aura* está prescrito su destino fantasmagórico; o en la descripción de Fernando de Castro:

En el aspecto de aquel hombre había algo de fantástico propio a aumentar el terror que inspiraba su arrojo. Montaba un caballo negro como la noche, y su ancha capa del mismo color flotaba a su espalda al agrado del viento, como las alas de la fatalidad.

En los cuentos de Juana Manuela Gorriti la naturaleza, la vida y el destino de los hombres tienen sus propias leyes, leyes fatales. La posición ante los poderes de la naturaleza y de las fuerzas ocultas del yogui se contraponen al alcance de la ciencia: «la ciencia humana no alcanza a hacer un cabello blanco o negro, ni a devolver su savia al árbol herido por el rayo».

- La materialización fantasmal de la conciencia:

«Lanchitas»

En *El cuento veracruzano* Luis Leal⁸⁴⁶ dice de José María Roa Bárcena que es el iniciador del cuento moderno en México, a la manera de Poe. Antes de Roa Bárcena había leyendas, cuadros de costumbristas, «novelitas románticas», pero él crea el cuento moderno, con ambientaciones locales y dominio de la técnica. Roa Bárcena pertenece a la primera generación romántica, influido por autores europeos (Hoffmann, Dickens) a los que había traducido. Fiel al espíritu romántico, el autor rescató historias de la tradición oral reformulándolas en cuentos literarios. «Lanchitas»⁸⁴⁷ (¿1878?)⁸⁴⁸, considerado como un texto fundacional de la literatura fantástica mexicana⁸⁴⁹, recrea una leyenda mexicana conocida como «El misterio de la calle de Olmedo»⁸⁵⁰ con un motivo que continuaría en otros cuentos mexicanos del siglo XX, como «La cena», de Alfonso Reyes, y *Aura*, de Carlos Fuentes.

El cuento narra lo sucedido al Padre Lanzas, quien, en mitad de la noche, se encuentra con una anciana que solicita la confesión urgente del sacerdote para un hombre agonizante; después de marchar, el cura trata de volver para darle algunos consejos a la vieja que lo cuida, pero la vieja y el moribundo han desaparecido y el Padre Lanzas encuentra la casa herméticamente cerrada y ruinoso. Al día si-

⁸⁴⁶ Cfr. Luis Leal, *El cuento veracruzano*, pág. 9.

⁸⁴⁷ José María Roa Bárcena, «Lanchitas», *El Nacional. Periódico Literario*, México, 1877. Fuentes modernas: en Roa Bárcena, *Relatos*, págs. 89-101; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico*, págs. 181-191; en David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, 151-160; en Sardiñas y Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, págs. 117-127; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 43-56; en Santiago Londoño Vélez y Juana Martínez Gómez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX*, págs. 129-138; en José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 110-120.

⁸⁴⁸ Óscar Hahn señala que en 1881 o 1882 *Lanchitas* fue publicado en una edición privada. La antología de Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández consigna la fecha de 1882 en la procedencia del texto. Luis Leal informa de una fecha anterior: *Lanchitas*, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1878. Pero Ana María Morales cita que «“Lanchitas” fue publicado por vez primera en *El Nacional. Periódico Literario*, en 1877», *México fantástico*, pág. 52.

⁸⁴⁹ Cfr. Rafael Olea Franco, «La leyenda de la Calle de Olmedo: de Roa Bárcena a Valle-Arizpe», *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México, Cátedra Jaime Torres Bodet, México, 2004, pág. 90. También Olea Franco advierte de la ambigüedad en la cronología del cuento y lo fecha en 1878.

⁸⁵⁰ Cfr. Rafael Olea Franco, «La leyenda de la Calle de Olmedo: de Roa Bárcena a Valle-Arizpe», págs. 75-133 y Sardiñas y Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, pág. 116.

guiente, un guardia lo acompaña hasta el lugar siniestro, donde hallan el pañuelo del sacerdote, olvidado en la noche anterior, a los pies de un esqueleto en actitud de rezo. El sacerdote comprende que ha dado el sacramento de la extremaunción a un fantasma: el pañuelo es la prueba (como la flor de Coleridge). Este reconocimiento de un orden sobrenatural provocará la transformación del Padre Lanzas (lector apasionado de obras de imaginación pero «hombre medianamente resuelto y despejado, y por demás estudioso e investigador») en el posterior Lanchitas, hombre cabizbajo y absorto que siempre empuña en su mano el pañuelo testigo.

El pañuelo, sacado del orden natural de lo cotidiano, actúa como elemento perturbador. El Padre Lanzas ha cruzado la sutil línea que separa la muerte de la vida y el choque con un orden *otro* ha dañado el juicio del sacerdote. El impacto del acontecimiento sobrenatural, acatado en el texto sin vacilaciones y sin explicación, produce el azoramiento y la desorientación de la realidad trivial: ni la razón, ni la imaginación, ni la religión amparan dicho impacto. Las convicciones del Padre Lanzas sobre la realidad se han quebrado, pero esa posibilidad de la locura del personaje se esboza también como un aspecto de aprehensión de un sentido mágico, oculto y no-racional –quizá más auténtico– de concebir el mundo que habitamos:

me pregunto si a los ojos de Dios no era Lanchitas más sabio que Lanzas, y si los que nos reímos con la narración de sus excentricidades y simplezas, no estamos, en realidad, más trastocados que el pobre clérigo.

Seguidamente, el narrador finaliza haciendo mención del hallazgo de un cuerpo emparedado entre los muros de una casa de la misma calle donde habitaba el sacerdote; este hecho hace suponer que lo sucedido no estuvo sólo en la mente del sacerdote. Esta mención adquiere dos sentidos: el primero, sobre todo, fomentar la verosimilitud en cuanto a la construcción de los hechos, y el segundo es incitar en el lector la opinión de que lo incognoscible no está tan lejos.

Si en «Alucinación», de Lucio V. Mansilla, el fantasma que se aparece será el prototipo de la mujer tétrica, flaca como un esqueleto, fea, pálida, casi transparente, como una ensoñación corpórea, en «Lanchitas», el espíritu aparecido consis-

te en la «corporeización» material de la conciencia, regresada para exonerar las culpas pasadas.

El choque entre lo insólito y lo banal (recordando la teoría de Roger Caillois) define el principio fantástico de este relato. Ese ambiente cotidiano se refleja en la aportación de la fecha y en la descripción costumbrista del lugar (las calles, la noche, la lluvia, la casa donde se efectúa la confesión y la descripción posterior, ya trastocada en ruinas desmanteladas). La tradición nos sitúa en un pueblo común, donde la influencia de la religión está aún muy presente.

La extracción de historias como ésta entresacadas de leyendas populares es el reflejo de una búsqueda de la identidad literaria y del contexto nacional. Además de los rasgos esbozados que participan del realismo, la técnica que más aproxima esta «tradición» hacia la forma moderna del cuento es el interés psicológico en el personaje del Padre Lanzas. Otro componente a resaltar es la naturalidad en el estilo de Roa Bárcena, de quien hay que apuntar que había traducido a Virgilio y a Horacio del latín. Además, era miembro de la Academia de la Lengua y de la Academia Imperial de Ciencias y Literatura fundada en 1865 por Maximiliano, de quien Roa era seguidor y afiliado al partido conservador del país.

- El esqueleto descarnado que reía a carcajadas...:

«El desencanto de la hermosura»

«El desencanto de la hermosura»⁸⁵¹, cuyo autor firmó con el seudónimo de N. N., fue publicado en el *Álbum ecuatoriano*, en 1898. El argumento nos transporta al Quito del siglo XVI y a los amores entre Teresa Fuentes, una joven huérfana adinerada, y Rodrigo de Armendáriz. El caballero castellano acude a encontrarse con su prometida cuando han pasado dos años de distancia. La hermosa

⁸⁵¹ N. N., «El desencanto de la hermosura», *Álbum ecuatoriano*, tomo I, núm. 12, diciembre de 1898, págs. 495-501. Fuente moderna: en Hernán Rodríguez Castelo, *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y «Timoleón Coloma»*, Publicaciones Educativas Ariel, Guayaquil-Quito, ¿1977?, págs. 46-52.

Teresa lo recibe en su casa y comienzan la velada juntos. Pero, al avanzar la noche, la mansión se va transformando en un escenario terrorífico y la joven se convierte en un esqueleto. Armendáriz no puede soportar la experiencia e ingresa en un convento de agustinos.

El primer recurso del autor para crear el efecto fantástico es no descubrir, ni al personaje, ni al lector, que la joven había muerto, es por eso que la metamorfosis en el hediondo cadáver (proyección encarnada de Teresa) resulta más impactante. A pesar del desenlace piadoso y de un escueto comentario final sobre la futilidad del mundo terreno, el desconcierto, el horror y los recursos fantásticos perduran a lo largo del texto y, además, el narrador toma una postura distante, sin cuestionar los hechos. El esqueleto revivido de la mujer y el escenario dantesco quedan objetivados sin explicación y sin consuelo.

La muerte, vista desde multitud de ángulos, es uno de los temas principales del cuento fantástico, dado que se identifica con la amenaza, lo inexplicable y también, por supuesto, con el ámbito de los silencios; es por excelencia el reino de lo desconocido, de lo irreductible y de la destrucción que a todos nos acecha. El contacto con la muerte provoca en el protagonista la desorientación y la reclusión en el mundo interior, como en el caso del Padre Lanzas.

En «El desencanto de la hermosura» se combinan influjos del gótico (la lluvia en la noche, la mansión tenebrosa, el ambiente escalofriante) y elementos de un romanticismo tardío influido por la narrativa francesa de Jean Potocki, Théophile Gautier y George Sand. El cuento guarda también semejanzas con la leyenda becqueriana y el drama romántico español del Duque de Rivas (*Don Álvaro o la fuerza del sino*, de 1835) y de José Zorrilla (*Don Juan Tenorio*, de 1844). La división del cuento en tres partes diferenciadas (las escenas se ubican en la casa, la calle y la posada) tiene analogía con la estructura dramática del teatro, así como la técnica teatral de adelantar u omitir acontecimientos que luego se apuntan por el narrador o por personajes secundarios. Así sucede cuando nos enteramos de lo que ocurre a Rodrigo, que influiría en la parte II (ha estado con Teresa, convertida en cadáver) pero cuya verdad se descubre en la III (en realidad, ya antes, Teresa lo había esperado pero había muerto de desesperación); y el intervalo entre la parte I

y la II (cuando ella piensa que él había muerto en un naufragio) cuyos detalles son referidos por el compañero de la posada. Aún comparte con Zorrilla y Rivas más puntos en común de la trama: los designios del destino, las noticias equivocadas o a destiempo, las coincidencias aciagas, la imagen de la mujer virginal pero afantasmada y causante de infortunios, la presencia perseguidora de la muerte y, sobre todo, el fatalismo o la dimensión trágica del hombre romántico.

El personaje del amante parece acercarse a la leyenda de don Juan con la descripción de su vida disipada, luego redimida por el amor, tratada por: Tirso de Molina⁸⁵² en *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1620), luego por Zamora, en *No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra* (1744), y Espronceda, en *El estudiante de Salamanca* (1833), y también por Molière (*Las almas del purgatorio*), Mozart en la ópera *Don Giovanni*, Dumas (*Don Juan de Mañara*) y Lord Byron (*Don Juan*). En varios de estos dramas se da también el motivo del cadáver revivido.

La narración conecta además con la comedia española de amor y de capa y espada del Siglo de Oro en la línea de Lope y Calderón y el tradicionalismo de la religión, simbolizado en la espada y el crucifijo que sostiene Rodrigo cuando es rescatado por su criado negro africano y en la opción final devota del protagonista, que encuentra consolución en la fe de aquello que es inexplicable por la lógica.

La casa donde ocurren los hechos funciona como umbral entre la realidad y el mundo de las tinieblas. En la narración se produce un brusco cambio de la primera escena en la casa, adornada de exotismo oriental, hacia un espacio habilitado por un sepulcro e infecto de destilaciones horripilantes. La fría soledad que embriaga el espacio, las fantásticas imágenes con que se adorna, el silencio y el aire de extrañeza denotan la presencia mortuoria. El enunciado se va plegando a ese entramado de correspondencias fantásticas: la frase de «no hay ni un alma» se contrastará con la aparición de la fantasma; a la expresión de Armendáriz «ése es mi

⁸⁵² Las biografías de Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez) y de Zorrilla nos acercan al otro lado del Atlántico. Tirso de Molina viajó a América como sacerdote mercenario en 1616 para reformar el convento de la isla de Santo Domingo, la Española, y dos años después de su regreso ve la luz *El burlador de Sevilla*. Zorrilla también viajó a América, a México, donde obtuvo un gran éxito y la admiración del emperador Maximiliano.

ángel/mi hada» se contrastará el esqueleto descarnado. La sorpresa de los episodios, la rapidez de la acción, el cambio de ambientes y la imaginación verbal construyen la unicidad de la trama y una imagen visual del acontecimiento. La narración, cargada de detalles de misterio en la escena central, va dosificando el suspense y prepara la cita siniestra que se da entre los amantes. El discurso desarrolla motivos macabros y grotescos; sirva como ejemplo este fragmento:

se halló ¡qué espanto! frente a frente a un horrible esqueleto vestido de una blanca y andrajosa mortaja [...] el esqueleto descarnado que reía a carcajadas abriendo desmesuradamente las amarillentas mandíbulas. El desventurado galán echó a correr despavorido [...].

En la narración sobran, sin embargo, elementos relacionados con la religión para que el tratamiento de lo fantástico fuera más limpio. Esto se explica quizá por el contexto en que se creó el cuento, pues en Ecuador dominaba una política conservadora y tradicional, respaldada por el poder central, y ortodoxa, muy ligada aún al dominio de la Iglesia⁸⁵³. En contraste, hay que apuntar que son escasos los cuentos fantásticos ecuatorianos que hemos hallado de la época. Quizá este hecho también sea sintomático de que todavía en 1898 encontremos un relato fantástico cuyo autor prefiriera permanecer en el anonimato. Pero la razón de incluir esta pieza en este estudio se debe a que interesa destacar algunos aspectos que trae a colación:

- La pervivencia de la tradición a finales de siglo.
- La proximidad entre tradición y cuento.
- La pervivencia y la combinación de lo gótico y lo romántico aún en fechas tardías.

Historias como ésta, que «objetivan» el pánico a la muerte y el pudor al cadáver como signo de destrucción y reservorio de gusanos, responde aún al código de «terror físico» modelado en la literatura gótica, a la par que conecta, desde el romanticismo costumbrista, con la imaginación popular de los fantasmas en su

⁸⁵³ Cfr. las ideas expuestas y el contexto histórico en general en Susana Cordero de Espinosa, «Prólogo» a Juan Montalvo, *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, tomo I, págs. 1-135.

forma tradicional.

La cercanía entre los límites de la tradición y los del cuento se vieron, entre otras piezas, en «Lanchitas», aunque «El desencanto de la hermosura» permanece más fiel a la primera que al relato literario. Los tímidos brotes del cuento ecuatoriano en el XIX habían seguido con pocas excepciones la senda del costumbrismo, planteado también desde la forma del cuento histórico, las leyendas y tradiciones indianistas o las historias ligeras de amor. El movimiento modernista no cuajó en las obras de los autores ecuatorianos, que asieron los rasgos de exotismo y renovación más por inspiración que por convencidos criterios de identidad. La desconfianza hacia las fuentes europeas, que se filtraban en la sociedad de toda América, y la indiferencia por el naturalismo de Zola, considerado visceral y aberrante, dificultaron el desarrollo del cuento. El interés se orientó hacia el discurso criollista y las narraciones de misterio fueron bastante exiguas. Ésta es la razón de que «El desencanto de la hermosura» sea un ejemplo infrecuente en la producción de este país.

Seres sin tiempo

- Mujeres del agua:
«La ondina del lago azul» y «La sirena»

El cuento literario del siglo XIX recoge el personaje de las mujeres del agua de materiales como la mitología, las leyendas populares y el universo feérico. Fueron conocidas la balada «Der Fischer», de Goethe, y otras narraciones, como «La ninfa de la fontana» (1787), de Johann Karl August Musäus, «Ondina» (1811), de Friedrich De La Motte Fouqué, «La nixa del estanque» (1816), de los hermanos Grimm, junto a ilustraciones como la de Gustav Doré o la famosa pintura de «Ofelia» (1851) del prerrafaelista inglés John Everett Millais.

Para explicar el legado fabuloso de la ondina y la sirena hay que retroceder a la antigüedad. En la mitología popular grecolatina las fuerzas de la naturaleza

estaban personificadas en torno a los cuatro elementos primigenios. Las «salamandras» habitaban en el espíritu del fuego; los «gnomos» eran divinidades de tierra y habitaban en los bosques; «silfos» era el nombre popular para los habitantes del aire; y los espíritus naturales que gobernaban el elemento líquido eran las «ondinas». La naturaleza de éstas era divina y virtuosa, aunque en ocasiones albergaban cierto signo maléfico que podía enloquecer a las gentes y producir desgracias. La adhesión exótica de las ninfas del agua fue objeto de multitud de leyendas que se originaron en la cultura popular europea y eslava⁸⁵⁴.

La literatura y el imaginario fantástico del Río de la Plata ha manifestado una singular seducción hacia estas criaturas sobrenaturales y hacia otras de raíz mitológica popular semejante, como Máyup Maman o Yacumama⁸⁵⁵; por ejemplo, *La Ondina del Plata* es una de las revistas más influyentes de la época. «La sirena»⁸⁵⁶, de Carlos Octavio Bunge, narra cómo al protagonista, escritor y periodista, se le aparece en el mar del Plata una sirena a la que logran cazar y llevar tierra adentro. Desde una perspectiva idealista, la sirena razona con el protagonista para que la dejen en libertad. Como hay un único narrador que habla en primera persona y asume los hechos, lo fantástico de la historia resulta menos efectivo.

Una de las primeras narraciones sobre este personaje es la leyenda «La antigua sirena», publicaba en Puerto Rico en el año 1862 por Alejandro Tapia. El tema fantástico es tratado con cierta ingenuidad, aunque es meritorio el tratamiento del género de la leyenda pues el autor lima datos históricos y obvia digresiones. El costumbrismo se desprende aquí del tono añejo y el personaje interioriza lo insólito.

⁸⁵⁴ Las ondinas y otras ninfas del agua están presentes en la literatura popular de Alemania, Irlanda, Gales, Francia, Alemania, Suiza, Rusia, Polonia y también en la mitología celta del norte ibérico en torno a las figuras de las «xacias» y «lavandeiras» en Galicia, las «anjanas» y las «mozas del agua» en Cantabria y las «xanas» en Asturias. Véase Juan Antonio Molina Foix (ed.), «Introducción», *Ondinas. Las ninfas del agua*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005, págs. 9-30.

⁸⁵⁵ Máyup Maman es una deidad fluvial semejante a la sirena, y es venerada en Santiago del Estero; Yacumama es la madre del agua y de los manantiales en las zonas rioplatenses de San Diego, La Rioja, Solca y Chuquis. Véanse Adolfo Colombes, *Seres sobrenaturales en la cultura popular argentina*; ídem, *Seres mitológicos argentinos*, Emecé, Buenos Aires, 2001.

⁸⁵⁶ Carlos Octavio Bunge, «La sirena», en *La sirena (Narraciones fantásticas)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927, págs. 9-33.

- «La ondina del lago azul»

«La ondina del lago azul»⁸⁵⁷, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, fue publicado en 1860 en el periódico habanero *El Diario de la Marina*, e incluido después por la autora en un conjunto de varios volúmenes de *Leyendas, novelas y artículos* (1877).

Gómez de Avellaneda explica en el comienzo de «La ondina del lago azul» que se había inspirado en una tradición oral que personalmente escuchó del cicerone Lorenzo en los Pirineos franceses, adonde acudió en el verano de 1859; por ello el cuento se subtitula «Recuerdo de mi última excursión por los Pirineos». El relato de esta cubana se une a la tradición literaria europea de los cuentos y baladas sobre ninfas y ondinas y a la proliferación de ilustraciones pictóricas de estas doncellas de las aguas y otros seres de naturaleza humana y fantástica. Sin duda, «Los ojos verdes» (1861), de Bécquer, debió ser también un referente a tener en cuenta por la autora debido a las semejanzas de tema y estilo que comportan ambos textos.

El argumento de «La ondina del lago azul» es la que sigue: cuando la autora y otros compañeros están en una excursión en los parajes pirenaicos, se cruza en el camino el tío Santiago. Su presentación fortuita brinda la ocasión para que Lorenzo, el guía de la excursión, vaya narrando lo que le ocurrió a su amigo Gabriel, hijo de Santiago. Gabriel era un joven educado, músico y poeta, taciturno y extravagante. En uno de los retiros con su flauta al lago de la villa, se le apareció una bella dama de la que queda prendado. Su padre y Lorenzo –que sigue relatando la historia– no cesaron en advertirle que no fuera al bosque y se olvidara de aquella extraña desconocida que ejercía en él un poder magnético y enfermizo. Gabriel acabó obsesionándose con la dama del lago y renunciando a todo. Lorenzo cuenta

⁸⁵⁷ Gertrudis Gómez de Avellaneda, «La ondina del lago azul», *Diario de la Marina*, La Habana, publicado como folletín entre el 19 de junio y el 28 de julio de 1860. Fuentes modernas: en *Obras de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1981, tomo CCLXXXVIII, págs. 181-197; en David Roas, *El castillo del espectro*, págs. 107-139; en Sardiñas y Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, págs. 35-69; en Juan Antonio Molina Foix (ed.), *Ondinas. Las ninfas del agua*, págs. 223-258.

a los viajeros caminantes que, en una ocasión en que se quedó dormido junto al lago, soñó con monstruos y pérfidas sirenas; después del sueño comenzó a escuchar una melodía inaudita. Entonces él mismo pudo ver cómo brillaban hechizantes los ojos azules de una joven en medio del lago, cuyo canto le provocaba atracción y pavor. Pero un día Gabriel desaparece sin dejar ningún rastro. Su padre y Lorenzo lo buscan en el lago y allí escuchan la flauta de Gabriel. Desde entonces nada se supo de él.

Lorenzo sigue contando que estando él en París reconoció a la mujer que había visto en el lago por sus ojos. Lorenzo se informa de la identidad de dicha mujer, de quien le dicen que tenía fama de seducir y perder a los hombres; le dicen, además, que esta dama había pasado una temporada (que coincide con el tiempo en que desapareció Gabriel) en la misma villa donde su amigo vivía.

El cuento de Gertrudis Gómez de Avellaneda resulta de una gran belleza lírica. Está escrito en una prosa cuidada, armoniosa, sensual, con descripciones detallistas que precisan el suceso insólito en un entorno definido, argumentado con datos geográficos y cronológicos que asientan la veracidad de la historia. Contiene no obstante algunas digresiones o pasajes que se hacen algo más extensos de lo que debieran por esa misma complacencia que siente en general el narrador de leyendas.

La forma genérica de la leyenda de transmisión oral condiciona la estructura de la trama: las secuencias narrativas coinciden, y se van entrecortando, con el ritmo y las etapas de la expedición «real» de la autora explícita, para provocar así el suspense («otro motivo de sorpresa y asombro me estaba reservado para el día siguiente»). La pose ficcional de la autora (relacionada con la oralidad del cuento popular) como «transmisora» le concede cierta libertad para instigar la curiosidad de los oyentes-lectores; además, no se dirige a un receptor individual sino a un público lector y prepara el perfil de quienes vayan a leer su historia como lo hizo el narrador de quien ella la escuchó: «no sois persona que indague las cosas por mera curiosidad, sino porque se interesa por cuanto es patético y extraordinario».

El protagonista se define a través de sus intervenciones, henchidas de idea-

lismo en el lenguaje, como proyección verbal de su rechazo al «frío positivismo». El personaje desarrolla el denominado fantástico psicológico hoffmanniano. Gabriel interioriza el misterio y lo lleva hasta un destino tan trágico como sublime, el suicidio por amor, propio del *espíritu trágico del romanticismo*⁸⁵⁸. Como los personajes de Hoffmann, Gabriel se define por su tendencia a la susceptibilidad, a la emoción desbordada, el delirio febril y la alucinación. Sin embargo, para acrecentar la inquietud, y por exigencias de la verosimilitud, no queda claro si la desaparición de Gabriel es por voluntad propia o bien por las fuerzas ocultas asociadas a la ondina. El otro misterio irresuelto es la duplicación ominosa entre la dama del lago y la doncella de París.

El contraste a la personalidad del protagonista está en la de Lorenzo, un personaje fiable, constante, que descrea de las hadas y de las viejas fábulas de ondinas. En definitiva, es el personaje racional, testigo visual del desdoblamiento de la ondina y oyente de la música de la flauta de Gabriel desde el fondo de las aguas cuando éste había desaparecido. Es también el personaje que agudiza la ambigüedad de los hechos y que incitará a enfrentarse a una realidad con una doble lectura: primero se ríe de los cuentos de hadas, critica el delirio romántico de Gabriel, desconfía de la existencia de la dama que embelesa a su amigo; mas, al mismo tiempo, confiesa la «terrible verdad» de haber visto junto al lago unas figuras como ninfas y admite que en París vio en carne y hueso la misma mujer que viera en el lago. La actitud de Lorenzo es la del escéptico receloso que prefiere creer en lo coherente y que finalmente concluye que la mujer de París y la dama del lago son la misma persona; con todo, también confiesa que es más doloroso pensar en la coquetería y la crueldad de una «señora del mundo positivo» que en la maldad sobrenatural de la ondina.

La postura de la autora es la de advertir que si sustrajéramos esta historia de su componente maravilloso quedaría sólo «una burla de la prosaica realidad»;

⁸⁵⁸ Véase Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*, Destino, Barcelona, 1990. El idealismo extremo que se buscaba en el romanticismo encontraba con frecuencia el choque con la realidad materialista, lo que causaba con frecuencia que el romántico acabara con su propia vida mediante el suicidio. Es por eso también que los románticos amaban la naturaleza frente a la civilización como símbolo de todo lo verdadero y genuino.

aun así, el lado terrible de lo historia permanece en la en la duplicación de la fémina y en la desaparición de Gabriel.

El cuento aborda el tema de la imposibilidad de unión entre los humanos y los seres sobrenaturales. La figura de la ninfa del lago se asimila al estilo de las pinturas prerrafaelistas que dan forma a mujeres frágiles, etéreas y espiritualizadas, de belleza pálida, delicada y enfermiza⁸⁵⁹. La ondina siempre surge de las aguas caminando por ellas o en una barca que se acerca a la orilla, va vestida de blanco con gaseosos velos, tiene el pelo dorado y la frente coronada de nenúfares y su figura se rodea del halo celeste cristalino de las ondas. Estos rasgos identifican a la ondina con las hadas infantiles, la novelística de las gestas artúricas y el maravilloso-homérico de las pérfidas sirenas de los poemas épicos y las leyendas heroicas. El motivo de la seductora diabólica está tomado de la mitología germánica y escandinava. Este mito casaba la creencia en el poder mágico y fertilizador de las ninfas y ese otro poder inaudito de volver loco al que escuchaba su voz o al que las veía.

La «flauta» y los «ojos» son en este cuento un punto de inflexión de la fantasticidad narrativa: actúan como símbolos que generan el conflicto entre el orden humano y el orden a-natural. Por un lado, la música encantadora de la flauta de Gabriel es el puente de enlace entre el mundo humano y el de la ondina. Como los ojos de la ondina, su música parece tener también un poder encantador. La ondina, asociada a veces con las musas y el numen inspirador de las artes, es la responsable de la locura del protagonista (de haberlo vuelto literalmente *loco* de amor), del que sin explicación, desaparece su cuerpo pero su espíritu pervive en el eco de la música que emana del lago. Por otro lado, sus penetrantes ojos azules son signo de su procedencia sobrehumana, capaz de hechizar con sólo mirarla una vez; esto los convierte en unos ojos diabólicos. El tema de los ojos perturbadores ya estaba en *Melmoth, el errabundo* y aparecerá de modo particular en «Los ojos de Lina»⁸⁶⁰

⁸⁵⁹ Véase Hans Hinterhäuser, «Mujeres prerrafaelistas», *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980, págs. 91-121.

⁸⁶⁰ Clemente Palma, «Los ojos de Lina», 1896, recogido en *Cuentos malévolos*, págs. 69-81. Fuentes modernas: en Harry Belevan, *Antología del cuento fantástico peruano*, págs. 5-12; en José Miguel Oviedo, *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 341-349; en Dolores

(1896), dentro de los *Cuentos malévolos* (1904), de Clemente Palma, y en «Los ojos de la reina»⁸⁶¹ (1923), de Leopoldo Lugones.

Se pueden distinguir dos órdenes en tensión: el lago y el bosque, asociados a la ondina, y lo cotidiano de la casa y el entorno de Santiago. Esa tensión está reforzada por el tono realista de la narración al «documentar» ciertos aspectos. Lo insólito, asimismo, opera en la ambivalencia que caracteriza a la ondina entre lo maléfico y lo divino, entre ominoso y armonioso. Esta ambivalencia⁸⁶² se contextualiza en referencia a los sentimientos de miedo y de atracción que se desprende de esos seres sobrenaturales, cuyas fuerzas desataban lo mismo la muerte que la fertilidad. La ambivalencia existencial es el estado al que llega Gabriel, del que no se puede decir que está muerto, ni que está vivo, sólo que está *sepultado*; y su espíritu vive en la música. El agua esconde el secreto de su desaparición. La ambivalencia se posterga al encuentro de Lorenzo con la mujer que identifica con la ondina. La réplica de la ondina en la mujer real de carne y hueso con que tropieza Lorenzo en París transforma lo fantástico en causa natural (dos mujeres que son la misma persona), pero, en la otra cara de la moneda nos encontramos con la falta de toda explicación natural para la muerte de Gabriel.

A lo largo del cuento la atmósfera de misterio trasciende a un primer plano: la naturaleza abrupta, el estado alucinatorio del protagonista, la reverberación mágica de su música. Muy lejana del *locus amoenus* y la naturaleza bucólica, arcádica y apacible de la literatura anterior, en el relato de Gertrudis Gómez de Avellaneda se erige una naturaleza soberbia, impenetrable e inquietante, con sinuosidades pavorosas. El papel de la naturaleza constituye una voz protagonista en el conjunto del relato:

los angostos desfiladeros; las sendas serpenteando los flancos de la cordillera, suspendidos sobre abismos; las bóvedas de monstruosos pe-

Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 89-96.

⁸⁶¹ Leopoldo Lugones, «Los ojos de la reina», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 28 de octubre de 1923, 3ª sec., pág. 5, columnas 1-8 y pág. 8, columnas 7-8. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 208-230.

⁸⁶² «Lo que persiste sobre todo es el sentimiento ambivalente de miedo y atracción respecto de las aguas que desintegran (la “fascinación” de las ninfas acarrea la locura, la abolición de la personalidad) y que germinan al mismo tiempo, que matan o ayudan al nacimiento», Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Ediciones Era, México, 1974, pág. 193.

ñascos que [...] parece que amenazan desplomarse; los vericuetos glaciales, donde no se halla un árbol que susurre, ni un pájaro que píe, ni un insecto que se mueva.

Este esbozo geográfico responde a la filosofía romántica de que la naturaleza es un ser espiritual con existencia y expresión propias. A esta idea se asocia la vitalidad de la flauta⁸⁶³ que toca Gabriel, cuyas notas son trasunto de la vitalidad y del arcano que el bosque esconde. El cuento alberga también el sentido místico romántico del paisaje como fuente de contemplación, purificación y suspensión de los sentidos. La naturaleza es aprehensible nada más que por el lenguaje del arte en cualquiera de sus manifestaciones⁸⁶⁴; así se explica que Santiago acuda al lago y no a un templo a rezar por el alma de su hijo, pues éste es el lugar simbólico de lo trascendente y espiritual.

La semipenumbra del bosque, la vaguedad de las formas, el rumor de las aguas, la complicidad de la luna... son espejo de las ideas extrañas de Gabriel. La nebulosidad y el vértigo que envuelve el espacio físico exterior son, a su vez, trasunto de la obnubilación y el aturdimiento del personaje. En general, la oscuridad y el secretismo de la ambientación funcionan como elementos de intensidad en la narración.

⁸⁶³ «Aquella flauta lloraba, gemía, cantaba, expresaba ardientes deseos, respondía a secretos pensamientos, articulaba misteriosas promesas y hacía nacer de súbito dulces aunque indeterminadas esperanzas».

⁸⁶⁴ «los que por su desgracia, o su dicha, no han recibido de la naturaleza una organización de artista como la que en suerte me ha cabido; los que no ven en estos campos sino árboles, yerbas, aguas, nunca podrán comprender los misterios de la existencia mía. ¿Cómo explicarles con el lenguaje humano el sentido que descubro en esos susurros de las movibles ramas [...]?»

- «La sirena»

En «La sirena»⁸⁶⁵ (1869), uno de los *Cuentos románticos* de Justo Sierra, se presenta el misterio de una vieja bruja que tiene enjaulado a un ruiseñor que exhala un canto divino; paralelamente, se relata la historia de una sirena que acaba fascinando a un joven marinero. Sólo al final se descubre que la sirena se encontraba en realidad bajo el hechizo mágico que la había convertido en aquella vieja a quien la gente temía.

Como es común en el fantástico decimonónico, el narrador intenta dar toda la veracidad posible a su relato, insistiendo en que es un hecho tan *imposible* como empírico y *real*, y en que la gente ha «visto» y «oído» a la sirena de Campeche:

misterioso e inefable, enteramente real aunque parezca imposible: al rayar el alba *canta la sirena* [...].

Y es cierto; en Campeche hay testigos oculares, la sirena es mitad mujer y mitad pez [...].

Si me seguís, lectores, he aquí la leyenda, tal como, en substancia, me la refirió uno de esos viejos marinos *que han oído a la Sirena*.

La gente del lugar creía que aquella música era el canto del pájaro que la vieja tenía enjaulado, un *shkok*, «el ruiseñor de las selvas yucatecas». Pensaban las mujeres que la vieja se había tragado al ruiseñor y cantaba así porque lo tenía en la garganta. A la tía Ventura, como llamaban a la hechicera, a la «vieja de siniestra catadura», se le atribuían todo tipo de fantásticas suposiciones: que tenía un pacto con el diablo; que había llegado a Campeche subida en una escoba; que tras haber sido quemada por bruja habían arrojado al mar sus cenizas y de ellas había resurgido de nuevo a la vida; que era el espíritu de un terrible filibustero; y que había ingerido el elixir de la vida y pertenecía a la secta de los «inmortalistas». La agudí-

⁸⁶⁵ Justo Sierra, «La sirena», *El Renacimiento*, tomo I, págs. 475-477, 14 de agosto de 1869. Fuentes modernas: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 105-113; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 143-153; en José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Alianza, Madrid, 1998; disponible en <http://relatosmodernistas.com/Documents/La%20sirena.mht>.

sima descripción física de la vieja parece el trasunto del retrato de su perversión moral, de su inclinación hacia lo oscuro y los artificios maléficos:

Los sanromaneros, aunque no sentían la menor simpatía por aquella mujer doblada hasta el suelo, sin pelo, cejas, ni pestañas, cuyos ojos brillaban con el fuego sombrío de los carbunclos, cuya boca parecía un rasguño sangriento trazado de oreja a oreja por la punta de un alfiler y sobre la cual se buscaban para darse perdurable beso las puntas de la corva nariz, y de la corvísima barba, le tenían respeto, acaso terror. ¿De dónde había venido a san Román aquel insigne trasgo?

La importancia del canto de la sirena para los románticos mantiene una conexión con la confianza optimista en la música, en la concepción de la armonía cósmica, del vínculo con el universo, en la unión de lo sensitivo y lo espiritual; al mismo tiempo, la música unifica la esencia misma de la naturaleza y la sensibilidad humana. Se pueden distinguir estas ideas en el siguiente párrafo:

Las cosas más grandes y las pequeñas en la naturaleza, el hombre y la sensitiva, el océano y el cocuyo, todo cuanto se mueve, cuanto ilumina, cuanto siente, tiene un momento dulce, una sonrisa o una lágrima y ese momento es esencialmente musical. ¿Podemos imaginar siquiera todos los misterios de la infinita melodía que encierran las impercibibles trovas eólicas de la brisa que agita los pistilos de un lirio? Yo recuerdo cuán tremenda impresión sentí la primera vez que vi un cadáver; mas también recuerdo que cuando, en presencia de aquel hombre muerto, escuché una sonora estrofa musical, el cadáver me pareció irradiar no sé qué dulcísima serenidad. Lo que me había hecho estremecer, me hizo llorar; el muerto sonreía al través de la música y era inefable sonrisa la suya.

Esta referencia que el narrador cuenta al lector como algo anecdótico, casual, de la primera vez que vio un cadáver y cómo, en su presencia, oyó una música y pensó que era como si ese cadáver no estuviera muerto es, en realidad, una estrategia narrativa para cautivar o atraer el pensamiento del lector hacia lo sobrenatural y preparar el ánimo de éste para atender a unos hechos en los que se entreteje la fluctuación entre la vida y la muerte, entre la muerte y la resurrección.

Uno de los aciertos de la narración es la cohesión de distintas historias. Es decir, ya no estamos ante la técnica del relato dentro del relato –como en *Coinci-*

dencias, de Gorriti–, ni ante el engarce de dos cuentos que desde el punto de vista literario funcionarían igual sin dificultad por separado –como «La mulata de Córdoba y La historia de un peso» y «El arroyo del muerto y La cruz del sombrero»–, sino ante la unión de varias historias –como en «El pozo del Yocci», de Gorriti–, de varios cuentos en el sentido primario de la palabra⁸⁶⁶, que, al final, se muestran de forma unívoca y esférica, formal y semánticamente identificados. Primero se enmarcan dos historias por separado: la de la sirena (asociada a la naturaleza de Campeche y a las aventuras de los marineros oriundos) y la presentación de la vieja bruja, presentación a la que se suman las leyendas de su extraña existencia. Después, de forma aislada (físicamente, en el texto se demarca como un capítulo aparte), se narra la historia del joven alférez, quien tuvo un sueño en el que un «genio marino» le ayudaba a «penetrar en el seno de las olas» y adentrarse en las profundidades del mar. En su sueño, como si existiera otro mundo dentro del océano, en medio de un estanque encuentra una flor de la que «brotaba un canto inoído, ideal». En seguida, se ofrece una acción: el marinero despierta y se encuentra con la mujer de su sueño; la mujer es una sirena que, ambigüamente, adquiere la figura de una anciana. Por último, llegamos al desenlace: el joven desaparece, la anciana se transforma otra vez en sirena. Y, conectando con el inicio del relato, el epílogo daría dos claves: la fantástica-intratextual, que sería la revelación de que aquella sirena había permanecido bajo un hechizo, roto con el acto de amor del marinero; y la romántica-costumbrista, que coincidiría con la explicación de que los habitantes de Campeche escuchan el canto de la sirena en el día de san Juan porque en ese día ocurrieron los hechos que se han contado.

Lo fantástico y lo costumbrista se entrecruzan en una suma de elementos que tratan de conexionar dos códigos, el de lo imposible y el de la realidad. Lo sobrenatural aparece siempre *verificado* por los sentidos: la sirena, a la que han visto y oído; la longeva edad de la anciana, de la que ya hablaban los padres de las abuelas del lugar; además, la precisión del lugar (san Román) y de la fecha (la noche del 23 de junio de 1772) refuerzan la verosimilitud de los hechos. También lo

⁸⁶⁶ La etimología de la palabra *cuento*, como se vio en el primer capítulo, contiene las ideas de «relato, historia» y de «cómputo, enumeración».

sobrenatural y lo empírico se entrecruzan cuando las mujeres del pueblo oyen un canto divino y al adentrarse en la barraca de la bruja no encuentran ni a la vieja, ni el pájaro, pero «ven» el perfil de una joven dibujado con carbón en la pared. Como la historia mencionada arriba del cadáver y la música, ese dibujo será un *indicio* del que luego se descubrirá su relevancia en el universo fantástico del relato.

Desde distintos niveles la narración de Justo Sierra va trazando ese universo fantástico. En el plano de la enunciación se seleccionan aquellos términos que ubican los acontecimientos desde una semántica de lo extraordinario y de lo que está fuera de lo natural: «indecible», «inefablemente», «inoído», «impercibible», «imposible», «infinita», «ilimitada», «inmortal», «inextinguible», «ideal». Este vocabulario, por otro lado, parece responder a la idea de Bellemin-Noël de que el lenguaje de la literatura fantástica trata de enunciar lo que es indesignable, idea que conecta con la teoría de Roger Bozzetto de que el universo de lo fantástico se ajusta a lo no representable y con la de Claudia Corti⁸⁶⁷ de que la literatura fantástica constituye un modo de expresar aquello que traspasa los límites de la razón. En la estructura de la trama las conexiones mágicas entre distintos elementos son el resultado de la aplicación técnica de una casuística *otra* o de una «verosimilitud fantástica». Es en esa estructura donde más palpablemente se registra el cruce de distintos códigos:

- El reflejo de la flor del estanque, soñada por el joven, tiene el perfil de la mujer dibujada con carbón en la pared de la cabaña de la

⁸⁶⁷ «Los problemas peculiares rebelados de la enunciación fantástica derivan directamente del tipo de experiencia que viene narrada: una experiencia que trasciende los vínculos de la norma y trasciende los límites de la razón, una experiencia que se infiltra en los sistemas cerrados y codificados de lo simbólico para abrir los espacios inquietantes del imaginario, amenazando un modelo –el Modelo– unitario-logocéntrico-monológico del mundo [...] Digamos, por tanto, que el cuento fantástico enuncia, en tanto que narra experiencias “otras”, lo imposible contrapuesto a lo posible y a lo conocido; de aquí nace su típica dificultad para nombrar y encuadrar, en un discurso lógico-argumentativo, los objetos de la experiencia imposible [...]» [«I peculiari problemi sollevati dall’enunciazione fantastica derivano direttamente dal tipo di esperienza che viene narrativizzata: un’esperienza che trascende i vincoli della norma e travalica i limiti della ragione, un’esperienza che si infiltra nei sistemi chiusi e codificati del simbolico per aprirvi gli spazi inquietanti dell’immaginario, minacciando un modello –il Modello– unitario-logocentrico-monologico del mondo [...] Diciamo dunque che il racconto fantastico enuncia, in tanto che narrativizza esperienze “altre”, l’*impossibile* contrapposto al possibile e al conosciuto; da qui nasce la sua tipica difficoltà a nominare e inquadrare in un discorso logico-argomentativo gli oggetti dell’esperienza impossibile [...].] Claudia Corti, *Sul discorso fantastico*, pág. 34.

bruja.

- La suposición de que la hechicera tiene al menos cien años se confirma al final: «cinco siglos de sufrimiento».
- Choque y fusión de órdenes antagónicos. Se dan fuertes contrastes entre el sueño y la vigilia (el marinero sueña primero con la flor que se identifica con la sirena y el canto, pero es ya despierto cuando oye la voz de la sirena y en esa voz descubre «la sombra negra» de la tía Ventura); entre tierra (el pueblo, la casa de la bruja) y agua (el mar), ambos identificados en la flor que aparece en el estanque; el canto dulce, de una mano, y el trueno y el huracán de la tormenta, de otra; la belleza de la joven sirena y la fealdad de la vieja bruja; la voz «angelical» de una y la «sombra satánica» de la otra. Igualmente, y por lo que interesa respecto al género fantástico, el orden natural tiene otro orden paralelo: las casas de la gente del pueblo y la barraca de la bruja, la vigilia y el sueño del joven, la tierra y el mar y, a su vez, el mar y la gruta misteriosa adonde van a parar todos los ríos y donde supuestamente viven las sirenas.
- Desde el nivel narrativo o de composición, se hace una descripción precisa del cuerpo y el aspecto de la vieja, mientras que de la sirena sólo conocemos el trazo de su perfil en la pared, el reflejo de su figura en el agua, su voz y su sombra. Únicamente al final «aparece» la figura completa de la sirena, y es cuando se descubren sus escamas. En este sentido, habría dos campos semánticos divididos, el del cuerpo o la materia, y el de lo intangible (la voz, el reflejo, la sombra).
- Metamorfosis.
- Oposición entre Eros y Thanatos.

Explicaremos a continuación los dos últimos puntos expuestos.

Uno de los ejes de enlace de los distintos niveles de la narración (sobre el que se sustenta una atmósfera de «anticipación») es el motivo de la metamorfosis:

el reflejo de la flor se convierte después en la imagen de la sirena, la imagen de la sirena en el cuerpo de la misma, el cuerpo de la sirena en el cuerpo de la bruja y, finalmente, la bruja se convierte de nuevo en sirena, pero una sirena renacida, por lo que aquí la metamorfosis pasaría a ser metempsicosis:

Mas ella no podía morir; reapareció en la superficie; era una divina mujer, pero bajo su vientre se traslucían las escamas de oro de su inmensa cauda de pescado. Aquella monstruosa forma canta un canto preñado de sollozos de amor [...].

Por otro lado, cuando se produce la metamorfosis de la sirena en la hechicera, también la naturaleza sufre una transformación y a la calma sigue la tormenta y el extravío:

La Luna había huido; el viento solsticial soplabla con furia; la barquilla bogaba, bogaba... Rugió la tormenta en el cielo; el huracán estremeció la tierra, la rada entera se convirtió en una oleada sola, lenta, inconmensurable, negra.

Se dan en general las asociaciones eróticas entre amor y muerte, Eros y Thanatos, propias del romanticismo y del modernismo fantásticos: la identificación del mar (con carácter activo, bajo el movimiento de las olas) y una mujer, así el alférez «penetra en el seno de las olas». El amor del alférez por la sirena lo conducirá a su propia muerte. La sirena y el mar se asocian al espacio significativo del Eros con términos como «penetrar», «vientre», «seno», «fascinación». A la relación de Eros y Thanatos procede la de muerte y vida, bajo la unión simbólica, feroz y voraz del joven marinero y la sirena:

la sombra de una mujer bella como la primer vigilia de amor. El joven oficial acercó su sombra a la sombra que lo enloquecía para confundirse con ella.

ambos rodaron abrazados y convulsos por el abismo.

El resurgir de la sirena, entonces con un «canto preñado» cuando antes parecía haber desaparecido, se envuelve en el ideal romántico que aspira a la integración de amor, muerte y vida.

El indicio o la insinuación de que la música que procede de la flor, es decir,

de la sirena, llega de un mundo extra-ordinario, externo o contingente a la realidad incide también en la semántica del amor, la maternidad (creación de vida) y la muerte:

Era aquella una de esas voces que nos recuerdan los besos maternales, el hogar ausente, los hermanitos muertos, los primeros besos de las pasiones puras y luego una lánguida y sublime aspiración a la muerte.

Otros dos espacios incompatibles se armonizan en la representación de la sirena, «mujer bella» que, al mismo tiempo, se trata de una «monstruosa forma» que ha matado al hombre que la amaba y, sin embargo, su canto emite «sollozos de amor». La conjunción de estos rasgos parece contener el concepto de lo *sublime*, entendido como aquello que puede ser descomedido y a la vez bello, que puede ser terrorífico y, a la par, fuente de placer. Lo sublime romántico es también una representación de lo infinito⁸⁶⁸.

Convergen las historias, convergen órdenes opuestos y convergen, también, varios géneros narrativos: la leyenda costumbrista (la historia de la hechicera en tiempos de Carlos III), el fantástico (ruptura de las leyes de la realidad e inserción de un orden a-natural y no racional), el feérico (las fábulas de la bruja, el maleficio por el que un personaje bello es condenado a permanecer en un estado azaroso durante mucho tiempo, el sueño del alférez y el mágico mundo submarino que describe) y el maravilloso-mitológico (la historia de Ulises y las sirenas y el mito de Orfeo, su canto luctuoso y el descenso a los infiernos en busca de su esposa Eurídice).

El suceso se queda en el ámbito de lo inexplicable; aunque también es cierto que el lirismo con el que se cuenta la historia y su vínculo con el origen legendario crean una distancia con esa ruptura natural que necesita el fantástico. En general, los cuentos de Sierra recogen la influencia de los recursos del romanticismo agónico y truculento, pero la estética de su estilo hace que el autor se anticipe al modernismo, dando lugar a un fantástico ambiguo o un tipo de fantástico

⁸⁶⁸ Cfr. Paolo D'Angelo, «Il sublime e il meraviglioso», *L'Estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna, 1997, págs. 131-135.

modernista que a su vez combina el romanticismo negro y visionario y el romanticismo costumbrista.

El sustrato folclórico de las ficciones de Justo Sierra recuerda la relación establecida entre el cuento literario (particular) y el cuento oral (común) durante el siglo XIX. Pero el escritor mexicano se distancia de sus contemporáneos por el salto estético de lo legendario popular y comunitario hacia el artificio literario con el que compone una narración individual y rebosante de un vocabulario culto, exquisito y selecto, tan ajustado al cuento modernista: «grímpolas», «solsticio», «murmurio», «abscóndita», «boyante», «carbunclos», «nívea», «irisada», «púrpura», «coral», «esmeralda», «pedrería», «diáfana», «inefable», «terso», «lánguida y sublime». Sierra construye un texto lleno de sensualidad y vivificación de los sentidos, donde las comparaciones y las sinestesias generan una escritura preciosista cuyo valor primordial es el de pensar cada palabra y donde las repeticiones y otros recursos actúan como estribillos poéticos y musicales. Desde este punto de vista, convergen también dos discursos: prosa y poesía.

6.5. Valoración y sugerencias

En este capítulo hemos visto la evolución del cuento fantástico desde distintas perspectivas, teniendo en cuenta el contexto literario, las similitudes y divergencias con otros relatos del mismo género –ya dentro de la producción del autor o ya respecto a la de otros escritores– y la relación con las corrientes estéticas. Se trata de textos que, de un modo u otro, han marcado una pauta en la formación del cuento fantástico. La principal característica que podemos extraer del análisis expuesto es la versatilidad del relato fantástico hispanoamericano durante el siglo XIX y el apoyo de la prensa como medio para institucionalizar la literatura y amparar la experimentación y la consolidación del género. Ha sido dicha experimentación la que ha ido dando lugar a las sucesivas contribuciones al desarrollo de la técnica de este género literario, adquiriendo sus mayores logros en las últimas

décadas del siglo en cuanto al perfeccionamiento de los elementos estéticos, el uso de los motivos semánticos y de los recursos formales, la evolución de la historia, la arquitectura de la trama, la caracterización de los personajes, la motivación de las acciones, el manejo del tiempo y el espacio, etcétera. Esta conclusión está en consonancia con una coyuntura que ha sido también expuesta, el desigual proceso de modernización que, a su vez, dio lugar a una pluralidad formal de la literatura, y en concreto del cuento, y a la creación de modalidades híbridas. Es por eso que hemos tratado de explicar y de establecer la estrecha relación entre la forma literaria, el tratamiento del contenido y el escenario cultural en que se desarrolla, según el país en que se ubica y según la formación del escritor.

Este mestizaje de formas mantiene un paralelismo con la convergencia de discursos del espiritualismo y del racionalismo, así como con la conciliación de disciplinas y tendencias dispares: ocultismo, esoterismo, espiritismo, positivismo, estética gótica, simbolismo, decadentismo, etcétera, entre las que destacan principalmente el romanticismo (la evocación de lo sepulcral y lo siniestro, el satanismo o la revelación de lo trascendente y de lo visionario) y el costumbrismo-naturalismo (detalles de la realidad cotidiana trazados desde la razón y la objetividad, sin excluir lo escabroso). Para un posterior trabajo quedaría la necesidad de postular las características del fantástico comunes entre estos cuentos y estos escritores, en periodos concretos o por países; igual que la posibilidad de diferenciar categorías como «fantástico romántico», «fantástico tradicionalista», «fantástico onírico», «fantástico pseudocientífico», «fantástico naturalista», «fantástico costumbrista», «fantástico hoffmanianno», «fantástico poetiano», «fantástico pseudocientífico» o «fantaciencia». Pero también restaría la urgencia de unificar las particularidades de las diversas modalidades formales: «cuento», «cuento largo» o «novela corta», «tradición», «leyenda», «cuento breve», «hiperrelato». En esta recategorización se habría de prestar atención al vínculo con el relato oral y a las etapas de la formación de lo que llamamos *cuento literario*, como en algunos casos se ha expuesto en este capítulo.

Por otra parte, la sistematización de las pautas que ha seguido el género fantástico en Hispanoamérica hasta su conformación requeriría un análisis alterna-

tivo sobre cómo han ido acomodándose en la práctica los distintos puntos de acción: desarrollo de la temática, evolución de los motivos, tratamiento del mundo de los sueños, diversificación psicológica del perfil de los personajes, exploración de los mecanismos que propician el suspense y la sorpresa, variaciones del final y experimentación de las técnicas.

Expuestas aquí algunas sugerencias, volvemos a señalar que el objetivo de este estudio ha sido mostrar una visión global del estado de la cuentística fantástica durante el periodo de su nacimiento y su formación e, igualmente, el de recabar un elenco de relatos que han tenido escasa repercusión crítica, por lo que se trata de textos que en su mayoría son anteriores al modernismo. Es por eso que quisiéramos aducir, una vez más, la inconveniencia de que muchos de estos cuentos aún permanezcan diseminados en viejas ediciones, con un acceso difícil para el investigador y mucho más lejos del alcance del lector actual.

En nuestro análisis hemos aplicado la base teórica y las ideas expuestas en los primeros capítulos de este trabajo. El repertorio de textos ha sido sistematizado, como se explicó, en tres grupos temáticos que a su vez contienen distintas categorías: transgresión de los parámetros culturales (brujería y supersticiones, la imagen del diablo, el tema de los secretos...), transgresión de los ámbitos de la carne y la mente (animación de lo inerte, la metamorfosis, el desdoblamiento, la locura, la mezcla de sueño y vigilia...), y transgresión de las nociones vitales de espacio y tiempo (la figura de la sirena, los fantasmas, el vampiro, la reencarnación y el contagio entre el mundo de los vivos y el mundo de ultratumba). Así pues, el criterio de estudio basado en la *transgresión* de las referencias del concepto de «realidad» por un elemento no racional o inexplicable ha evidenciado una evolución de los mecanismos del género, evolución determinada por el sincretismo de corrientes, estilos y motivos literarios.

El cuento fantástico decimonónico se vertebra sobre una situación de tensión que problematiza la frontera entre la razón y la intuición, entre lo normal y lo que está fuera de las leyes del mundo natural, al fin y al cabo, entre lo posible y lo imposible. En la gran mayoría de los textos estudiados se ha visto que el enigma, asunto medular del cuento fantástico, suele presentarse en el centro de la narra-

ción, y sus efectos estallan en el desenlace de la historia. El sentimiento de temor e inquietud, derivados de la asimilación de *lo inconcebible*, que sufre el protagonista de las ficciones de misterio da lugar a un cambio en su identidad. Hemos intentado considerar qué consecuencias comporta esta estructura, cómo se formula el conflicto desde el enunciado, qué caminos ha llevado la narración para introducirse en la exploración de zonas ocultas de la realidad inmediata, cómo se corrobora la irrupción del elemento sobrenatural y cómo queda planteada su naturaleza inefable, tanto como el vacío ontológico o la imposibilidad de su explicación.

Hay que añadir que hemos manejado un numeroso y variado *corpus* de textos y de fuentes originales con el fin de mostrar un panorama lo más amplio posible. Sin lugar a dudas, los escritores de Hispanoamérica han cultivado este género con especial interés. Junto a escritores conocidos como Ricardo Palma, Rubén Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Abraham Valdelomar y Horacio Quiroga, hemos incorporado a figuras casi o totalmente desconocidas en el terreno literario como Diego Vicente Tejera, Manuel Concha, Julio Lucas Jaimes o Luis López Méndez. Se han visto cuentos más o menos consagrados de la tradición del fantástico decimonónico como: «Gaspar Blondín», de Juan Montalvo; «Quien escucha su mal oye» y la serie *Coincidencias*, de Juana Manuela Gorriti; «Lanchitas», de José María Roa Bárcena; «El número 111», de Eduardo Blanco; «Rip-Rip el aparecido», de Manuel Gutiérrez Nájera. Pero, también, hemos comentado narraciones valiosas y olvidadas como: «Carta verídica de un maravilloso fenómeno» y «Noticia extraña de una mujer moza que envejeció pronto y volvió a rejuvenecerse»; «La mulata de Córdoba», de José Bernardo Couto; «La estatua de bronce» y «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado», de Juan Vicente Camacho; «Raro», de Guillermo Vigil y Robles; «Tristán Cataletto» y «El sello maldito», de Julio Calcaño. Merece la pena destacar la obra de aquellos escritores que se han dedicado con singular cuidado al cuento fantástico: Juana Manuela Gorriti, Justo Sierra, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Vicente Riva Palacio, Eduardo Wilde y Julio Calcaño. Citamos en este caso aquellos anteriores al modernismo, pues, como se ha explicado en distintas ocasiones, los escritores modernistas trabajaron con un concepto particular de lo fantástico literario y su producción ha sido en

general bastante estudiada por la crítica. Cabe decir que hemos tenido en cuenta a escritores de todos los países del continente, a lo largo de todo el siglo XIX y con inquietudes vitales y formaciones intelectuales y literarias muy diversas. Es por ello que este trabajo se presenta con una perspectiva de interés muy heterogénea, pero se circunscribe con rigor al objeto y a los criterios de estudio.

Ha sido este proceso que venimos esbozando el que ha dado lugar a lo que hoy conocemos como «cuento fantástico». Pero la misma noción de «cuento fantástico» sería imposible de comprender sin tener en cuenta su propia historia, la experimentación de sus recursos desde una perspectiva sincrónica respecto a otras producciones y diacrónica a lo largo del tiempo y, claro está, la búsqueda de una autonomía de este género dentro del espectro de la prosa narrativa.

Por último, hemos de anotar que, como se ha visto, la inexactitud de la terminología de estas piezas («cuento», «historia», «fantasía», «tradición»...) afecta a la hechura interna de las mismas, que ha ido experimentando y evolucionando a lo largo de todo el siglo, y, más aún, es síntoma de que sería conveniente hacer una revisión de lo que hasta hoy día se ha considerado como *cuento* del XIX, de aquellos relatos que se han incluido dentro de una tradición del género, e, igualmente, sería conveniente contrastarlo con las piezas que los mismos escritores consideraban o etiquetaban como «cuento».

7. Eduardo L. Holmberg

7.1. Por qué Holmberg

La contribución de Eduardo Holmberg a la tradición fantástica es de una importancia considerable, ya que es el iniciador de la ciencia ficción y del cuento detectivesco tanto en Argentina como en Hispanoamérica. Es por esto que hemos estimado interesante y provechoso destinarle un capítulo dentro de este trabajo. Por sus conocimientos, por sus quehaceres y por su personalidad podemos ver en este autor al arquetipo de la generación de 1880; igualmente, es el escritor paradigmático del fantástico dentro de dicha generación por su especial dedicación a este género. Por esto y por el tratamiento singular de ciertos elementos del fantástico decimonónico y por la transición de su narrativa hacia otras modalidades más modernas, Holmberg es un perfecto ejemplo de la elaboración y el desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano durante el siglo XIX.

La obra de este autor documenta, además de una evolución en el género, la confluencia de distintos movimientos y tendencias en un periodo significativo histórica y culturalmente de entre siglos. A pesar de la importancia de su narrativa, Holmberg ha sido y sigue siendo un escritor prácticamente desconocido e insuficientemente valorado.

A continuación la biografía de Holmberg permitirá entender su pensamiento, el eclecticismo de su estilo, los elementos de su formación personal y los comunes a los de su generación, así como ayudará a conocer detalles que se pondrán de manifiesto en su obra. Conoceremos la relación entre su literatura y su obra científica naturalista, cómo una está influida por la otra y viceversa. Se estudiará su narrativa de misterio, donde veremos pautas de referencia respecto a los relatos de otros autores mencionados en el capítulo anterior. Expondremos también algunas cuestiones sobre su prosa científica y sobre varios cuentos no fantásticos pero que revelarán datos interesantes en relación a los mismos.

7.2. Vida de Eduardo Holmberg: hombre de ciencias, hombre de letras

Eduardo Ladislao Holmberg fue el primer aracnólogo argentino. Como los otros miembros de la generación de 1880 compaginaba su profesión de naturalista con el «entretenimiento» de la escritura.

El origen de su apellido procede del alemán. Eduardo Kannitz, barón de Holmberg (abuelo de Eduardo Holmberg), llegó a Argentina en 1812 junto a San Martín y Alvear para luchar voluntariamente por la independencia. Su hijo, Eduardo Holmberg y Balbastro, tomó a su vez las armas para combatir la tiranía del general Juan Manuel de Rosas, por lo que hubo de marcharse a Chile, donde compartió el exilio con Domingo Faustino Sarmiento.

La familia Holmberg se asentó en Buenos Aires, donde el 27 de junio de 1852 nacería Eduardo Ladislao Estanislao Holmberg Correa. Eduardo Holmberg se doctoró en Medicina con una tesis sobre *El fosfeno*⁸⁶⁹ (1880). Pero ejerció esta profesión durante poco tiempo, sólo al término de su licenciatura, periodo en que asistía gratuitamente a enfermos; después la abandonó porque, según decía, no quería ganar dinero a costa del dolor ajeno⁸⁷⁰. Su intensa vocación fue siempre la de naturalista, así que cambió la medicina por la botánica, la zoología, la entomología y la geología.

Desde pequeño se había desarrollado en él un profundo amor a la naturaleza y a todo lo que en ella habitaba. Holmberg, curioso y andariego⁸⁷¹, heredó de su abuelo y de su padre el apego a las plantas. El barón Kannitz era gran aficionado a la botánica y, desde su país de origen, había traído plantas que eran desconocidas en Argentina; asimismo, su padre reunió una apreciable colección de camelias que

⁸⁶⁹ Holmberg, *El fosfeno*, Imprenta Oswald, Buenos Aires, 1880.

⁸⁷⁰ Cfr. Antonio Pagés Larraya, «Estudio preliminar», en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, pág. 12.

⁸⁷¹ «Miró a la naturaleza con la curiosidad asombrada del niño. Insectos, aves, plantas. Principalmente pájaros: el boyero, el tordo, los zorzales, las calandrias... No fue un sabio de hojarasca erudita: andariego, como todo naturalista de verdad, caminó el país hacia todos los rumbos. Supo descubrir la belleza dormida en las plantas, en los colores de la piedra, en los animales, y describía sus hallazgos en un estilo repentista, salpicado de anécdotas», Antonio Pagés Larraya, «Estudio preliminar», pág. 15.

expuso en Buenos Aires. En 1872, cuando sólo tenía veinte años y aún era estudiante de Medicina, Eduardo Holmberg realizó un viaje de exploración por el sur de Argentina cuyos resultados reunió en la obra *Viajes por la Patagonia*; simultáneamente publicó en los *Anales de la Agricultura Argentina* una serie de nuevos estudios sobre los arácnidos. En 1876 completa su monografía de los *Arácnidos argentinos*, prueba de su temprana disposición por las ciencias naturales. En 1877 hizo un viaje a las provincias del norte (Chaco, el altiplano andino y Cuyo) cuya reseña descriptiva publicó en el *Boletín del Consejo de Educación* y en *Mamíferos y Aves de Salta*. En 1881, el año posterior a su doctorado en Medicina, publicaba la *Ojeada sobre la flora de la provincia de Buenos Aires*. A partir de entonces se dedicó a la exploración de la botánica y la fauna rioplatenses, aportando, además, datos a la física, la medicina, la mineralogía y la arqueología. Sus excursiones⁸⁷² (Patagonia, Tandil, Mendoza, Misiones) le permitieron un conocimiento directo de la naturaleza argentina⁸⁷³. Algunos de sus trabajos fueron impresos por la *Academia de Ciencias de Córdoba*, los *Anales de la Sociedad Científica Argentina* y por la revista de la *Sociedad Geográfica Argentina*. Hizo importantes estudios sobre las abejas, los peces, los moluscos, las aves y los pajarillos y hasta documentó exámenes sobre las piedras y estudios climáticos.

En sus informes el entorno natural parece estar vivo, como los animales, las plantas o las gentes que lo habitan. La objetividad científica de las notas descripti-

⁸⁷² Algunos de sus textos al respecto están recogidos en Holmberg, *Excursiones bonaerenses*, Editorial Albatros («Viajeros olvidados») y Fundación de Historia Natural Félix de Azara (FHN), Buenos Aires, 2008, «Estudio preliminar» de Juan Carlos Chebez y Bárbara Gasparri. El libro contiene las reflexiones y las impresiones de viaje de sus excursiones por el río Luján, por la sierra de Tandil, por la Tinta y la de Curá-Malal (Ventana), así como la descripción de animales autóctonos hoy ya extinguidos.

⁸⁷³ Holmberg atravesó tierra de indios en su expedición a Río Negro; en otra excursión sobrepasó el río Luján; escribió acerca de sus *Viajes a Tandil y a la Tinta (Resultados científicos, especialmente zoológicos y botánicos de los tres viajes llevados a cabo en 1881, 1882 y 1883 a la sierra de Tandil)*; paró largo tiempo en el Chaco (1885); estuvo en Corrientes, en la Patagonia (*Viajes por la Patagonia y Viaje a Carmen de Patagones*, 1872) y en la Tierra de Fuego; llegó hasta Uruguay, atravesó las riberas del Paraná y quedó enamorado de las ruinas, las palmeras, los minerales y la vegetación salvaje de Misiones. Otros textos científicos de Holmberg, menos extensos, más divergentes en cuanto a la temática y la localización geográfica, son «Las nupcias de una Néfila (Amor de colmillo)» (1887), «Molestias de viaje» (1894) y «Pinceladas descriptivas» (1896).

vas se ameniza con evocaciones literarias⁸⁷⁴ y el buen humor del investigador que pretende llegar a conocer la naturaleza y desentrañar sus leyes. Muchos capítulos de los compendios teóricos de Holmberg son una miscelánea didáctica que bebe de múltiples fuentes: de los manuales académicos de enseñanza, de los opúsculos teóricos de biología, de los catálogos del naturalista, del género autobiográfico, del ensayo científico y de la literatura de viajes. En sus recorridos como explorador buscó disfrutar del espectáculo en conjunto, tomando conciencia de su magnitud y ensamblándose en él. Holmberg armonizaba en sí las dotes de un especialista en ciencias naturales con la ingeniosidad y el asombro indagador de un aventurero trotamundos cuya educada sensibilidad le exhortó a escribir literatura y a intervenir en el escenario intelectual del momento. Este bagaje hace que sus cuadernos de naturalista y sus reseñas de viaje sean retratos al vivo de la fisonomía argentina de hace dos siglos.

Los viajes que Holmberg realizó en su trabajo se constatan en valiosas investigaciones de las especies –muchas catalogadas por vez primera– de la flora y la fauna de gran parte del territorio argentino, entonces trabadamente comunicado, con excepción de las zonas donde la «maravilla» tecnológica había importado el ferrocarril. Con investigaciones científicas de gran alcance, Holmberg fue uno de los primeros y más importantes expertos de la vegetación y la zoología –especialmente de la entomología o estudio de los insectos– de Argentina, partícipe de los métodos determinista y empirista de la ciencia moderna. Contribuyó a la divulgación del positivismo, que en la década del setenta se impone en Buenos Aires. Igualmente, difundió la corriente ideológica de Darwin –de la que era ferviente seguidor– en conferencias, debates, tertulias, artículos de prensa, en sus trabajos teóricos e incluso en su producción literaria. Sus obras de ficción tienen la particularidad de que en ellas el discurso literario y la fantasía se complementan con las conjeturas de Spencer, Comte y Claude Bernard.

De 1888 a 1903 se encargó de la dirección del jardín zoológico de Buenos Aires, al que le dedicó grandes esfuerzos y parte de su capital, mejorando la adecuación de los animales, las infraestructuras, las colecciones y el material de in-

⁸⁷⁴ Véase Pagés Larraya, «Excursiones científicas», en «Estudio preliminar», págs. 19-22.

formación. Con el fin pedagógico de instruir a los jóvenes e incentivar en ellos el afecto y el conocimiento de la naturaleza, publicó en 1908 una *Botánica elemental* con quinientas ilustraciones originales, texto que fue de consulta habitual en los colegios nacionales, y *El joven coleccionista de historia natural en la República Argentina*. Al año siguiente escribió *Historia natural* (1909) e instituyó la *Revista del Jardín Zoológico*. En 1903 dejaría el cargo por un desacuerdo con las autoridades municipales. Años más tarde, en 1911, fundó junto a otros naturalistas la sociedad *Physis* para la difusión de las ciencias naturales en la Argentina.

En lo que respecta a su semblanza, dijeron de él que era un hombre de vestimenta y aspecto despreocupados, espontáneo, campechano, original, carismático, con un ingente bagaje cultural, fumador de pipa y buen orador, un hombre bueno y jovial, de conversación ingeniosa sobre los más diversos temas, entablada igualmente con doctores en leyes que con los aldeanos que encontraba en sus viajes por el país. Era un observador preciso, ávido de interés por las más diversas cuestiones de la actividad intelectual y de la esencia humana.

Holmberg compaginaba la investigación científica con la escritura de ficción y con la enseñanza pública. Fue el primer maestro de Historia Natural y Ciencias Naturales (que entonces abarcaba botánica, zoología, geología, cosmografía, química, higiene física, medicina doméstica, biología, anatomía) de la República Argentina, y luego fue profesor de Química y Física en la Escuela Normal de Profesores de Buenos Aires. Ejerció la docencia durante más de cuarenta años, a lo largo de los cuales se le vio dando clases, paseando y charlando con sus alumnos al aire libre. Fue inspector de Enseñanza Secundaria y profesor de Botánica en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Impulsó la creación del Gabinete y Laboratorio de Historia Natural de la Universidad de Buenos Aires. Se retiró de la docencia universitaria el 28 de septiembre de 1915, recibiendo el homenaje de la Sociedad Científica Argentina; para él tuvieron palabras de despedida Leopoldo Lugones y el principal discípulo de Holmberg, Cristóbal M. Hicken.

Toda su obra de ficción apareció en la prensa de Buenos Aires, en los mismos periódicos en que también publicaran otros autores de la generación del ochenta y cuyos directores participaban de las tertulias y las conversaciones del

grupo. Por ejemplo, junto a Enrique Lynch Arribálzaga, Holmberg fundó la revista mensual *El naturalista argentino* (1878), y fue articulista científico para *La Crónica*, diario en el que Eduardo Gutiérrez trabajaba como redactor literario. Perteneció temporalmente a las redacciones de *El Nacional* y *El Argentino*, y escribió numerosas publicaciones de distinto carácter para *La Época*, *Tribuna*, *Caras y Caretas*, *La Prensa*, *La Ondina del Plata*, *El Álbum del Hogar*, *El Tiempo*, *Fray Mocho* y *Revista Argentina*.

Holmberg hablaba y conocía varias lenguas (latín, griego, inglés, francés y alemán) y vertió del original al castellano algunas obras como: *El mundo perdido* (publicado en *Fray Mocho*) y *La última galera*, ambas de Arthur Conan Doyle; *Los documentos del Club Pickwick* (publicado en *El Argentino* en 1874), de Charles Dickens –uno de sus escritores favoritos–; además, fue traductor del gran autor de ciencia ficción, Herbert G. Wells, para *Caras y Caretas*. El vestigio de sus incontables lecturas y de sus traducciones terminará trasluciéndose, como veremos, en su obra literaria.

Formó parte de distintas asociaciones culturales: el Círculo Científico Literario, la Academia Nacional de Medicina, la Sociedad Científica Argentina, la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba, entre otras más. Contribuyó en el establecimiento de la Sociedad de Ensayos Literarios (1871) y de la Academia Argentina de Ciencias y Letras (1873). Esta última procuraba informar e instruir con la pericia de personajes relevantes de la esfera nacional, emparentando las ciencias con las letras en el común rendimiento de la observación de las cosas, la demostración de los fenómenos, el análisis de las impresiones, la satisfacción de testimoniarlas o la magia de relatarlas.

Eduardo Holmberg fue impulsor de la vida cultural argentina en multitud de ámbitos (letras, educación, ecología, medicina). Participaba en los círculos, clubes y cafés y se convirtió en un miembro peculiar de la bohemia porteña⁸⁷⁵.

⁸⁷⁵ «Empezó a frecuentar con más asiduidad los cenáculos y los cafés. Se le solía ver con su indumentaria descuidada, el sombrero de forma indescifrable y sus nubes de humo en los cafés a que dio fama la bohemia de entonces»; «Con Darío y Holmberg solían verse también otros contertulios habituales [...] y todos los que constituyeron la bohemia literaria del 900 porteño, tan pintoresca y tan fecunda para nuestras letras». Pagés Larraya, «Estudio preliminar», págs. 30 y 32.

Acudieron a las tertulias de su casa de la calle Cerrito 858, entre otros, Roberto J. Payró, Antonio Argerich, Rafael Obligado, Miguel Cané, Martín García Mérou, Joaquín V. González y Atanasio Quiroga. También él acudía a otros cafés de la bohemia bonaerense del noventa (el restaurante de Monti, el Auer's Keller, el café de Luzio) donde se relacionó con José Ingenieros, Alberto Ghirardo y Antonio Lamberti. Además, cultivó la amistad de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Enrique Lillo, junto a personajes del mundo periodístico (Luis Telmo Pintos y José J. Ballerini, directores de *El Ateneo Argentino*) y el ámbito científico de finales de siglo (el botánico Federico Khurtz, el explorador naturalista Francisco P. Moreno, el doctor ruso Carlos Berg, el paleontólogo Florentino Ameghino, el astrónomo y cosmógrafo Luis Harperath).

Los pocos trabajos dedicados a la obra literaria de Eduardo Holmberg han coincidido en estimar que la escritura fue una actividad complementaria en su vida atareada de científico y profesor. Ciertamente, lo indudable es que Holmberg es autor de una considerable y heterogénea obra de ficción. Se ha comentado sobre la falta de un estilo cuidado o sobre las fallas de una escritura improvisada⁸⁷⁶ por parte del autor, ausencia que quedaría compensada con la creación de historias originales. No obstante, en su obra encontramos abundantes ejemplos de una prosa estimable por su sonoridad verbal, por la sutileza humorística, por la creación de ocurrencias metafóricas, de sinestesias y otros recursos que muchas veces lo acercan a la expresión modernista. Miguel Cané se refería así respecto a la escritura de Holmberg: «un estilo suelto, muchas veces elegante, con los atractivos naturales al carácter humorístico de la narración»⁸⁷⁷. Incluso Rubén Darío⁸⁷⁸ le dedicó unos versos que alababan el qué decir y el modo de decir del escritor argentino de origen alemán: «Nuestro sabio varón tudesco / nos decía cosas profundas / y en un

⁸⁷⁶ Cfr. Antonio Pagés Larraya, «Estudio preliminar», págs. 94-95.

⁸⁷⁷ Miguel Cané, «*Dos partidos en lucha (Fantasía científica)* por Eduardo L. Holmberg», en Holmberg, *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2005, pág. 204. Originalmente el artículo fue publicado en *La Nación*, el 29 de febrero de 1876, y más tarde fue recogido en los *Ensayos* de Cané (La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1919).

⁸⁷⁸ Para la relación entre Rubén Darío y la generación del ochenta véase Emilio Carilla, «La literatura argentina hacia 1880», *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Gredos, Madrid, 1967, págs. 151-160.

lenguaje pintoresco / daba lauros y daba tundas»⁸⁷⁹. Por otro lado, quizás haya que valorar el hecho de que Holmberg fue también traductor y que colaboró con Atanasio Quiroga y Rafael Obligado en la composición de un *Diccionario de argentinismos*⁸⁸⁰, datos demostrativos de que Holmberg se preocupó no poco por el lenguaje. Su estilo se fundamenta en la sencillez expresiva, el rehúso de la afectación formal en consonancia con el valor de la significación intratextual. Como ilustración de la sensibilidad expresiva del autor léase este fragmento extraído de «Insomnio» (1876):

Quizá los genios del aire, ocultos en las azucenas, elaboran en sus pétalos un aroma purísimo; tal vez alguna sílfide juguetona preside las castas nupcias de los azahares, o volando invisible de violeta en violeta, les arranca, mariposa de la noche, el rubor de su cándido misterio; o la ondina voluble se baña en los imperceptibles rizos de la fuente callada, arrebatando a los astros un resplandor suave para las aguas queridas⁸⁸¹.

La actividad intelectual inmensurable de Holmberg, su personalidad sensible y polifacética, su capacidad de análisis crítico de la realidad, su vasta obra (más de doscientas producciones)⁸⁸² de contenido múltiple y, sobre todo, su participación y asimilación de disciplinas de los más variados campos del saber humano, de la historia nacional y de la civilización universal (medicina, botánica,

⁸⁷⁹ Rubén Darío, «Versos de Año Nuevo», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1 de enero de 1910. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Poesías*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, pág. 452.

⁸⁸⁰ Cfr. Pagés Larraya, «Estudio preliminar», págs. 17-18. Al respecto señala Alejandra Laera: «La Academia Argentina de Ciencias y de Letras es fundada en 1873 y sus figuras más importantes son Rafael Obligado y Martín Coronado. Además, participaban Eduardo Holmberg, Ernesto Quesada, Carlos Vega Belgrano, Adolfo Lamarque y Ventura Lynch. Que uno de los intereses de este grupo radicaba en *lo argentino* se observa sobre todo en una de las tareas en las que estaban empeñados: un *Diccionario de argentinismos* que llegó a contar, hacia 1878, con cuatro mil voces»; Alejandra Laera, «Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la organización nacional», en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Julio Schvartzman (dir. del vol.), vol. II: *La lucha de los lenguajes*, Emecé, Buenos Aires, 2003, págs. 433-434.

⁸⁸¹ Holmberg, «Insomnio», *Filigranas de cera y otros textos*, edición crítica y «Estudio preliminar» de Enriqueta Morillas Ventura y compilación y «Estudio preliminar» de Rodrigo Guzmán Conejeros, Simurg, Buenos Aires, 2000, pág. 119; en Gioconda Marún, *El modernismo argentino incógnito en «La Ondina del Plata» y «Revista Literaria»*, págs. 92-93; y también en *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, Ediciones Colhiue y Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2006, pág. 139.

⁸⁸² Cristóbal M. Hicken hizo un inventario de toda su obra científica en *Bibliografía del Doctor Eduardo Ladislao Holmberg*, extracto de *Darwiniana*, tomo I, Imprenta Coni, Buenos Aires, 1922, págs. 7-21.

historia natural, zoología, arqueología, química, física, metafísica, filosofía, música, mundo clásico y humanismo, religiones orientales, idiomas, lingüística, literatura y arte) le valieron, aún en vida, el calificativo de «sabio» y el de «Holmberg, el último enciclopedista», que le diera su hijo, el doctor Luis Holmberg⁸⁸³, en una obra de igual título dedicada a su padre.

En 1915 se jubiló, aunque no se retiró de la vida cultural. En 1923 sufrió la pérdida de su hijo primogénito. Eduardo Holmberg falleció en Buenos Aires el 4 de noviembre de 1937. La ciudad declaró luto oficial, se realizaron diversos actos en honor al naturalista y escritor. Ya antes, a sus setenta y cinco años, Holmberg pudo recibir el homenaje de la Academia Nacional de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales que establecía un premio que llevaba su nombre y que sería otorgado cada año al científico más representativo.

7.3. El escritor y la tradición

Eduardo Holmberg (1852-1937) es una de las personalidades más polifacéticas de la generación de 1880⁸⁸⁴ y de la Hispanoamérica del siglo XIX. Es el escritor más importante del relato fantástico dentro de esta generación⁸⁸⁵. Es el único escritor de la generación argentina del ochenta que cultiva el género fantástico de forma ininterrumpida y en el que más confortablemente se mueve. Es también el único escritor de este periodo que amplía las perspectivas y los recursos del género con elementos detectivescos y con la llamada «utopía científica». El autor demuestra así una conciencia enriquecedora de la regeneración cultural que experimentaba Argentina en las últimas décadas del siglo XIX y en la cual la generación del ochenta trabajaba desde la intelectualidad y institucionalización social. Su modo

⁸⁸³ Luis Holmberg, *Holmberg, el último enciclopedista*, Talleres Gráficos Colombo, Buenos Aires, 1952.

⁸⁸⁴ Para más información acúdase al epígrafe 4.4. de este trabajo, «Intelectuales de 1880».

⁸⁸⁵ Nicolás Cócara dice de él que es «*acaso* el más importante del ochenta en este tipo de relato» (la cursiva es nuestra), *Cuentos fantásticos argentinos*, Emecé, Buenos Aires, 1985, pág. 14.

de proceder reivindica una perspectiva integradora de los múltiples componentes de la realidad (empirismo y paraciencias, lo concreto y lo trascendente espiritual, lo social y lo individual) y de lo literario, no sólo en la cohesión que hace entre naturalismo y romanticismo, sino también a través de su tarea de traducción de obras de la narrativa coetánea procedentes de Europa y de Norteamérica como a través de la incursión en las tres vertientes que podríamos denominar menos convencionales: la fantástica, el policial y la ciencia ficción. A ello cabe sumar la experimentación en un género que recién estaba definiéndose: el moderno cuento literario. Holmberg trabajó por tanto con los modelos de la cultura metropolitana que buscan la «modernización literaria» acompañada a la modernización técnica y social⁸⁸⁶. En lo fantástico recoge el legado que antes había aportado, dentro del romanticismo, la narrativa sepulcral, tétrica y misteriosa de Juana Manuela Gorriti. Eduardo Holmberg comparte con los intelectuales de este periodo el espíritu crítico de la realidad y el proyecto común de construir una identidad nacional o la *argentinización* de una sociedad producto de las diversas culturas autóctonas e inmigrantes. Cosmopolitas, hombres de tertulia y de club, de proyección política y diplomática y resuelta inquietud literaria, los escritores del ochenta combinan la tradición romántica con el entusiasmo por los avances de la ciencia. Este grupo se hizo destacar por su proyecto de regeneración y modernización de la República Argentina en todos los niveles, social, pragmática e intelectualmente, así como por promover la vida cultural del país en las dos últimas décadas del siglo. Se trata de una generación propulsora del laicismo, seguidora de las bases de la ideología liberal y afiliada con convicción al positivismo. El más reconocido e influyente pensador de la corriente positivista fue José María Ramos Mejía, seguido luego por José Ingenieros; Holmberg coincidirá en bastantes ideas, plasmadas en su obra literaria, inspiradas tanto por Ramos Mejía –de quien era amigo muy cercano– como por Ingenieros.

⁸⁸⁶ Véase el artículo de Rodrigo Guzmán Conejeros donde hace una interesante apreciación sobre los valores literarios e ideológicos que el escritor argentino aporta a esta nueva etapa de la literatura tanto en Argentina como en Hispanoamérica: «Eduardo Ladislao Holmberg y la modernización del sistema literario argentino», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, págs. 37- 49.

Eduardo Holmberg fue firme seguidor del positivismo; más en concreto del darwinismo en su inclinación evolucionista. Fue uno de los más grandes naturalistas de Argentina, faceta por la que es recordado mucho más que por su ocupación como escritor, si bien fue innovador y representativo en las dos. Aparte de ser autor de una abundante y variada obra, tanto científica como de ficción, impulsó numerosas instituciones ligadas a las ciencias y a las letras. Poseía una incesante curiosidad que lo llevó a adquirir una erudición ingente, acompañada de una extraordinaria imaginación; erudición e imaginación se entrelazan en su obra dando lugar a narraciones que contienen ingeniosas y doctas asociaciones científicas con referencias que lindan entre lo misterioso y lo sobrenatural.

La narrativa de Eduardo Holmberg contribuye cuantiosamente a la evolución de la literatura fantástica hispanoamericana. El autor supo armonizar la influencia de Hoffmann y Poe con el pensamiento científicista de Comte, Spencer y Darwin, trasladando a la semántica de su obra la polémica del XIX entre materialismo y trascendentalismo. El particular sincretismo de corrientes y saberes de distinta naturaleza convierte sus cuentos en objeto de referencias de la cultura universal. Por otro lado, sus relatos concuerdan las premisas del realismo costumbrista y del positivismo naturalista y, entre tanto, se presentan como el mejor modelo de enlace entre el romanticismo antecesor y el modernismo posterior. Dentro de su generación y en comparación con los escritores coetáneos, que practican esporádicamente el género fantástico, Holmberg mantiene una decidida voluntad de cultivar la narrativa de misterio siendo, además, la que mayores logros literarios aporta al conjunto de su producción.

7.4. Visión general de su obra de ficción

Si la fantasía ocupa un lugar preeminente en la literatura argentina a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los relatos de Eduardo L. Holmberg representan

uno de los más significativos ejemplos de esta corriente⁸⁸⁷. Sus cuentos se publicaron en los periódicos de Buenos Aires como folletines y como folletos. En 1957 otro argentino, Antonio Pagés Larraya, seleccionó los relatos de Holmberg que en vida del autor fueron más populares y los reeditó con el título de *Cuentos fantásticos*, publicados por la Librería Hachette en la colección «El pasado argentino». Las narraciones incluidas son «El ruiseñor y el artista», «La pipa de Hoffmann» y «Horacio Kalibang o los autómatas», «La bolsa de huesos», «Nelly» y «La casa endiablada» (estas tres últimas son novelas cortas). Los *Cuentos fantásticos* están precedidos de un excelente «Estudio preliminar» de Pagés Larraya en el que se aborda la vida y la obra del autor y en el que, por vez primera, se reivindica la importancia de la cuentística de Holmberg para la literatura fantástica argentina⁸⁸⁸. La aportación crítica de Antonio Pagés Larraya es de relevancia para comprender el universo literario del escritor y de sus contemporáneos del ochenta.

Más tarde aparecerá una reedición moderna de los *Cuentos fantásticos*⁸⁸⁹, llevada a cabo por Gioconda Marún. Una nueva publicación con otras piezas de Eduardo Holmberg aparece en el año 2000, *Filigranas de cera y otros textos*⁸⁹⁰. El libro reúne varios escritos de diferentes categorías: ensayo crítico, conferencias, impresiones de viajes, cuentos fantásticos, relatos costumbristas y descripciones naturalistas. Los tres cuentos fantásticos incluidos son «Filigranas de cera», «Insomnio» y «La ciudad imaginaria»; estas narraciones significan un nuevo aporte a la tradición del fantástico y contienen una perspectiva novedosa respecto a los textos recogidos por Antonio Pagés Larraya. Cuenta con sendos estudios preliminares de Enriqueta Morillas Ventura y de Rodrigo Guzmán Conejeros⁸⁹¹.

⁸⁸⁷ Véase Teodosio Fernández, «La fantasía de Eduardo Ladislao Holmberg», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 277-286.

⁸⁸⁸ Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1957.

⁸⁸⁹ Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Edicial, Buenos Aires, 1994, a cargo de Gioconda Marún. Por nuestra parte no nos ha sido posible acceder a esta reedición.

⁸⁹⁰ Holmberg, *Filigranas de cera y otros textos*, edición y «Estudio preliminar» de Enriqueta Morillas Ventura y compilación y «Estudio preliminar» de Rodrigo Guzmán Conejeros, Simurg, Buenos Aires, 2000.

⁸⁹¹ Como crítica a dichos estudios preliminares véanse Jorge Pinedo, «La nueva argentina. Breve nota a *Filigranas de cera y otros textos*», disponible en <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-04/01-04-15/nota3.htm> (fecha de consulta: diciembre de 2008); y Horacio Moreno, «Holmberg reivindicado. Una nota sobre dos nuevas edi-

Una especialista investigadora de la vida y obra de Holmberg, Gioconda Marín, se encargará de la publicación de sus manuscritos y textos inéditos, que saldrán a la luz en la editorial Iberoamericana-Vervuert, en 2002, con el título *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la Argentina moderna*⁸⁹². Gioconda Marín recaba un total de treinta y nueve piezas breves, entre relatos y anotaciones personales, de los que cuatro se habían conservado inéditos. De los relatos que habían sido publicados en distintas fuentes periódicas, los que pertenecen al fantástico o se acercan al género son: «¡Umbra!», «La ciudad imaginaria» (ya recogido en 2000), «Nunca se supo», «El paraguas misterioso»⁸⁹³, «Voluntad que mata», «Los fantasmas», «El piano de Elvira» y «El rey enfermo y la cabeza del médico extranjero».

Respecto a estos dos últimos libros donde se recogen los cuentos de Holmberg hay que puntualizar que, si bien el esfuerzo por una recuperación documental es muy encomiable, y los estudios introductorios son rigurosos (los de Enriqueta Morillas Ventura, Rodrigo Guzmán Conejeros y Gioconda Marín), el cuerpo global del texto, en cambio, adolece de una edición ortotipográfica poco cuidada, con bastantes fallos y que no ha sido tampoco modernizada conforme a los usos.

Respecto a sus novelas, es destacable la publicación en 1994, de nuevo por parte de Gioconda Marín, de una novela de Holmberg que data de comienzos de siglo XX y que había permanecido en manuscrito hasta la fecha, *Olimpio Pitango de Monalia*. El texto se acompaña de un estudio introductorio de Gioconda Marín sobre el marco histórico de la obra, la formación del intelectual moderno, la rela-

ciones del padre de la ciencia ficción argentina, Eduardo L. Holmberg: *Filigranas de cera y otros textos y El tipo más original y otras páginas*», *Cuasar. Revista de ciencia ficción, terror y fantasía*, disponible en <http://www.revistacuasar.com.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=16>.

⁸⁹² Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la Argentina moderna*, Gioconda Marín (ed.), Editorial Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2002.

⁸⁹³ «El paraguas misterioso» forma parte de un programa de publicación conjunta de una «novela en colaboración» escrita por distintos autores donde cada uno de los cuales debía continuar la narración anterior, al igual que en Madrid se había hecho con «Las vírgenes locas». «El paraguas misterioso» se inicia con la narración que Holmberg titula «El diputado Nerprún» y luego es continuada, entre otros, por José Ingenieros, Carlos Octavio Bunge, Alberto Ghirardo y Roberto J. Payró. Ciertamente, los ingredientes que Holmberg aporta en este inicio de novela acusan la tendencia del misterio, aunque después, según la imaginación de los autores posteriores, fue derivando hacia el costumbrismo, el fantástico explicado o la ciencia ficción, este último caso en el capítulo VIII, titulado «El cometa Euxinios», que está firmado por Carlos Octavio Bunge.

ción entre Sarmiento y Holmberg, la orientación ideológica del autor y las claves de la narración. Sandra Gasparini y Claudia Roman se encargarán, en 2001, de la edición crítica de la novela *El tipo más original y otras páginas*. La novela *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, originalmente publicada como folletín por entregas y publicada por Ediciones Colihue y la Biblioteca Nacional en la colección «Los raros», aparece precediendo a cuatro relatos costumbristas y un fragmento de un poema de Holmberg. En el estudio preliminar, Pablo Crash Solomonoff, esboza la biografía del autor, expone varios comentarios de interés respecto a su formación como literato y como científico y subraya algunos datos singulares de la novela.

Cabe mencionar que, hasta el momento, el único estudio sistemático dedicado a desentrañar los recursos y la significación de los cuentos fantásticos de Eduardo L. Holmberg ha sido el de María Teresa Astiz, *Los cuentos fantásticos de Eduardo Ladislao Holmberg*⁸⁹⁴. Este manual data de 1973, se encuentra también microfilmado y resta decir que es de muy difícil acceso y, por tanto, ha sido escasamente o nada citado por los investigadores que se han acercado a la producción del autor argentino. El estudio, centrado sobre todo en aspectos formales, está estructurado en ocho capítulos: «El cuento fantástico» (consideraciones sobre el género), «Informe sobre el autor» (biografía, contexto generacional y cultural), «Influencias» (relación con Poe y Hoffmann), «Referencias y localizaciones espaciales», «Relaciones temporales», «Los personajes», «Organización de los elementos narrativos» (punto de vista, persona de la narración, diálogo, cartas, digresiones, descripciones) y «El estilo». Incluye, al final, un apéndice con el texto inédito de «El piano de Elvira».

Una vez expuesta la bibliografía básica del autor, pasamos a comentar algunos aspectos fundamentales de su narrativa fantástica. Holmberg asimila y personaliza los recursos de Poe y de Hoffmann en la práctica del cuento fantástico. Une, por ende, dos tradiciones, la norteamericana y la europea, y dos modos de recrear el universo de lo insólito: la racional, realista y aguda de Poe y la psicoló-

⁸⁹⁴ M^a Teresa Astiz, *Los cuentos fantásticos de Eduardo Ladislao Holmberg*, State University of New York at Albany, College of Arts and Sciences, 1973, tesis doctoral (también en microfilm).

gica, visionaria, extraña e introspectiva de Hoffmann.

La obra de Poe se difundió en Hispanoamérica desde mediados de siglo en adelante, a partir sobre todo de la década del setenta, pero es muy posible que Holmberg leyera a éste y a Hoffmann en sus idiomas originales, que manejaba con soltura. La influencia de Poe se declara en diversas narraciones de inspiración macabra y fondo detectivesco. De Poe toma el uso de la mentalidad matemática con que se mueven los protagonistas y que prácticamente prima en todos sus cuentos al contrastar lo intangible con detalles objetivos de la realidad próxima al lector.

La obra de Holmberg está mediada por la estética fantasmagórica de Hoffmann, con quien coincide en la ironía sarcástica de sesgo alemán, la crítica social y el ambiente onírico, alucinado. La interiorización –esquizoide a veces– del conflicto y la ubicación en el mundo cotidiano, amenazado por leyes ocultas, se remonta al estilo de Hoffmann, con quien comparte la afición por la música, muy presente en la producción de Holmberg.

Las lecturas de Julio Verne, Camille Flammarion, Conan Doyle, Herbert George Wells y de Allan Kardec y otros orientistas, concordaron con la influencia de lo ensoñador de las fantasías de Jean Paul y de Uhland y el discurso del evolucionismo de Spencer y Darwin. Voltaire, Baudelaire, Maupassant, Chateaubriand, Goethe, Schiller, Heine y Kant se encuentran también entre las lecturas del escritor argentino. Este acervo literario se trasvasa a la cuentística de Holmberg, enriqueciéndola de aportes significativos tamizados por su tendencia a la integración y a la innovación. Integrar e innovar debieron ser las facultades que lo impulsaron hacia la experimentación y la hibridez de géneros, siendo así que fue el creador de la ciencia ficción en Argentina y, además, el iniciador del género policiaco, como se ha dicho.

Tenemos que preguntarnos por qué se convirtió el cuento en el género por excelencia de la narrativa de Holmberg y de la generación del ochenta. Una razón debió ser el notable aumento del número de publicaciones periódicas, estimulado por el a su vez desmedido incremento de la población urbana y en concreto de Buenos Aires, lo cual facilitaba que el escritor acudiera a la prensa –de difusión rápida y masiva– para dar a conocer sus invenciones. Y otra razón puede ser debi-

da a que las nuevas condiciones de la ciudad imponían nuevos y acelerados ritmos vitales marcados por lo efímero, la moda pasajera, el fragmentarismo de la experiencia, la atención al detalle, la intensidad del momento fugaz. Esta coyuntura pragmática exigía la elaboración de un género que se adaptara a la vida cambiante, la aglomeración del espacio en la ciudad y las exigencias de un lector sin tiempo o con otras ofertas para su valioso tiempo de ocio. Pero también la vida del escritor del ochenta estaba marcada por esta premura, un escritor que normalmente desempeñaba un trabajo oficial, público, al margen de su disposición hacia la literatura, un escritor que compaginaba diversas tareas y que se sentía comprometido en un proyecto de regeneración social, cultural y nacional común, por lo que debía compartir sus inquietudes y sus conocimientos del mejor modo que sabía, conversando. María Teresa Astiz expone:

Eran extraordinarios conversadores, tenían siempre en los labios cuentos, anécdotas y relatos «al caso» para animar las reuniones. Se los ha llamado con razón «prosistas fragmentarios» o «conversadores» porque trasladaron esa característica a sus escritos. «Conversaban» un libro, pero no tenían tiempo de escribir una página. Tal vez explique esto la elección del cuento como vehículo de sus relaciones. Por otra parte, el cuento, «género puro por excelencia», se caracteriza por su densidad, concentración e intensidad, pero también por la relativa brevedad. Esta naturaleza, que nada tiene que ver con la supuesta inferioridad del cuento como género, permite a un hombre como Holmberg concentrar toda su atención, aunque sólo sea por unas horas, en la creación de una obra cuyo elemento esencial es la unidad⁸⁹⁵.

Además de narrativa Holmberg cultivó la poesía. En mayo de 1910, con motivo del centenario de la independencia, terminó un largo poema épico en endecasílabos asonantados, «Lin-Calel», sobre la lucha y victoria de los indios argentinos. «Lin-Calel» formó parte de un libreto de ópera, la cual ha sido representada en varias ocasiones en Buenos Aires durante el pasado siglo XX⁸⁹⁶. El poema fue escrito por Holmberg a petición de la Sociedad Masónica Argentina, a la que él

⁸⁹⁵ María Teresa Astiz, *Los cuentos fantásticos de Eduardo Ladislao Holmberg*, págs. 5-6.

⁸⁹⁶ Sobre esta información véase Gustavo Gabriel Otero, «“Lin-Calel”: del éxito al olvido», Conferencia pronunciada en la Jornada Inicial de las IV Jornadas Nacionales de la Ópera Argentina, Centro de las Artes Teatro Argentino de la Plata, 24 de mayo de 2003, disponible en <http://www.musicaclasicaargentina.com/3articulosLINCALEL.htm>.

pertenecía. En sus viajes, el naturalista había conocido cara a cara a los indígenas fronterizos, sus casas, el entorno donde vivían, sus costumbres, sus gestos y su lengua, por eso «Lin-Calel» se acompaña de un glosario de voces araucanas⁸⁹⁷, testimonio apreciable de una civilización perdida.

Su cuentística envuelve coincidencias temáticas con los compañeros de su generación y es reflejo del contexto histórico que le tocó vivir: la modernidad, el trasfondo político y los ideales regeneracionistas, la incursión de la frenología y del espiritismo y la concepción del positivismo como filosofía cultural. La formación profesional de Holmberg como médico, sus incursiones en el terreno de la psicología, su filiación al materialismo y el interés por los fenómenos de las ciencias ocultas fueron instrumentos de inspiración de muchos episodios narrativos. En sus cuentos confluyen la ciencia y la paraciencia, la lógica y la imaginación, si bien la razón suele marcar la pauta que sigue el argumento emplazado en un contexto cotidiano. La producción de Holmberg concilia un sincretismo de corrientes literarias (costumbrismo, naturalismo, parnasianismo, modernismo) y filosóficas (neoclasicismo, romanticismo, idealismo, krausismo, materialismo, animismo, ocultismo) que se engarzan con el elemento fantástico.

Tanto en lo personal como en lo literario, Holmberg pretende abarcar la bipolaridad de la realidad en sus infinitos aspectos: ciencias y letras; técnica e inspiración; sueño y vigilia; razón y sentimiento; espíritu y materia; objetividad y fantasía; lo apacible y lo siniestro; lo cotidiano y lo sobrenatural; ciudad y naturaleza; espontaneidad y perspicacia; filosofía libresca y cultura popular; patriotismo y universalismo; vida y muerte; sabiduría (genialidad) y locura... La erudición que el autor poseía se trasvasa a su obra en forma de referencias humanísticas, remembranzas a la mitología y a la antigüedad, datos de las ciencias naturales, referencias de pensadores de la filosofía y el pensamiento universal, conocimiento de otras religiones y de otras culturas. A la par, su obra muestra un carácter enciclopédico dada la variedad de la temática y del enfoque con que se aborda: poema épico,

⁸⁹⁷ Algunas son: *pehuenches*, *Reukenám*, *tehuelches*, *Lin-Calel*, *guanacos*, *boleadoras*, *huíncas*, *Máchi*, *Auca-Lonco*, *puelches*, *Chapecó*, *chimango*, *araucano*, *picunches*, *Caldén*. Véase Pedro Luis Barcia, *Un inédito diccionario de argentinismos del siglo XIX*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 2006.

cuento fantástico, cuento filosófico o ensayo ficcional, novela de ciencia ficción, relato de costumbres, cuaderno de naturalista, *nouvelle* policial, diatriba filosófica, crítica social y literaria que desarrollaba para publicarla en la prensa. Esta pluralidad genética de su producción es resonancia de la ambición de *totalidad* compartida por los escritores del ochenta y de fin de siglo. Una totalidad que Gutiérrez Girardot explicó de la siguiente manera:

La triple verdad que buscaban los finiseculares era la de una nueva totalidad, era la superación de las escisiones de la vida moderna. Pero la nueva totalidad que buscaban, la que abarcara el cuerpo, el sentimiento y el pensamiento, la Naturaleza y el espíritu, la interioridad y el mundo exterior, era una totalidad inmanente, sin más allá, y captable y expresable con símbolos nítidos y el lenguaje de la ciencia⁸⁹⁸.

A continuación estudiaremos la creación de ficción fantástica de Holmberg y comprobaremos cómo, por qué y en qué medida se cumplen estas pinceladas generales que hemos expuesto, extrayendo por último las conclusiones que determinan la importancia de su obra en la literatura del ochenta y la literatura fantástica hispanoamericana de fin de siglo.

7.5. Narrativa con elementos científicos, teosóficos, fantásticos, sociales y metafísicos

7.5.1. La fantaciencia

Antes de proceder al estudio de los relatos de Eduardo Holmberg de tema científico, es preciso señalar algunos pormenores de la ciencia ficción que, si bien en el segundo capítulo fue tratado este género en relación con el fantástico, queremos ahora citar su origen y el valor que tuvo en el siglo XIX en contraste con el del XX.

⁸⁹⁸ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, pág. 108.

Si el término *fantástico* albergaba disyuntivas en torno a su concepto, el de *ciencia ficción* no escapa de una problemática similar. La ciencia ficción, que en principio era un género bastante equiparado –y confundido– con la literatura fantástica, no siempre se llamó así; otros términos han sido los de «fantaciencia», «ficción científica», «utopía científica» y «literatura de anticipación». Su nominación definitiva, la de «ciencia ficción» (esa unión extraña de dos sustantivos en un mismo sintagma y no de un sustantivo y un adjetivo, que sería algo más natural), se acordó por resoluciones editoriales externas a las formales, una vez que la producción de este tipo de literatura ya contaba con varias décadas de vida y era considerable y variada⁸⁹⁹.

En *El mundo de la ciencia ficción*, Pablo Capanna separa la *literatura de anticipación* de la literatura de ciencia ficción, pero mantiene el vínculo del método científico como motivo literario: «Cuando la ciencia sigue los caminos lógicamente previsibles, estas profecías se convierten en “anticipaciones” como en el caso del submarino, cuyos prototipos ya navegaban en tiempos de Verne»⁹⁰⁰. Desde nuestro punto de vista, hemos de objetar que, aunque esas «anticipaciones» literarias se cumplieran, en su tiempo no dejaron de ser «hipótesis», «utopías» que, lógicamente, desde el sopesar del siglo XXI puedan parecer «profecías». Así pues, la literatura de anticipación es literatura de ciencia ficción, pero no toda la literatura de ciencia ficción es literatura de anticipación.

Haydée Flesca establece una tipología tripartita dentro de la literatura de ciencia ficción, o lo que ella llama «narración de lo desconocido con aportes “científicos” ampliados por la imaginación»:

- El primer tipo corresponde a la *literatura fantástica* o narración de imaginación en torno al misterio con ciencia o sin ella.
- El segundo tipo es la *fantaciencia* o narración de imaginación más

⁸⁹⁹ Pablo Capanna refiere el origen arbitrario, por cuestiones editoriales, del nombre: «Como existían muchos géneros de “ficciones” comerciales (novelas y cuentos sentimentales, históricos, policiales, de capa y espada, etcétera) los editores resolvieron que toda ficción cuyo tema central fuera la ciencia, se llamaría “ciencia ficción”. Se sobreentiende que el tema no era la actividad científica misma (porque si no la vida de Pasteur hubiera sido ciencia ficción) sino las hipótesis y fantasías fundadas en ideas científicas», Pablo Capanna, *Ciencia ficción argentina*, pág. 12.

⁹⁰⁰ Pablo Capanna, *El mundo de la ciencia ficción*, Letra Buena, Buenos Aires, 1992.

algún adelanto científico y tecnológico.

- Por último está la *ciencia-ficción*, que es la ciencia ampliada por la imaginación⁹⁰¹.

Esta clasificación parece ambigua. En primer lugar, una *narración de imaginación con misterio* podrá ser «fantástica» pero si en ella no se cuestionan los principios de la ciencia entonces no pertenecerá a la ciencia ficción; una aserción así puede estar influida por la confusión que en el XIX existía sobre la nomenclatura entre ambos géneros, confusión que en el XX se acentuó por la tendencia de las artes audiovisuales a establecer analogías entre el cine de ciencia ficción y la categoría general de «lo fantástico». En segundo lugar, no toda narración puede ser catalogada de «ciencia ficción» por hacer intervenir *adelantos científicos y tecnológicos* en su historia, porque en tal caso una obra «realista» podría erróneamente relacionarse con la fantaciencia, término en desuso. Y, por último, habría que matizar la tesis de que la ciencia ficción es *la ciencia ampliada por la imaginación*; la ciencia se fundamenta en lo empíricamente demostrable y positivo y por tanto es ajena a todo asomo de imaginación. Siendo así, no es que la imaginación amplíe la ciencia, sino que sugiere teorías imaginarias –más o menos lógicas, más o menos fantásticas– y experimenta ficcionalmente con hipotéticos logros científicos del futuro.

Lejos de la disputa sobre el arbitrio de su nombre, para nosotros se engloba en el género de ciencia ficción toda aquella literatura que aplica, para ensalzarlas, para desarrollarlas, o para cuestionarlas, las prestaciones reales o fantásticas de la ciencia a una historia cuyas fronteras no sobrepasan la ficción (aunque contenga referencias a la realidad extratextual). Si el método científico sirve para racionalizar la naturaleza, descubrirla, describirla y catalogarla, en la literatura de este género el método científico sirve para *cuestionar* la realidad o para encararla desde otro ángulo, muchas veces desde el extrañamiento. Dice Pablo Capanna:

⁹⁰¹ Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, págs. 10-11.

A diferencia del naturalismo o del estricto «realismo», que tienen por referente el mismo mundo en el cual viven el autor y el lector, la ciencia ficción procuraría el extrañamiento, la toma de distancia, el asombro y la visión crítica. A diferencia de la fantasía sobrenatural y del cuento folclórico, que también provocan el extrañamiento, pero con la condición de arrancarnos del mundo en que vivimos y proyectarnos en otro donde no tienen vigencia sus leyes, la ciencia ficción apuntaría a una cognición, un conocimiento reflejo, una parábola sobre nuestro propio mundo observado desde una perspectiva extrañada⁹⁰².

La inmensa mayoría de las obras de literatura y cine de ciencia ficción de la mitad del siglo XX han bebido de revistas pseudoteóricas de asociaciones científicas estadounidenses, francesas y rusas, imbuidas por los espectaculares avances de la tecnología. Estas revistas eran continuadoras del futurismo nacido en los albores del siglo, pero pecaban de incurrir en la futurología, disciplina que se propone predecir científicamente el futuro del hombre. Las historias se ambientan en un futuro mecanizado, sicodélico, en el que la ciencia no se cuestiona a sí misma sino que más bien se muestran los desarrollos extremos a los que llegará. Los motivos más asiduos han sido batallas espaciales, visitas marcianas, bombas nucleares o computadoras que se adueñan de la humanidad. En estos casos la fantasía está al servicio de la ciencia, y no al revés, resultando a veces una historia tan ilusoria, tan fantásica, que se le ha llamado «literatura fantástica» (o «cine fantástico» en este campo correspondiente), aunque se aleja del concepto de «fantástico» que hemos estudiado y tiene más que ver con el de «maravilloso».

La fantaciencia del XIX, pilar de la literatura de ciencia ficción del siglo XX y la actual, caminaba por otros derroteros. La diferencia principal entre los textos de una época y los de otra no es tanto el material como los procedimientos formales, los efectos y la perspectiva con que se abordan. La ciencia ficción del siglo XIX trata de contemplar las perspectivas lógicas –y las no tan lógicas– del mundo de la ciencia para cuestionar sus resultados en la sociedad, tanto científicos como psicológicos. A menudo esta literatura presenta más la epopeya de los conflictos trágicos de la tecnología que los beneficios de su victoria. El punto de mira de la

⁹⁰² Pablo Capanna, *El mundo de la ciencia ficción*, pág. 21.

ciencia ficción en el siglo XIX no es tanto la contradicción de los datos de la ciencia como una revisión crítica de los mismos. Más que limitarse a una composición literaria que capta los problemas de la ciencia, estas obras fueron estimadas como contribución a la causa, como quirófano donde se reflexionara acerca de las posibilidades y las contradicciones de la ciencia. Se buscaba así el uso de una perspectiva más amplia que la empírica y que no recogían los manuales sobre matemáticas o medicina: aquella que se enfrenta a la dificultad moral que presenta un problema especulativo de índole científica. Lo sobrenatural acontecido en las historias de ciencia ficción no se propone desbancar los logros de la ciencia, sino analizar sus aciertos, cuestionar sus paradojas, prever sus secuelas en la humanidad presente y futura.

El contexto histórico e intelectual del siglo XIX se plasma en esta literatura alojando los avances tecnológicos del progreso y dejando entrever los exámenes de las ciencias positivas, las teorías de la ciencia mecánica, las del materialismo y las huellas de la psicopatología. Las contradicciones del hombre moderno y la crisis espiritual de fin de siglo se trasvasan a la literatura de ciencia ficción cuando en el seno de la realidad textual simpatizan los datos de las ciencias positivas con las pseudociencias, las creencias espiritistas y las conjeturas de sesgo neoplatónico.

La unión de elementos característicos de la tradición del cuento fantástico (esoterismo, goticismo, romanticismo visionario, incluso costumbrismo...) y elementos de la ciencia ficción (máquinas, experimentos, viajes utópicos...) concede un carácter muy particular a este género durante el siglo XIX. Es esta singular mezcla la que diferencia (respecto a forma, recursos, problemática) los cuentos de fantaciencia del XIX de la narrativa de ciencia ficción del XX. Recordando lo que se dijo en el capítulo dos, hay que puntualizar que la fantaciencia⁹⁰³ plantea tres cuestiones importantes:

- La consideración de las paraciencias o las doctrinas del ocultismo como

⁹⁰³ En el capítulo segundo definimos la *fantaciencia* como un género propio del siglo XIX, que en concreto se consolida a raíz de que los escritores toman conciencia de los efectos de la industrialización y la progresión sucesiva hacia la modernidad, un género que articula y pone en relación elementos simbólicos de la tradición de la literatura fantástica con componentes diversos de la ciencia ficción.

auténticas ciencias.

- La necesidad de armonizar lógica y emoción cuando se busca una proyección práctica o real de las disquisiciones teóricas de las distintas disciplinas, especialmente de aquellas vinculadas a la ciencia.
- La propuesta de revisar o reformular el concepto de «realidad», siendo flexibles ante nociones que escapan a las capacidades racionales del hombre.
- La ciencia puede ser compatible con elementos que no entran en el orden de lo «positivo».

Todas estas ideas se hacen eco en la obra de Eduardo Holmberg y hay que tenerlas en cuenta a la hora de extraer conclusiones tanto de sus relatos de tema científico como de su obra en general. Holmberg fue el primer autor argentino que escribió relatos de ciencia ficción, género que a lo largo del siglo XIX se ha seguido cultivando en Argentina hasta conseguir forjar una tradición propia con los relatos de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Héctor Germán Oesterheld, Eduardo Goligorsky, Angélica Gorodischer y Ana María Shua entre otros⁹⁰⁴.

Entre 1875 y 1917 Holmberg compuso seis piezas que de un modo u otro problematizan el estado de la ciencia en ese periodo y su relación con la sociedad y con el individuo. Esos textos son: *Dos partidos en lucha* (1875), *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875), *El tipo más original* (escrito en 1875 y publicado como folletín en 1878 y 1879), «Horacio Kalibang o los autómatas» (1879), «Filigranas de cera» (1884) y *Olimpio Pitango de Monalia*, novela escrita entre 1912 y 1915 y que hasta 1994 ha permanecido inédita. Holmberg comienza a escribir y a publicar cuando era aún estudiante de medicina en la universidad, en 1875, año emblemático de su producción pues es también cuando salen a la luz tres de las cuatro novelas que hizo, todas ellas de ciencia ficción. La tendencia positivista y el espíritu crítico que caracterizan a la generación del ochenta se

⁹⁰⁴ Véanse Adriana Fernández y Edgardo Pícoli (selec. y pról.), *Historia futuras. Antología de la ciencia ficción argentina*; Horacio Moreno (selec. y pról.), *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 1993.

concretan en la obra de Holmberg bajo hipótesis científicas sobre las que se apoya la estructura narrativa para hacer referencias simbólicas a la sociedad y al hombre de finales de siglo. Aunque el objeto de estudio de este trabajo no sea la novela, es necesario apuntar algunas reflexiones sobre estos textos del autor argentino para comprender mejor la dialéctica general de su obra y entablar aproximaciones con sus cuentos fantásticos.

7.5.2. Holmberg y la (para)ciencia ficción

I. Las novelas cortas

- El darwinismo, ciencia para resucitar una planta y construir una nación:

Dos partidos en lucha

Aquí acaban los manuscritos del Sr. D. Ladislao Kaillitz, darwinista. Según parece por algo que le hemos oído alguna vez, acepta el espiritismo y no dudamos que teniendo la pretensión de considerarse *médium* declare que esta página incomprensible le ha sido dictada por algún espíritu.

E. L. H.
darwinista

Holmberg, final de *Dos partidos en lucha* (1875)

El doctor Holmberg iniciaba su producción literaria con tres novelas de ciencia ficción publicadas como folletines en la prensa bonaerense: *Dos partidos en lucha*, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* y *El tipo más original*, escritas todas en el mismo año, 1875, aunque la última fue publicada años más tarde. La primera de ellas, *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*⁹⁰⁵, recrea la resurrección de una planta (una sensitiva) por parte del doctor Pascasio Grifritz (que encarna los valores de la ciencia con una mezcla de alquimia y ni-

⁹⁰⁵ Holmberg, *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, Imprenta de El Argentino, Buenos Aires, 1875. Fuente moderna: Holmberg, *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, Ediciones Corregidor, Voces y Letras del Plata, Buenos Aires, 2005.

gromancia)⁹⁰⁶. La resurrección de esa planta tiene la finalidad de enseñar que los milagros de la Biblia tienen una explicación científica⁹⁰⁷. Holmberg recrea un juego ficcional por el que la historia es narrada a través de unos manuscritos del doctor Ladislao Kaillitz. Si bien esta anécdota está de fondo en la trama de la novela como acontecimiento que puede ser tenido como «*fantasía científica*» (lo que viene a ser fantaciencia o ciencia ficción)⁹⁰⁸, lo más interesante son las disputas profesionales entre darwinistas y antidarwinistas, también llamados creacionistas y rabiánistas, llevadas a cabo a través de congresos, artículos periodísticos u oratorias y asambleas públicas en Buenos Aires. Estas disputas entre los partidarios de Darwin y los de Rabián se leen como una literaturización satírica del tipo de enfrentamiento entre los partidos políticos del momento (los seguidores de Mitre por un lado y los alsinistas o seguidores de Alsina por otro); mas, igualmente, representan la rivalidad personal entre Holmberg y antidarwinistas como Carlos Burmeister⁹⁰⁹, director del Museo Público de Ciencias Naturales de Buenos Aires, rivalidad que enfrentaba a la comunidad científica argentina en pequeñas facciones. Es conveniente aclarar que entre los hombres de ciencia del periodo hay dos corrientes: una que está a favor del evolucionismo, liderada por Florentino Ameghino (el científico más conocido de la época) y la corriente de Burmeister, más conservadora. La historia cuenta con un personaje que será la proyección ficcional de Holmberg: Ladislao Kaillitz, variante fonética del apellido Kannitz de sus antepasados y seudónimo que el escritor volverá a emplear en otros relatos. Otro personaje de excepción es el propio Darwin, que acude en persona a uno de esos

⁹⁰⁶ Cfr. Sandra Gasparini, «Introducción», en Holmberg, *Dos partidos en lucha*, pág. 24.

⁹⁰⁷ Cfr. Gioconda Marín, «Darwin y la literatura argentina del siglo XIX», en Actas XII, AIH, Centro Virtual Cervantes, 1995, pág. 89, nota 11, el artículo está disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_7_013.pdf.

⁹⁰⁸ Véase Sandra Gasparini, «Dos géneros en lucha: FC / CF», en Holmberg, *Dos partidos en lucha*, págs. 30-34.

⁹⁰⁹ Adriana Rodríguez Pérsico apunta un dato que no han tenido en cuenta los críticos de esta obra. En el estudio titulado *Carlos Roberto Darwin*, Holmberg defendía el darwinismo de los ataques de otros dos naturalistas: Agassiz, que lo tildó de *fatal*, y Burmeister, que denominó *fantasía* a la doctrina evolucionista (cfr. Holmberg, *Carlos Roberto Darwin*, Imprenta de El Nacional, Buenos Aires, 1882, pág. 93). Probablemente, el segundo título de *Dos partidos en lucha* fuera una referencia directa a este ataque. Cfr. Adriana Rodríguez Pérsico, «“Las reliquias del banquete” darwinista: E. L. Holmberg, escritor y científico», en Holmberg, *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, pág. 245.

debates; así como otras personas reales de la época como Adolfo Alsina, Bartolomé Mitre y el entonces presidente electo Nicolás Avellaneda.

La narración cede espacio a muchas digresiones⁹¹⁰ en defensa de las teorías evolucionistas, aplicables tanto a plantas y animales como a seres humanos, actitud que le valió a Holmberg la reputación de darwinista apasionado; las digresiones revelan, por otro lado, un profundo conocimiento sobre el tema y aportan información relevante para la trama. En numerosas novelas de la época son frecuentes las explicaciones científicas sin que este hecho restase valor a la obra literaria; su razón se halla en el hecho de que entonces las obras de divulgación eran prácticamente inaccesibles, por lo que algunos autores de ficción salpicaban sus textos de disquisiciones teóricas con el fin de dar a conocer –de popularizar– los postulados de las doctrinas hacia las que sentían apego.

La ideología y la figura de Darwin despertaban una especial fascinación entre los miembros de la generación del ochenta, por lo que no es extraño ver que no sólo Holmberg lo introdujo como personaje en sus cuentos, sino que el científico inglés aparecerá también en «Viaje a través de la estirpe»⁹¹¹ (¿1908?)⁹¹², de Carlos Octavio Bunge, en que el naturalista inglés muestra a un joven que todos los hombres descendemos del mono, incluso los aristócratas. Las teorías de Charles Darwin (*El origen de las especies*, 1859, y *El origen del hombre y de la selección en relación al sexo*, 1871) y del fundador del darwinismo social sobre el evolucionismo biológico, Herbert Spencer, inspiraron a la generación del ochenta, a políticos y a escritores, para concebir el uso pragmático de la ciencia con el fin de lograr la regeneración histórica y social del país. Esta idea se pone de manifiesto en una frase esencial que pronuncia Grifitz después de haber resucitado la planta:

⁹¹⁰ Un análisis de éstas se encuentra en María Teresa Astiz, «Las digresiones», *Los cuentos fantásticos de Eduardo Ladislao Holmberg*, págs. 124-127.

⁹¹¹ Carlos Octavio Bunge, «Viaje a través de la estirpe», *La sirena (Narraciones fantásticas)*, págs. 61-111.

⁹¹² No hemos podido confirmar la fecha del cuento de Bunge, pero es muy probable que date de finales del XIX o principios del XX; aunque la fecha más segura es la de 1908, cuando se publicó el libro con el mismo título, *Viaje a través de la estirpe y otras narraciones*, Biblioteca de La Nación, Buenos Aires, 1908.

Sirvo a una doctrina científica: el darwinismo. Tarde o temprano llegará a ser una doctrina política.

Para el investigador Carlos Pérez Rasetti esta cita condensa la clave de la novela que, según él:

Narra una sociedad pendiente de la confrontación que *debería* darse si se pretende el progreso del país. La de imponer el darwinismo entendido como una doctrina que permite comprender la cuestión social y, por lo tanto, cuya aceptación generalizada permitiría a los argentinos ponerse en mejores condiciones para encarar la *lucha por la vida*⁹¹³.

- Otros mundos, de la Tierra a Marte:

Viaje maravilloso del señor Nic-Nac y El tipo más original

En nuestros tiempos, las ideas serias no cumplen su destino sino envueltas en el manto de la fantasía.

Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac* (1875)

La primera obra de la literatura argentina que se podría encuadrar dentro del género de ciencia ficción⁹¹⁴ es *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875). El autor, que entonces tenía veintitrés años, se sirvió de las especulaciones científicas y pseudocientíficas para ejercer la crítica de costumbres y la ironía moral en clave darwinista, tal y como se puede evidenciar en el título com-

⁹¹³ Carlos Pérez Rasetti, «La locura lúcida. Ficción, ciencia y locura en las fantasías científicas de Holmberg. Los orígenes de clase de la ciencia-ficción argentina», disponible en <http://www.samizdat.com.ar/samizdat20/S20-51%20-%20Eduardo%20Holmberg%20-%20La%20locura%20lúcida.htm>.

⁹¹⁴ Así lo sostienen, entre otros, Teodosio Fernández («La fantasía de Eduardo Ladislao Holmberg»), Carlos Pérez Rasetti («La locura lúcida. Ficción, ciencia y locura en las fantasías científicas de Holmberg»), Pablo Crash Solomonoff («Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte», prólogo a Holmberg, *El maravilloso viaje del señor Nic-Nac*), Angela B. Dellepiane («*Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac*: Primera novela argentina de ciencia ficción», en Gaetano Massa (ed.), *La mística spagnola: Spagna America Latina*, Dowling Collage, Roma, 1989, págs. 209-231) y Claudia Sánchez Arce (*Los temas de la ciencia ficción en «Trafalgar»*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1993, pág. 15). En las antologías de Adriana Fernández y Edgardo Pícoli (*Historias futuras*) y de Horacio Moreno (*Lo fantástico*) está incluido Eduardo Holmberg como iniciador del género en su país.

pleto de esta obra, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac [al planeta Marte]*. En el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido⁹¹⁵. Como las especulaciones teóricas sobre las que se sustenta la historia proceden del espiritismo, y no de la tecnología, Pablo Crash Solomonoff sugiere que podría más bien aplicársele el nombre de *paraciencia ficción*⁹¹⁶. El médium Seele ayuda al protagonista a desprenderse de su cuerpo para viajar a Marte, planeta dividido en dos ciudades, Theopolis (oscura, taciturna y dominada por la religión, que adora a «Jesucristo marcial» o «marcialita») y Sophopolis (cuyos habitantes se rigen por el laicismo, la ciencia y la virtud). Holmberg nombró esta obra como *fantasía espiritista*, calificativo que se propone como mecanismo de autorreferencialidad a la *fantasía científica* con que había denominado su novela anterior, *Dos partidos en lucha*. Se establece por tanto un contexto paródico y social común donde Marte resulta el *doble utópico* de la Tierra. A veces la sociedad marciana no es muy distinta de la de Buenos Aires, donde en tiempos de Holmberg se comían unas galletitas de la marca Nic-Nac. La insinuación es clara: la descripción sarcástica de la sociedad marciana, donde el señor Nic-Nac vive situaciones asaz variopintas, tiene su paralelismo en las instituciones y en las costumbres de la sociedad argentina; esto no resulta marginal sino que, antes al contrario, una de las bases formativas de la ciencia ficción es precisamente la «crítica social basada en un extrañamiento cognoscitivo»⁹¹⁷. La composición de *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* deja entrever tres cuestiones:

- La lectura simbólica de esta obra en el contexto de la preocupa-

⁹¹⁵ Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac [al planeta Marte]* en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido. *Fantasía espiritista*, Buenos Aires, publicado primero como folletín en *El Nacional* a partir del 29 de noviembre de 1875 y después como volumen autónomo por la Imprenta de El Nacional en el mismo año. Fuente moderna: Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac (fragmento)*, en Eduardo Goligorsky (selecc. y pról.), *Los argentinos en la Luna*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1969; Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, colección Los Raros, Biblioteca Nacional y Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2006.

⁹¹⁶ Pablo Crash Solomonoff, «Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte», pág. 27, nota 1.

⁹¹⁷ Angela B. Dellepiane, «Narrativa argentina de ciencia ficción: tentativas liminares y desarrollo posterior», en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1989, pág. 516.

ción del ochenta respecto a una formación cívica de la sociedad argentina.

- El uso literario del espiritismo, concebido como una ciencia, para exponer determinadas ideas o llegar a ciertos episodios del desarrollo de la intriga.
- Los conocimientos astronómicos de Eduardo Holmberg y sus lecturas de Alexander von Humboldt (*Cosmos*, 1848-1858), de Julio Verne (*Viaje al centro de la Tierra*, 1864, *De la Tierra a la Luna*, 1865, y *Veinte mil leguas de viaje submarino*, 1869) y de Camille Flammarion (*La pluralidad de los mundos habitados*, 1862, *Mundos reales. Mundos imaginarios*, 1864, y después *Astronomía popular*, 1880).

En *Mundos reales. Mundos imaginarios* Flammarion comentaba el *Viaje a la Luna* de Cyrano de Bergerac y, tomando ejemplos de Voltaire y Gassendi, argumentaba acerca de aquellos textos que erigen la teoría de la diversidad estelar y la posibilidad de habitar otros planetas (Saturno, Júpiter, Venus y sobre todo Marte)⁹¹⁸. La conexión con Voltaire, el filósofo enciclopedista, no procede sólo a través de Flammarion, sino que es probable que Holmberg leyera o por lo menos conociera *Micromegas*, donde el escritor francés ficcionaliza una historia donde, inversamente, los habitantes de la Tierra son observados por habitantes de otros planetas. Holmberg conocía sin duda la producción de Voltaire, como se demuestra del hecho de que unos años después, en 1881, publicara un texto al que ya hemos aludido, «Política callejera»⁹¹⁹. Este texto, «Política callejera», participa del

⁹¹⁸ Camille Flammarion, *Mundos reales. Mundos imaginarios. Viaje pintoresco por el cielo. Revista crítica de las teorías humanas, científicas y fabulosas, antiguas y modernas, sobre los habitantes de los astros*, Mascarón, Barcelona, 1981.

⁹¹⁹ En «Política callejera» Holmberg hace una defensa del sufragio libre y universal del pueblo. En este punto hemos de recordar la conexión intelectual que los hombres del ochenta mantenían, por un lado, con la elite política y gobernante de Argentina y, por otro, con los filósofos enciclopedistas, precursores teóricos del espíritu de la «modernidad». El texto es una diatriba política que busca la puesta en práctica de las abstracciones teóricas de la Ilustración francesa: los gobernantes deben hacer todo para el pueblo contando con la opinión del pueblo (al que «representa», que no quiere decir «domina»). Este pueblo, que al fin y al cabo es la República Argentina, no ha concordado la teoría con la praxis: su pueblo es en verdad una civilización moderna que, para emancipar-

ensayo político-filosófico a la manera platónica, esto es, la «dialéctica», método o proceso intelectual por el que se pretende llegar a la «Verdad» de realidades trascendentales mediante el diálogo y el razonamiento del significado de las palabras⁹²⁰. Antes que Holmberg habían ya practicado el cuento filosófico⁹²¹ Voltaire y Diderot, a los que probablemente escogiera como modelo. No hay que olvidar que el ensayo tuvo una gran relevancia en Hispanoamérica durante las inmediatas décadas anteriores debido a que su forma expresiva facilitaba la transmisión de ideales y proclamas durante la época de la independencia y la posterior democratización de las naciones. Lo más curioso es que Eduardo Holmberg recoge esas dos tradiciones y las hace confluír con la vertiente narrativa del cuento. Así, también *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* participa del diálogo filosófico a la manera de la antigua escuela platónica (como fuente de conocimiento) y contiene fragmentos que perfectamente pueden ser catalogados como «ensayo ficcional» en los que, por otro lado, Holmberg hace uso de sus acostumbradas digresiones.

Además, los componentes de sátira política y de análisis demográfico y urbanístico, que Holmberg inserta en *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, conectan con otra obra que contiene una base de pensamiento utópico, *Ar-*

se del imperialismo español, se auspició en los ideales de libertad, igualdad y fraternidad y que, en la práctica, les daba la espalda. «Política callejera» muestra cómo Holmberg y los escritores del ochenta vertían su afán de regeneracionismo espiritual y cultural en multitud de códigos (científico, periodístico, ficcional, político, académico, artístico...) y que el sentimiento de patriotismo que los vinculaba era profundamente crítico.

⁹²⁰ De hecho, el título mismo se refiere a la etimología griega de la palabra *polis*, 'ciudad'; la «política» es el arte o la doctrina referente al gobierno de un Estado, y es también la actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto o de cualquier otro modo. El otro término del título, «calle» (del latín *callis*, 'senda', 'camino'), 'vía que entrecruza una ciudad', no es tampoco casual: en primer lugar, y en sentido metafórico, estaría aludiendo al razonamiento como «camino» del diálogo, en segundo lugar, el discurso de los protagonistas de esta obra pasean por las calles de una ciudad al tiempo que hablan de los derechos del ciudadano individual y del ciudadano colectivo (una población, un Estado). La elección de la palabra «callejera» evidencia también, como se había visto en «Alma callejera», el cuento de Eduardo Wilde, la importancia que para la modernidad intelectual adquiere ese espacio público protagonista que es la «ciudad».

⁹²¹ No se puede catalogar «Política callejera» como un ensayo en el sentido estricto de la forma convencional del género, pues el hecho de incluir un diálogo imaginario con personajes imaginarios en cierto modo vuelve narrativo el contenido crítico e ideológico que contiene; así, podría hablarse de un género intermedio o híbrido, el «ensayo narrativo» o «ensayo ficcional», o bien «relato filosófico».

*girópolis*⁹²² (1850), de Domingo Faustino Sarmiento, con una traba ubicada igualmente en la República Argentina.

Las narraciones de Holmberg se publicaban como folletín en los mismos periódicos de Buenos Aires en los que aparecían los textos de Julio Verne; evidentemente esto debía de propiciar una perspectiva complementaria para los lectores de este tipo de literatura. No obstante, a diferencia de Julio Verne, el escritor argentino no hace uso de una tecnología emergente de la sociedad industrial para procurar el viaje a Marte, sino que se vale de una noción, el *espíritu-imagen*⁹²³, relacionado con el neoplatonismo, cuya base conceptual se amolda al discurso teórico-social de los hombres del ochenta. Aparte de estas referencias, también habría de tenerse en cuenta que, casi sincrónicamente a la publicación de las novelas de Julio Verne, salían a la luz otras obras cuyo título han permanecido en el anonimato pero que en su momento fueron el condimento ficcional a las teorías astronómicas y pseudoastrológicas, además de los artículos divulgativos de la prensa⁹²⁴ que sin duda fomentarían la imaginación de los literatos para idear historias extraordinarias. Como curiosidad cabe apuntar que Holmberg es el primer autor que usa un rayo de luz concentrada como un instrumento, antecedente de las

⁹²² El título completo del tratado es *Argirópolis o la Capital de los Estados Confederados del Río de la Plata. Solución de las dificultades que embarazan la pacificación permanente del Río de la Plata, por medio de la convocación de un Congreso, y la creación de una capital en la isla de Martín García, de cuya posesión (hoy en poder de la Francia) dependen la libre navegación de los ríos, y la independencia, desarrollo y libertad del Paraguay, el Uruguay y las provincias argentinas del Litoral*. Domingo Faustino Sarmiento, *Argirópolis*, Universidad Nacional de la Matanza, Buenos Aires, 2001.

⁹²³ «El espíritu-imagen se instala en cambio en los bordes difusos de la episteme de la época y se propone claramente como una opción no tecnológica en una sociedad en la que el discurso tecnológico está ausente de la esfera pública, si se exceptúan algunas referencias retóricas a la máquina de vapor y a la electricidad en el discurso político. No son ingenieros los que construyen el discurso público de la sociedad del ochenta, son abogados y médicos y son estos últimos los que desarrollan las bases epistemológicas de la ideología social que dará sustento al programa político liberal y capitalista. La preocupación principal de su economía política no es introducir o desarrollar tecnologías industriales sino constituir una fuerza de trabajo ordenada y homogénea a partir de la inmigración que sirva de base al progreso fundado en la explotación de los recursos naturales del país. Y para lograr esa masa trabajadora homogénea confían en el determinismo geográfico y en la selección natural condicionada por la ley, las instituciones y, especialmente, por la educación», Carlos Pérez Rasetti, «La locura lúcida».

⁹²⁴ Así por ejemplo Juan Montalvo, el autor de «Gaspar Blondín», publicó el artículo «Marte», en 1886 en el periódico *El espectador*, donde disertaba sobre las opiniones de los astrónomos de la época y citaba a Flammarion, Jenssen y Arlenger. Cfr. Juan Montalvo, «Marte», *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, tomo I, pág. 155.

modernas armas de los héroes de la ciencia ficción más actual.

La astronomía científica no es la única fuente de esta obra, las otras son las doctrinas en boga de las ciencias ocultas (esoterismo, teosofismo, neoplatonismo, pitagorismo) y el espiritismo, cuyos principales axiomas eran la escisión «superficial» entre el cuerpo y el alma, su unidad en el otro mundo y el contacto con los espíritus gracias a intermediarios o médiums. El periplo que Holmberg traza con su personaje Nic-Nac es el del alma, desprendida de la materia corpórea. La propuesta del viaje del alma en la novela mantiene conexiones ideológicas con el antroposofismo, movimiento filosófico ideado por Rudolf Steiner⁹²⁵ (1861-1925) que pretendía integrar lo espiritual del hombre con lo espiritual del universo. Seguramente el autor leyó los comentarios de Flammarion sobre dos obras en particular, *La pluralidad de las existencias del alma, conforme con la doctrina de la Pluralidad de los Mundos* (1864) y *Habitante del planeta Marte* (1865)⁹²⁶. Otro modelo que debió influir bastante en el magín del autor para construir su novela fue P. Atanasio Kircher, en cuyo *Viaje extático celeste* (1656) el ánima asciende al universo. Es de aclarar que no supone una incoherencia que Holmberg haya fusionado en su obra conocimientos de los saberes científicos con teorías de las pseudociencias (algo que Flammarion también hacía) si se tiene en cuenta que, por ejemplo, el «átomo» era por esa época un concepto más afín a la filosofía que a la ciencia experimental. Es por eso que se pueden hallar también fragmentos dentro del texto que atañen por igual al ámbito de la filosofía y de la metafísica («la verdad absoluta»), de la mística y el esoterismo (sobre la vida y la muerte) y la ciencia (el éter y la electricidad), como éste:

¿Qué es la vida? *no sé*; ¿qué es la muerte? *no sé*; ¿qué es el éter? ¿Qué es la electricidad? *no sé, no sé*. Pero aunque ignoremos todo esto, deberíamos saber siquiera qué somos, de dónde venimos y adónde vamos...

Pero no, el *no sé*, cual un gigante siempre más colosal, se levanta entre la humanidad y la verdad absoluta.

⁹²⁵ Rudolf Steiner, *El Arte y la Ciencia del Arte. Lo suprasensible-sensible en su realización por medio del arte* [Nueve conferencias dadas entre 1888-1921], Epidauro, Buenos Aires, 1986.

⁹²⁶ Véase Camille Flammarion, *Mundos reales. Mundos imaginarios*, págs. 434-435.

Por último, hay que referir que la novela se presenta como el testimonio extraído del diario personal del señor Nic-Nac una vez que ha regresado a Buenos Aires. Tomando el ejemplo de Juana Manuela Gorriti, la historia marco es narrada en tercera persona por un personaje externo, en este caso el editor del diario, y la historia enmarcada, que contiene el suceso insólito, desde la voz en primera persona. Es muy sintomático que, dentro del relato enmarcado, se incluyan notas a pie de página con comentarios firmados por el *señor Nic-Nac* y otros firmados como *El editor*. Este recurso y juego metaliterario nos da una idea de la conciencia de Holmberg al manejar las técnicas de la construcción de la ficción y la búsqueda de la verosimilitud de los hechos así como de su encuadre formal. Hay que añadir que el *editor*, que entiende que la ley de Newton sobre la gravedad «es aplicable a todas las circunstancias posibles e imposibles», no cuestiona la veracidad de la obra que tiene entre manos, a pesar de que Nic-Nac hubo sido tomado por «loco». En efecto, a su vuelta a la capital argentina, Nic-Nac es internado en un manicomio, desde donde escribía sobre su travesía interplanetaria. La incompreensión de los coetáneos de Nic-Nac contrasta con su visión lúcida de la sociedad marciana. Holmberg retomará en otras obras esta dialéctica entre locura y lucidez para abordar cuestiones candentes de la época.

Para contextualizar la obra, hemos de comentar que en ese periodo el periplo estelar y las travesías a la Luna eran una tendencia en moda entre algunos autores; sin ir más lejos, el mismo periódico en que fue publicado *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* informaba unos días después del estreno en París de la ópera «Un viaje a la Luna», de Offenbach⁹²⁷. Los viajes espaciales y la existencia de otros espacios planetarios comenzaron a ser fuente de inspiración del género fantástico hispanoamericano principalmente a partir de la década del setenta. La narración de Holmberg supone un hito en la tradición literaria de este género, pero vemos necesario apuntar otras referencias para mostrar que este tipo de ficción no es un caso aislado, aunque sí el más notable desde el punto de vista literario. En el relato de Hixen, seudónimo del autor venezolano Benito Esteller,

⁹²⁷ Cfr. Antonio Pagés Larraya, «Estudio preliminar», pág. 59, nota 118.

«Después de muerto»⁹²⁸ (1875), se narra la travesía del protagonista sobrevolando la Tierra, incluso viendo geografías aún no descubiertas por el hombre. El comienzo y el título del cuento parecen augurar un discurso de ciencia ficción en que se narraría el viaje estelar del alma del protagonista ya muerto; no obstante, la última oración del texto («En aquel momento abrí los ojos. Había sido víctima de un sueño fatigoso producido por la morfina») advierte de que todo ha sido un ensueño y el efecto fantástico se desvanece.

Resonancias místicas y teológicas y alusiones al cosmos como creación divina están presentes en un texto posterior, «Un viaje celeste»⁹²⁹ (1882), del mexicano Pedro Castera. El cuento está precedido de una cita de Flammarion: «El hombre es el ciudadano del cielo». Esta cita da pie al monólogo del protagonista, cuya experiencia comienza con el descarnamiento o desprendimiento del cuerpo en un estado de sonambulismo o de éxtasis. El alma, intangible, se aleja del cuerpo «como si fuese un vapor, un éter, un perfume» y el personaje llega a tener una visión de sí mismo desde afuera, como en los estados de levitación. La importancia que para el fantástico tienen la mirada y los ojos se retoma en el texto en el hecho de que la vista del que narra la experiencia puede atravesar las paredes y ver a través de ellas. En su viaje sideral observa el sol y otros planetas de regiones infinitas, volando «por los cielos con la velocidad del pensamiento». Al final el discurso es interrumpido porque un amigo despierta al protagonista; pero éste insiste en que todo lo que ha dicho es cierto, que su inteligencia está sana y que las noticias de su experiencia son «verdades científicas, axiomáticas, irreductibles». Sueño, es decir, experiencia irracional, y verdad científica se exponen como dos espacios que se tocan pero que, paradójicamente, son irreconciliables. Esta ambigüedad hace que no encarte con exactitud este cuento en nuestro criterio de género, aunque es interesante resaltar la propuesta del narrador de considerar una experiencia paranormal como un hecho objetivo.

Llama la atención que estos dos relatos («Después de muerto» y «Un viaje

⁹²⁸ Hixen [Benito Esteller], «Después de muerto», *La Tertulia*, Caracas, 9 de abril de 1875. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 147-149.

⁹²⁹ Pedro Castera, «Un viaje celeste», *Impresiones y recuerdos*, Imprenta del Socialista de S. López, México, 1882. Fuente moderna: en David Huerta, *Cuentos románticos*, págs. 233-239.

celeste») coincidan con la fecha de publicación de la novela de Holmberg. Sin embargo, el autor argentino no opta por la explicación final del mundo onírico sino que la experiencia espiritista vivida por sus personajes permanece en el plano de lo sobrenatural no racional. Podríamos parangonarlo también con otros dos textos, el del cubano Ramón Meza (1861-1911), «Viaje aéreo»⁹³⁰, que ofrece de nuevo la aclaración de que las vivencias relatadas son producto del sueño, y uno posterior, «Alma callejera» (1882), de Eduardo Wilde, donde esta vez, como vimos, el viaje del alma se muestra sin ningún apoyo instrumental, ni por el sueño ni por las paraciencias, por lo que resulta un cuento muy original e incomparable.

Igual que Holmberg, una década antes Juana Manuela Gorriti, en «Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia» (1865), se había valido de las ciencias esotéricas para abordar motivos de la fantaciencia como los cambios de espacio, los saltos de tiempo y la proyección de la mente y el espíritu. Quizá Gorriti fuera un referente en la tradición de la obra de Holmberg, aunque la perspectiva en que la fantaciencia se presenta es muy distinta en un texto y otro.

Pocos son los autores hispanoamericanos, al menos de los que hemos consultado, que se atrevan a adentrarse en historias que no den una explicación racional a experiencias extracorporales y extraplanetarias. Eduardo Holmberg en cambio, aunque no se suma a la tradición más tecnológica encabezada por Verne pues sus instrumentos no derivan de la industria sino de las pseudociencias, no ofrece tampoco una explicación racional, por lo que su propuesta es más arriesgada y más innovadora dentro de la tradición del fantástico.

La otra novela de Holmberg, *El tipo más original*⁹³¹, también se sostiene en el tema del viaje, un viaje geográfico esta vez. Pese a que *El tipo más original que he conocido* (epígrafe completo que en principio el autor pensó para esta narra-

⁹³⁰ Ramón Meza, «Viaje aéreo», en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 305-307. Salvador Bueno no informa de la fecha de publicación.

⁹³¹ Holmberg, *El tipo más original*, escrito en 1875 y publicado primero como folletín en *El Álbum del Hogar* (semanario dominical), a partir del 21 de julio de 1878 (año I, núm. 3, págs. 19-20), hasta 6 de julio de 1879 (año II, núm. 53, págs. 418-419). Fuente moderna: Holmberg, *El tipo más original y otras páginas*, Sandra Gasparini y Claudia Roman (editoras), Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2001.

ción) fue escrita en 1875, no apareció publicada hasta varios años después, entre 1878 y 1879. Pero, inesperadamente, quedó inconclusa, a pesar de que la historia prometía: ante la asamblea de la Academia de Ciencias, Artes y Letras de Argentina, Ladislao Kaillitz (de nuevo encarnación ficticia de Eduardo Ladislao Holmberg) rememora sus andanzas viajeras con el profesor Burbullus, representación del sabio de la modernidad. Burbullus es zoólogo, habla treinta y cinco lenguas diferentes y sabe de ciencias, de meteorología y fisiología. Pero la excentricidad de Burbullus llega hasta lo imprevisible y desmesurado, rozando los tenues lazos entre la demencia y la genialidad.

- Monalia, el país utópico:

Olimpio Pitango

Monalia es el país más hermoso del mundo, y todos los poetas y teólogos que lo han visitado han sentido la necesidad imperiosa de considerarlo como un Edén, como el verdadero Paraíso Terrenal.

Todas las Repúblicas Sud Americanas se unían en un solo pensamiento y adoptaban la técnica de Monalia.

Holmberg, *Olimpio Pitango de Monalia* (escrita entre 1912-1915)

La última novela de Holmberg, *Olimpio Pitango de Monalia*⁹³², retoma de nuevo la perspectiva sociocrítica desde la utopía –propia de la ciencia ficción del XIX⁹³³– en clave política. Después de un exilio en Sudamérica, Olimpio Pitango consigue que su nación se organice por leyes y por una constitución racional; Monalia resultará un país cabalmente constituido en sus expresiones cívicas y en su estructura política. La novela fue escrita en 1915

⁹³² Holmberg, *Olimpio Pitango de Monalia*, escrita en 1915, Edición Príncipe, introducción y notas de Gioconda Marún, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1994.

⁹³³ Para Sergio Solmi la ciencia ficción del siglo XIX se basa sobre todo en la utopía y la sátira científica; cfr. Sergio Solmi, *Della favola, del viaggio e di altre cose: saggi sul fantastico*, Riccardo Ricciardi [Stamperia Valdonega di Verona], Milano-Napoli, 1971, págs. 74-75. Véase también de Sergio Solmi, «Prefazione», en Sergio Solmi e Carlo Fruttero (a cura di), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Einaudi Tascabili, Torino, 1992, págs. IX-XXIV.

mas permaneció inédita en vida de su autor. Desconocemos los motivos por los que Holmberg no la publicó; la quimera literaria de un pueblo casi perfecto o por lo menos muy superior al orden de las cosas conocido era la idea más ambiciosa del credo positivista en general y de su vertiente darwiniana-evolucionista en particular. La filosofía positiva había puesto las bases para los procesos educativos, políticos e institucionales realizados por las oligarquías hispanoamericanas de la segunda mitad del XIX. Se daba el caso de que la fe científicista no estaba exenta del tono ético que alentaba por igual a comteanos y a espiritualistas. Ese pensamiento científicista de tinte moral se había llevado a la práctica en campañas de propaganda destinadas a cambiar los malos hábitos. Esta confianza en la transformación masiva de las conductas cotidianas se soldaba con la edición de novelas sociológicas y con reseñas ideológicas en los periódicos de la época e incluso en las revistas especializadas (como *La Filosofía Positiva*, revista bonaerense de fines de siglo que publicaba indistintamente fragmentos de la obra de Comte, artículos sobre el materialismo y relatos de contenido teosófico⁹³⁴). La idea de una ciudadanía ejemplar en su cultura y en sus costumbres era ciertamente la utopía más anhelante de la doctrina comteana («orden y progreso»). Pero también las tesis evolucionistas que subyacían en la obra y el pensamiento de Sarmiento habían inspirado a los hombres del ochenta, y por supuesto a Holmberg⁹³⁵. Por un lado, Eduardo L. Holmberg manifiesta su reclamo de la ideología del progreso –compartida por los hombres del ochenta– con la invención de una sociedad, de un país entero, que asumía analogías alegóricas con la historia de Argentina; y, a la vez, su obra concierta los ideales de renovación y transformación de la intelectualidad burguesa en el orden de la modernidad hispanoamericana, de su heterogeneidad cultural, unos ideales que acabaron algo

⁹³⁴ Véase Daniel Omar de Lucía, «Buenos Aires, 1898: el momento iberoamericano en clave positivista», *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, julio-agosto 1998, núm. 577-578, págs. 99-112.

⁹³⁵ Cfr. Gioconda Marún, «Sarmiento y Holmberg», en Holmberg, *Olimpio Pitango de Monalia*, págs. 10-17; y Antonio Pagés Larraya, «Estudio preliminar», págs. 13-14. Véanse también Alberto Palcos, «Darwin, Sarmiento y Holmberg», *La Prensa*, 25 de febrero de 1945; y Gioconda Marún, «Darwin y la literatura argentina del siglo XIX».

desencantados por el contraste con la realidad histórica y que Holmberg hubo de definir con las claves de un simbolismo ya cercano a la vanguardia⁹³⁶. Finalmente, esta obra de Holmberg es el eco del descontento por un agitado contexto político universal que dio a parar en la Primera Guerra Mundial:

Olimpio... fue también el reflejo de una época donde Holmberg planteó su opinión sobre los acontecimientos que mostraron la Primera Guerra Mundial. «Aunque de vieja estirpe militar –escribe [Holmberg]–, odio la guerra porque es la forma de lucha por la vida más brutal y más injusta que ha podido imaginar el mamífero erguido y con cuatro colmillos que se llama Hombre, y cuya exteriorización más elevada, que es la ciencia, se pone al servicio de las naciones para encontrar los procedimientos más eficaces y más crueles de exterminio y desolación; la física, la química, las matemáticas, que son la gloria del espíritu humano, entregan sus tesoros para ponerlos al servicio de la crueldad. [...] no se trataba de que Alemania se quedara o no con Bélgica y con Polonia, o Rusia con una parte de Austria [...]. Se trata del dominio del Mundo entero y en el mundo está Monalia»⁹³⁷.

II. Los cuentos

- El progreso materialista y la sociedad mecanizada:

«Horacio Kalibang o los autómatas»

—¡Lo concebible! ¡Lo concebible! Todo es concebible, sobriño, pero no todo es posible.

⁹³⁶ «La necesidad de unidad de los países hispanoamericanos ante el imperialismo extranjero no cancela la diversidad cultural, sino que por el contrario está proclamando que la unidad de Hispanoamérica reside precisamente en su variedad. Pluralidad cultural, producto de la fusión de lo indígena y lo nacional con lo extranjero», Gioconda Marún, «Edición príncipe de la novela *Olimpio Pitango de Monalia* (1915) de Eduardo L. Holmberg: Textualización de la modernidad argentina», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LXII, núm. 174, enero-marzo de 1996, pág. 88. Además, Gioconda Marún sostiene que *Olimpio Pitango* es «un temprano ejemplo de la vanguardia, de la textualización de la modernidad hispanoamericana, no sólo por la visión carnavalesca del mundo representado [...] sino por la pluralidad de discursos opuestos, la multiplicidad de géneros y la conciencia de una diversidad de voces y de culturas en Hispanoamérica», Gioconda Marún, «Edición príncipe de la novela *Olimpio Pitango de Monalia* (1915) de Eduardo L. Holmberg: Textualización de la modernidad argentina», pág. 102.

⁹³⁷ Leonado Kuntscher, «El recreo de Holmberg», publicado el 29/11/2007, disponible en <http://www.tomasabraham.com.ar/seminarios/holmberg.htm>.

—Así he oído decir más de una vez; pero desde que conocí el hecho, con su aterradora realidad, he llegado a comprender que existen fenómenos extraños, que la ciencia humana no explica, y que tal vez no podrá nunca explicar.

Holmberg, «Horacio Kalibang o los autómatas» (1879)

El relato de ciencia ficción más interesante de Eduardo Holmberg es «Horacio Kalibang o los autómatas»⁹³⁸, publicado en 1879 en el *Álbum del Hogar*. Esta obra introduce la figura del *doble* del género fantástico, personificado en un tema fundamental de la ciencia ficción posterior (Karel Čapek, Philip K. Dick, Isaac Asimov): el hombre artificial, el hombre mecánico, el robot⁹³⁹, el autómata o androide.

Eduardo Holmberg proyecta de nuevo el semblante de sí mismo en el protagonista de este relato, el burgomaestre⁹⁴⁰ Hipknock, seguidor del materialismo, hombre ilustrado, honrado, franco, defensor empedernido de la razón, empirista inquieto en disipar cualquier vestigio de duda de la esencia de las cosas, ateo en consecuencia y observador matemático. El relato comienza *in media res* cuando el burgomaestre ofrece una cena a varios convidados, entre los que se cuenta su sobrino Fritz, que está enamorado de Luisa, hija del burgomaestre. En mitad del banquete llega Horacio Kalibang, el hombre que había desafiado las leyes de la física perdiendo su «centro de gravedad». Hipknock persigue esa noche a Kalibang con el propósito de descubrir su secreto y despejar la incógnita: Horacio Kalibang es un autómata de entre los tantos que construye Óscar Baum en ese momento. Al día siguiente, el burgomaestre recibe una invitación del fabricante

⁹³⁸ Holmberg, «Horacio Kalibang o los autómatas», publicado en un pliego suelto de 16 páginas con la siguiente portada: *Horacio Kalibang o Los autómatas por Eduardo L. Holmberg*. Precio: 5 pesos. Buenos Aires, Imprenta de Álbum del Hogar, 1879. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico*, págs. 146-168; en Horacio Moreno, *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*, págs. 13-32; en Jaime Helios, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, págs. 159-178; en David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 131-150. Disponible en *Revista Axxon*, 162, publicado en el mes de mayo de 2006 <http://axxon.com.ar/rev/162/c-162cuento14.htm>; también en *Letrópolis. Revista de letras*, publicado en julio de 2007, <http://www.letropolis.com.ar/2007/07/holmberg.horacio.htm>.

⁹³⁹ El término *robot* empezó a usarse a partir de la publicación en 1920 de *R.U.R. (Robots Universales de Rossum)*, del autor checo Karel Čapek, en cuyo idioma este vocablo significa ‘trabajo duro y pesado’.

⁹⁴⁰ *Burgomaestre*: «primer magistrado municipal de algunas ciudades de Alemania, los Países Bajos, Suiza, etcétera» (*DRAE*).

de autómatas que dice tener en proyecto «un cerebro con funciones propias». En casa de Óscar Baum, Hipknock asiste a una original representación de autómatas, como si de «el gran teatro del mundo» se tratase, con bailarinas, espadachines, pintores y músicos, todos contruidos por un mecanismo de relojería pero de tal autenticidad que parecen estar vivos. El burgomaestre, sorprendido, exclama «si éstos son autómatas, es necesario confesar que no se diferencian mucho de nosotros», a lo que Baum responde «si el señor burgomaestre me permite, yo invertiría la proposición». El comentario es irónico, tanto más en cuanto que luego aparece el verdadero Baum, develando que aquel primero no era más que un robot, imitación de su persona. El asunto se complica cuando el burgomaestre contempla ante sus ojos atónitos, espantados, el cuadro real de autómatas que escenifican la cena de la noche pasada, y descubre su *doble* diciendo las mismas palabras y actuando exactamente igual que como él lo había hecho la noche anterior. El doble artificial es tan semejante a sí mismo que Hipknock se pregunta si no será él el autómata. Un día, para la boda de Luisa, su hija, ésta recibe al propio Horacio Kalibang como regalo nupcial de parte de Fritz, su primo. Fritz dirige una nota a Hipknock donde confiesa ser él, y no Baum, el verdadero fabricante, y haber construido para sí una Luisa artificial, ya que la auténtica ha preferido casarse con el teniente Bagerdorff. Y, además, el fabricante confiesa que «hay miles de ellos que andan rodando por el mundo», lo que provoca el miedo y un total desconcierto. Para terminar, de modo alegórico, Fritz reprende a los «otros» autómatas, a los hombres que carecen de justicia, de amor, de piedad, de altruismo, y cuyo comportamiento está vacío de voluntad, de vitalismo y de identidad. La nota acaba de este modo:

Cuando, sumergido en el torbellino de la política, encuentres algún personaje que se aparte de lo que la razón y la conciencia dictan a todo hombre honrado... puedes exclamar: ¡es un autómata!

Cuando, sumergido en las grandes batallas del pensamiento, tu adversario científico llame en su apoyo los misterios de la fe, puedes exclamar... ¡es un autómata!

Cuando veas un poeta que te pinta lo que no siente, un orador que adula al pueblo, un médico que mata, un abogado que miente, un guerrero que huye, un patriota que engaña, un ilustrado fanático y un

sabio que rebuzna... puedes decir de cada uno de ellos: «¡Es un autó-mata!».

Este fragmento pone de relieve una de las coordenadas que se encuentra en el origen del motivo del doble humano (del *doppelgänger*): *la amenaza del yo*. El paso del concepto fantástico a la alegoría metafísica se explica porque en la duplicación «física» subyace un problema psicológico sobre la cuestión de la identidad. Este problema ya lo había vislumbrado el cuento fantástico del romanticismo⁹⁴¹ alemán al advertir que el terror más grande no proviene de las fuerzas imprevisibles de la naturaleza, ajenas al control del ser humano, sino que proviene de él mismo: para el hombre lo más terrorífico se encuentra ya dentro de él, en su alma interior:

La pervivencia de este motivo y la preservación de su poder ominoso frente a la degradación de otros tipos fantásticos, radica, precisamente, en su morfología: es el individuo quien constituye un peligro para sí mismo, pues la amenaza late en el seno del propio yo, no en un monstruo cósmico o en un mutante. Por eso el horror que el doble inspira es primordialmente metafísico, porque constituye un ataque directo a la razón y a las nociones de identidad e individuo⁹⁴².

La ciencia ficción sólo podía surgir a partir de los alcances de la modernización propios del siglo XIX⁹⁴³, a partir de la visión de un futuro diferente y de la conciencia de que lo natural y lo sobrenatural están sometidos al cambio histórico⁹⁴⁴. La crisis de las creencias al final de siglo y la sustitución de la fe religiosa

⁹⁴¹ Para la relación entre el romanticismo, el género de terror y la ciencia ficción véase Juan Ignacio Ferreras, *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*, Siglo XXI, Madrid, 1972. Para Ferreras las novelas de ciencia ficción y las de terror tienen en común el hecho de ser novelas de ruptura; igualmente sostiene que es a partir del romanticismo cuando surge un nuevo concepto del hombre, por lo que el de la ciencia ficción es un nuevo héroe romántico: un mutante.

⁹⁴² Rebeca Martín, *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, pág. 25. Para el motivo del doble véanse Otto Rank, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco, 1979; Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Scandicci, 1998. Saida Bullo, «Di alcune metamorfosi del doppio», in Alessandro Scarsella, *Fantastico e immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1988, págs. 131-139.

⁹⁴³ Téngase en cuenta lo comentado en el apartado 2.3.5., «Fantástico y ciencia ficción».

⁹⁴⁴ Cfr. Robert Scholes y Eric Rabkin, *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*, Taurus, Madrid, 1982, pág. 17.

por la fe en el progreso se manifiesta en la apología del materialismo que el narrador hace cuando describe al burgomaestre:

No cree en Dios, ni en el diablo; está excomulgado hasta la quinta generación, y asegura que nada pierde ni gana su raza con semejante regalo.

no ha querido tomar parte, jamás, en propaganda alguna de cuestión religiosa. Es materialista por la fatalidad de las razones, pero no cree que exista pueblo alguno ateo, ni que deba o pueda existir. Las sociedades científicas, dice, tienen derecho de ser la razón; el pueblo no tiene más derecho que ser el sentimiento; para el sentimiento hay Dios; para el sentimiento hay un alma inmortal.

el burgomaestre quedó solo, entregado a sus reflexiones, las que por cierto no eran muy favorables ni a los espiritualistas, ni a los clericales.

El doble mecanizado ha sido visto como un intento de dominar a la muerte, de vencer su amenaza, al menos desde la creación –gracias a la ciencia– de un alter-ego en el que se deposita la ilusión en la inmortalidad⁹⁴⁵. Holmberg da vida a seres artificiales que parecen tener vida propia de un modo muy natural, hasta el punto de que cuesta distinguirlos de los verdaderos seres humanos; este hecho sólo se puede concebir como el encumbramiento de la fuerza de hombre sobre la naturaleza y el entorno y la reivindicación de su misión prometeica a través del uso de las ciencias. Holmberg concibió este relato en plena ebullición del progreso en la República Argentina, cuando el receptor del momento puede estar preparado para enfrentarse a una dialéctica entre el beneficio de las ciencias y el automatismo que

⁹⁴⁵ «El autómeta, doble mecanizado, parece cosificar la antigua creencia respecto a la inmortalidad del hombre y a sus posibles metamorfosis de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Pero es justo esta resolución del gesto, esta transformación en dogma de una antigua fantasía de la infancia del mundo lo que abre la ambigüedad del mismo mito. En el hombre mecanizado, más que una victoria sobre la naturaleza, se lee una amenaza perturbante, se entreven pavorosos signos de vida y de muerte, extraños, porque se alejan demasiado de sus raíces» [«L'Automa, doppio meccanizzato, sembra reificare l'antica credenza riguardo all'immortalità dell'uomo e alle sue possibili metamorfosi dalla vita alla morte e dalla morte alla vita. Ma è proprio questa risolutezza del gesto, questa trasformazione in dogma di un'antica Fantasia dell'infanzia del mondo che dischiude l'ambigüetà del mito stesso. Nell'uomo meccanico più che una vittoria sulla natura, si legge una minaccia perturbante, si intravedono paurosi segni di vita e di morte estranei perché allontanatisi troppo dalla loro radice»]; Saida Bullo, «Di alcune metamorfosi del doppio», in Alessandro Scarsella, *Fantastico e immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1988, pág. 135.

estaba absorbiendo al hombre moderno. Se trata, pues, de un texto que apela a la *razón* del lector para que éste se cuestione la realidad, *su* realidad, es decir, el funcionamiento y los límites de una sociedad que vivía las consecuencias de una revolución industrial y de los sistemas que la racionalidad había impuesto. Por otro lado, el tema del *doble* incumbe siempre a la noción de *identidad* y de *individuo* en tanto que se trata de la proyección (duplicada) de un «yo». Holmberg recurre al motivo del doble mecánico para advertir de que las apariencias son engañosas, como lo fueron para Hipknock, un estupendo observador que sin embargo no se percató de que Kalibang y Baum eran robots, ni de que cuando por la noche perseguía al autómeta a su vez él estaba siendo un «observador en observación»; también Hipknock habrá cambiado su *identidad* al final del relato, su forma de ver el mundo y asimilar hechos inexplicables, como suele suceder en los personajes del cuento fantástico⁹⁴⁶. Además, la frase «observador en observación» se enuncia como un *signo fantástico*, un *indicio* paradigmático del género, que se descifra gracias a una pista posterior o que no se comprende hasta la segunda lectura: no vislumbramos que Hipknock está siendo vigilado por Fritz hasta que posteriormente no se descubre que el verdadero creador de autómetas es él. Desde que conoce a Kalibang, a Baum y a los autómetas, Hipknock comienza a inquietarse por la «naturalidad» de los seres mecánicos y a dudar de la percepción de los datos empíricos, como poniendo en práctica el aforismo que Antonio Machado decía de que «el ojo que ves no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque él te ve». Desde ese momento, Hipknock se preguntará siempre por la identidad, humana o artificial, de los que le rodean. En contraste con la visión quizá más futurista y optimista de las novelas de Julio Verne, el cuento de Holmberg registra una postura ambivalente entre la confianza en el materialismo científico y el recelo a sus resultados.

En torno a las identidades de Hipknock y de Horacio Kalibang se construyen dos campos semánticos que ejercen influencias dispares en la intriga y en la concepción global del relato. El burgomaestre es una persona «centrada» y con

⁹⁴⁶ Véase Enriqueta Morillas Ventura, «Identidad y literatura fantástica», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 28, 1, (ejemplar dedicado a: «Homenaje a Luis Sáinz de Medrano»), 1999, págs. 311-322.

«gravedad», entendida ésta como «seriedad», «lucidez», es decir, sensata y comprometida; mientras que el autómatas pierde el «centro de gravedad», y es por tanto un ser «descentrado»⁹⁴⁷. El retrato moral del burgomaestre es el de la persona materialista, sus virtudes son las del materialismo y están asociadas a las cualidades de las ciencias positivas. La polaridad entre personajes naturales y artificiales se extiende hacia las categorías de personajes cuyas virtudes son la objetividad, la razón y la franqueza de sentimiento y, en el otro extremo, los «vacíos» o personas autómatas, como Luisa, la cual es «muy parecida a las lindísimas muñecas que fabrican en Nüremberg» y cuya cabeza «goza del más etéreo y divino de los vacíos». De nuevo esta otra frase funcionará como *signo fantástico* de la Luisa autómatas que construye Fritz. Por otro lado, el nombre de «Kalibang» recuerda al personaje de *La tempestad*, de Shakespeare, y a su condición de hombre no civilizado, opuesto a Ariel, el hombre ilustrado; su derivación adjetival, *calibanesco*⁹⁴⁸, simboliza lo desproporcionado, lo monstruoso y lo excesivo, calificativo que ha sido usado a partir de Ernst Renan (*A Drama Continuing. The Tempest*, 1885).

Tal vez el autor conociera la historia de Pigmalión (que vimos continuada en «La estatua de bronce», publicado en 1854, de Juan Vicente Camacho), el escultor griego que dio vida a la estatua de Venus que él había creado y después la convirtió en su amante. Se unen en el cuento de Holmberg el recurso de la tradición fantástica de conceder vida a lo inanimado, como el mecanismo más moderno de la duplicación de objetos y personas. «Kalibang» tematiza el motivo del doble

⁹⁴⁷ Para más información sobre la división en personajes «centrados» y personajes «descentrados» véase Daniel Mesa Gancedo, «El gabinete de autómatas. Horacio Kalibang de Eduardo L. Holmberg», *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, págs. 163-203. Aunque refiriéndose a la posmodernidad y si bien la discusión en torno al concepto de «realidad» es más compleja, al respecto viene a colación una idea que expresa David Roas y que encuentra coincidencias en el universo ontológico que subyace en «Horacio Kalibang y los autómatas»: «Vivimos en un universo totalmente incierto, en el que no hay verdades generales, puntos fijos desde los cuales enfrentarnos a lo real: el “universo descentrado” al que se refiere Derrida. No existe, por lo tanto, una realidad inmutable porque no hay manera de comprender, de captar qué es la realidad», David Roas, «La amenaza de lo fantástico», pág. 36.

⁹⁴⁸ La trayectoria de «Calibán» en el siglo XX aparece ligada a la crítica contra el materialismo anglosajón que invade América del Sur, desde el poema «Oda a Roosevelt» y «El triunfo de Calibán» (1898), de Rubén Darío, en la época en que se abre el canal de Panamá, hasta *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó, que estudia la oposición entre el espíritu civilizador y la fuerza del materialismo salvaje, y sigue hasta los ensayos *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América* (1971), de Roberto Fernández Retamar, y *La metamorfosis de Calibán* (1977), de Emir Rodríguez Monegal.

que autores rioplatenses anteriores y posteriores también hicieran, pero el cuento de Holmberg es el primero que introduce la figura del *autómata* en la literatura hispanoamericana. El doble de la personalidad, el de la voz de la conciencia del «William Wilson» (1839), de Edgar Allan Poe, probablemente fuera referencia para «Horacio Kalibang y los autómatas», principalmente desde el aspecto psicológico. Las apariencias engañosas, la ambigüedad de las percepciones, el juego de lo visible y lo oculto, la inestabilidad de la razón, el motivo del doble y el fraccionamiento de la personalidad aparecían también en *El Doctor Lañuela* (1863), de Antonio Ros de Olano. En esta novela la cara grotesca del romanticismo negro asoma en el personaje de Joseph, un joven que acude a la casa del doctor Lañuela; allí, Joseph tendrá visiones demoníacas, y vivirá situaciones insólitas que le acusarán el derrumbe de la razón y la inestabilidad de su conciencia psíquica. El burgomaestre Hipknock no llega a hacer una introspección de sí mismo como lo hace el personaje de Ros de Olano, en términos existenciales y de melancolía psicopatológica («la deformación esquizoide del “yo”, rasgo hoffmanniano por excelencia, empieza en la melancolía y termina en la quiebra del motivo del doble, signo iniciático de lo fantástico»⁹⁴⁹). La explicación está en que la obra del hispano-venezolano es evolución de la literatura gótica en su vertiente romántica; en este caso, el héroe trágico, contradictorio, *pathético*, se ubica dentro del género fantástico, pero el personaje de Holmberg es necesariamente cabal en sus actos porque su raciocinio es un instrumento para medir las pulsiones del materialismo y de la ciencia mecánica. El cuento de Holmberg y la novela de Ros de Olano parten del contexto histórico de la conciencia escindida del hombre del XIX, de la interrogación sobre la construcción de la identidad en las coordenadas de lo fantástico; pero, si *El doctor Lañuela* iba dirigida a un lector que encontraba en la fantasía y la imaginación los exponentes idóneos de una literatura que a mitad de siglo en el orbe continental no acababa de desvincularse de los ecos ilustrados, el relato de

⁹⁴⁹ Jaume Pont, «La narrativa fantástica de Antonio Ros de Olano: naturaleza demoníaca y grotesco romántico», ídem (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, págs. 161-178. Véase además Jaume Pont, «Sentimiento subjetivo y género fantástico: *El doctor Lañuela* de Antonio Ros de Olano», ídem (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 127-143.

Holmberg está dirigido a una sociedad que se orienta por el lujo, las apariencias, el anonimato, lo efímero y la caducidad material. En ambas producciones el motivo del doble y del desdoblamiento deja constancia, desde distinta perspectiva, de la respuesta artística a una crisis racional y metafísica del hombre decimonónico, al ensalzamiento del individualismo, la fragmentariedad social y al reclamo de un equilibrio entre razón y sensibilidad.

El discurso sobre la impronta del progreso y la tecnología en el hombre, sobre la tensión entre ciencia e ideal, entre mercado y virtud, estaba ya instaurado al menos en el plano ideológico, como reflejaba la publicación del ensayo de Federico Tobal, *Economía política. Las máquinas a la luz del progreso humano*⁹⁵⁰ (1869). «Horacio Kalibang o los autómatas» sintetiza el sentimiento moderno de desazón frente al progreso científico y materialista. El autómata es inofensivo; en realidad, da más miedo el concepto de Horacio Kalibang que su presencia material o, más bien, es su iconicidad física la que inspira la inquietud racional. El personaje de Kalibang, como el Frankenstein (1818), de Mary Shelley, como la Eva (1886), de Villiers de L'Isle-Adam, fabricada por Tomas A. Edison, como el personaje de «El hombre artificial»⁹⁵¹ (1910), de Horacio Quiroga, creado en una mesa de quirófano, o el otro ser artificial de Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel*, es el engendro de la ciencia, el símbolo del utilitarismo, del automatismo de la sociedad brotado del sistema capitalista. Kalibang representa la hipótesis mecánica hecha realidad, el aviso del futuro, la destrucción de la noción de *mito* y de los mitos del progreso, por eso cuando se presenta por primera vez en la cena exclama: «Señoras y caballeros, muy buenas noches; ya ven ustedes que no soy un mito». Al final, la cuestión que se infiere es que cuando el progreso extrema sus resultados la ciencia deja de ser favorable. Del texto se extrae la moral del «misticismo científico» que aúna positivismo y ética, ciencia y filosofía, esto es, se de-

⁹⁵⁰ Federico Tobal, *Economía política. Las máquinas a la luz del progreso humano*, Imprenta y Librería de Mayo, Buenos Aires, 1869.

⁹⁵¹ Horacio Quiroga, «El hombre artificial» (1910), en *El hombre artificial, El mono que asesinó, Las fieras cómplices, El devorador de hombres*, Editorial Valdemar, Madrid, 1989. Disponible en *Abanico. Revista de Letras de la Biblioteca Nacional* (publicado en mayo de 2006), <http://www.abanico.org.ar/2006/05/quiroga.artificial.htm>; y también disponible en *Axxón. Ficciones*, núm. 163 (publicado en junio de 2006), <http://axxon.com.ar/rev/163/c-163cuento19.htm>.

fiende el materialismo pero se critican los excesos cuando conllevan la anulación de la espiritualidad humana. Los autómatas se mueven por medio de la reproducción mecánica de habilidades humanas, pero omitiendo las intangibles cualidades del alma. Fritz ha desatado monstruos, no seres superiores.

Holmberg manifiesta una similitud con el movimiento positivista de José Ingenieros (discípulo de José María Ramos Mejía), el cual advertía a la comunidad científica de la importancia de asociar la ciencia con la filosofía, dadas las evidentes lagunas que una tenía de la otra y el beneficio que supondría el hermanamiento de ambas para interpretar el Universo⁹⁵². Además, los personajes del cuento exponen varias aserciones de la teoría de la «psicología sin alma» de Alejandro Korn (médico, psiquiatra y filósofo argentino), para el que todo fenómeno psicológico no es más que un hecho físico o químico⁹⁵³:

—La mecánica, señor burgomaestre, es una ciencia sin límites, cuyos principios pueden aplicarse no sólo a las construcciones ordinarias y a la interpretación de los cielos, sino también a todos los fenómenos íntimos de la materia cerebral.

—Es mi opinión.

—¿Qué es el cerebro, sino una gran máquina, cuyos exquisitos resortes se mueven en virtud de impulsos mil y mil veces transformados? ¿Qué es el alma, sino el conjunto de esas funciones mecánicas?

En otro relato de Holmberg, «Filigranas de cera» (1884), vuelven a darse coincidencias ideológicas con la psicología sin alma. Esta vez se refiere el momento en que un personaje, estremecido por una súbita sorpresa, se zarandea cual si «le hubiesen cargado cincuenta pares de Bunsen en la médula»; el autor asocia el movimiento brusco del cuerpo con la termoelectricidad de las pilas de carbón que inventara Bunsen. Lo que hace Holmberg en «Filigranas de cera» es ironizar y

⁹⁵² Véase José María Romero Baró, «Ciencia, Metafísica y Psicología en Ingenieros», *El positivismo y su valoración en América*, págs. 60-63.

⁹⁵³ «Esta creación de la “psicología sin alma”, al considerar todo fenómeno psíquico como un acto fisiológico, que a su vez no es sino un hecho físico o químico, debía darnos una ciencia capaz de develar los resortes íntimos del pensar y del sentir. Encontrada la ley de la actividad mental, el autómata humano debía ocupar también en el mecanismo universal su lugar como un diminuto engranaje», Alejandro Korn, «El positivismo», *Influencias filosóficas en la evolución nacional*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1983, pág. 203.

criticar la teoría de la «psicología sin alma» que defendían filósofos menores⁹⁵⁴. Este cuento proyectará la idea de que la personalidad humana es inimitable e impredecible, y las concepciones morales de una persona no se pueden subyugar a las leyes del clima y de la herencia genética.

«Horacio Kalibang o los autómatas» resguarda importantes deudas intertextuales con «Der Sandmann» («El hombre de arena») y «Die Automate» («Los autómatas»), de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann. El título del primero hace referencia a una historia infantil que se cuenta a los niños antes de ir a la cama y que es semejante a la de «el hombre del saco». Nataniel identifica al maligno «hombre de arena» con el abogado de su familia, Coppelius, un señor horrible, misterioso y pérfido, inmiscuido en la muerte de su padre durante un experimento de alquimia y en la miseria posterior a la que se ve abocada la familia. Coppelius reaparece en la juventud de Nataniel bajo la figura y el nombre de Giuseppe Coppola, un vendedor ambulante que le proporciona unas lentes con el poder del magnetismo animal. Desde el momento en que se las pone, el razonable y sentimental Nataniel se transforma en un hombre automatizado, que sólo tiene ojos –valga la ironía– para Olimpia, una hermosa muñeca artificial creada por Spalanzani y Giuseppe Coppola. Todos ven cuán rara y estúpida es Olimpia, menos Nataniel, que abandona a su novia Clara por una «muñeca», y que parece estar poseído o embrujado. Clara se casa con otro hombre y encuentra la «felicidad doméstica» que con el taciturno Nataniel jamás habría tenido. Nataniel acaba suicidándose desde la torre de un campanario impulsado por la influencia maligna –magnética– de Coppola. Mas, antes de acabar la historia, el narrador advierte que el cuento es una metáfora sobre la identidad del individuo (como en «Horacio Kalibang y los autómatas»):

⁹⁵⁴ La cita de Alejandro Korn continúa así: «Un enjambre de filósofos menores, procedentes de todos los campos de la investigación especial –zoólogos, botánicos, químicos, psiquiatras, embriólogos– cometen la indiscreción de decir aquello que el Positivismo serio callaba con prudencia: la personalidad humana no es sino un agregado de corrientes nerviosas reflejas o reflexionadas, todas forzosas; la libertad y la responsabilidad son un mito; la moral, como la higiene en lo físico, el arte de desenvolverse en este mundo donde triunfa el mejor adaptado; la herencia y el ambiente, atavismos e impresiones, nos dan la clave de los fenómenos sociales e individuales»; Alejandro Korn, «El positivismo», págs. 203-204.

Pero muchos respetables no se conformaron con esto; la historia del autómatas había echado raíces y ahora desconfiaban hasta de las figuras vivas. Y para convencerse enteramente de que no amaban a ninguna muñeca de madera, muchos amantes exigían a la amada que no bailase ni cantase a compás, y que se detuviese al leer, que tejiera, que jugase con el perrito, etcétera, y sobre todo que no se limitase a oír, sino que también hablase y que en su hablar se evidenciase el pensamiento y la sensibilidad⁹⁵⁵.

En «Horacio Kalibang» la historia de Nataniel y la muñeca Olimpia se repite en la de Fritz y el autómatas *doble* de Luisa, con ciertas alusiones al concepto del amor romántico retratado en *Las cuitas del joven Werther* (1774), de Goethe. Las palabras de Fritz cuando describe a Luisa profetizan su doble en autómatas:

Es una preciosa criatura, muy parecida a las lindísimas muñecas que fabrican en Nüremberg.

La otra obra de Hoffmann que seguramente leyó Holmberg, «Los autómatas», versa sobre el mismo contenido de fondo. En este relato, el Profesor X se vale de El Turco («obra maestra de la mecánica y de la acústica») para mirar en el interior de las personas, para leer sus pensamientos y conocer sus secretos más íntimos. Los autómatas del Profesor X, un ventrilocuo dotado de poderes ocultistas que ejercen la influencia psíquica, comunican a Fernando la siniestra sensación del que se halla frente a unos ojos que observan pero que no ven, frente a alguien que tiene vida pero parece no sentirla. Y aparece la crítica al automatismo y a la sustitución del hombre por las máquinas:

El mayor reproche que se le hace al músico es que toca sin sentimiento alguno, por lo cual, realmente perjudica al espíritu de la música, o mejor dicho, anula la música en la música, de lo que se deduce que siempre tocará mejor el músico más insensible que la máquina más perfecta [...].

Los esfuerzos del mecánico para imitar a los órganos humanos y lograr tonos musicales por medio de mecanismos, me parece que es una especie de guerra declarada contra el principio espiritual, que res-

⁹⁵⁵ Hoffmann, «El hombre de arena», *Cuentos fantásticos*, tomo I, Alianza, 1999, trad. y «Prólogo» de Carmen Bravo-Villasante, pág. 86.

plandece aún más a medida que se le oponen estas fuerzas [...]»⁹⁵⁶.

La misma disconformidad hacia al mundo mecanizado que emerge en el cuento de Hoffmann se percibe en el de Holmberg. El autor argentino tiene en Hoffmann, más que un modelo para formar su propio estilo, un modelo para interpretar su propia realidad histórica en términos simbólicos. Holmberg depura el trasfondo del mundo interior perturbado de los personajes de «El hombre de arena» y «Los autómatas», del autor alemán, de modo que el impacto con los mecánicos idénticos al hombre se da en un plano más razonador, más cerebral. El cuento de Holmberg, que hoy día pudiera parecerse ingenuo o «pasado de moda», en su época tuvo que despertar bastante desconcierto por cuanto que invitaba a nuevos planteamientos en el terreno de la ciencia y en el de la psicología humana.

Hemos de relacionar «Horacio Kalibang y los autómatas» con otros datos de interés. En una conferencia emitida casi diez años más tarde, «La noche clásica de Walpurgis»⁹⁵⁷ (1886), Holmberg hace una defensa de la filosofía sobre la «poesía sentimental e ingenua» del romanticismo alemán y acompaña un examen del *Fausto*, de Goethe, en donde se encuentra el motivo del *homúnculo*, del *gólem*, del hombre artificial, del autómatas al fin y al cabo. La construcción de homúnculos y autómatas en la literatura fantástica se relacionaba con la influencia que sobre el romanticismo había tenido la filosofía ocultista fusionada con las teorías de Paracelso sobre la alquimia; a esas teorías se incorporan después los adelantos tecnológicos que hacían posible la creación de máquinas mágicas, prodigiosas, y hombres robotizados. El título de la conferencias es también bastante sugerente. La noche de Walpurgis o noche del *sabbaot*, según la leyenda, es la noche del treinta de abril en que se celebran las reuniones de brujos y hechiceras. Al mismo tiempo, el texto de Holmberg remite a la montaña de Brocken o Blocksberg, donde se celebraban los aquelarres llamados «Noches de Walpurgis» (es la noche de san Silvestre) que Goethe hizo célebres en su obra cuando Mefistófeles obliga a Fausto a

⁹⁵⁶ Hoffmann, «Los autómatas», *Cuentos fantásticos*, pág. 193.

⁹⁵⁷ Holmberg, «La noche clásica de Walpurgis», *Anales de la Sociedad Científica*, Buenos Aires, tomo 22, 2º semestre de 1886. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 157-191.

presenciar rituales de brujería. Holmberg ensalza la figura del ser artificial que construye el criado de Fausto, pero sin dejar de lado la referencia literaria y la alusión a la magia, por lo que el amparo de las ciencias mecánicas se acompaña de una invocación a la fantasía. Trasladando esta incidencia al cuento, colegimos que el mecanismo materialista con el que Horacio Kalibang fue concebido por su creador debía complementarse con el intelecto, el sentimiento y la imaginación, en definitiva, con el mundo interior del ser humano; y por eso resulta reveladora una reflexión contenida en «La noche clásica de Walpurgis» que ensalza el incalculable valor –no material– de la sensibilidad:

Las delicias de ese mundo interior ¿con qué se compran?

Adormecerse por un instante para la vida real con todas sus miserias; sustraerse voluntariamente a todo lo que no sea la contemplación del conjunto y penetrar sin vacilaciones en aquel ámbito de sombras... ¡He aquí el precio!

Tal es la impresión que causa la lectura de los poetas clásicos [...].

La conferencia de Holmberg contiene otra alusión muy significativa en relación a «Horacio Kalibang o los autómatas», aunque el autor confunde la noche de san Silvestre con la de fin de año:

Sabía solamente que en tal noche perdió su reflejo un personaje de Hoffmann⁹⁵⁸ –y hubiera pensado siempre que en esa noche se pierde el reflejo, si no hubiese sabido que los alemanes se despiden del año celebrando fiestas domésticas [...].

Pero, hace cuatro años, un alemán me refirió, una noche de san Silvestre, los argumentos de las óperas de Wagner, y desde entonces adquirí uno de los muchos reflejos que me faltan, porque me preparé a escuchar, cuando pudiera, las armoniosas armonías del *Lohengrin* [...].

No sé más de san Silvestre, sino que se celebra el 31 de diciembre.

en tal noche se le ocurrió a un alemán un pensamiento soberbio:

⁹⁵⁸ Curiosamente, el personaje de Hoffmann al que se refiere Holmberg, Erasmus Spikher, aparecerá en otro de sus relatos, «Los fantasmas», del que se hablará más adelante.

«cuando bebo un vaso de cerveza me siento otro hombre; ¿por qué ese otro hombre no ha de tomar otro vaso de cerveza?».

La palabra *reflejo* citada en estas frases se emplea con un doble sentido: el de «luz», «conocimiento» o «reflexión», y el *reflejo* representado por el doble físico y el desdoblamiento de la personalidad. Además del tono irónico y la celebración de la música (una de las grandes aficiones de Holmberg, que él estimaba como propicia al arte y a la inspiración), este fragmento revela la conceptualización de los cuentos del autor argentino y la conexión simbólica entre sus distintas creaciones. La pieza de Hoffmann aludida es «La aventura de la noche de san Silvestre», donde aparecen los personajes Peter Schelemihel, el hombre sin sombra, y Erasmus Spikher, quien había perdido su reflejo. Esta mención y las frases del final sobre la capacidad del alcohol para duplicar la percepción de los objetos de la realidad perfilan un claro apunte de cómo Holmberg pudo concebir el motivo del *doppelgänger*. Además, el doble fantasmal está presente en la *Los elixires del diablo* (1816), novela de Hoffmann. El juego del autor con el doble⁹⁵⁹ de su propia persona («adquirí uno de los muchos reflejos que me faltan») y con el bebedor de cerveza contextualizan también otro cuento anterior titulado «La pipa de Hoffmann» (1876), que más adelante analizaremos. En «La pipa de Hoffmann» no sólo se narrativiza el motivo del desdoblamiento sino que además Holmberg introduce en la intriga un curioso mecanismo metaliterario por el que entre unos manuscritos de Hoffmann, hallados fortuitamente, se encuentra «El ruiseñor y el artista», que es un cuento del autor argentino.

«Horacio Kalibang y los autómatas» va precedido de una dedicatoria a José María Ramos Mejía. En ella la alusión a la publicación reciente, en 1879, de *Las neurosis de los hombres célebres en la Historia Argentina*⁹⁶⁰, inserta el texto de Holmberg en un marco disquisitivo más amplio, como aportación en el campo literario a la doctrina del materialismo y como un espacio no teórico donde aplicar

⁹⁵⁹ Cfr. Andrea Castro, *El encuentro imposible*, pág. 173.

⁹⁶⁰ Antonio Pagés Larraya sostiene que la obra de Ramos Mejía a la que se refiere Holmberg es *Traumatismo cerebral* (1879); cfr. ídem, «Estudio Preliminar», pág. 78. Nosotros pensamos en cambio que se trata de *Las neurosis de los hombres célebres*, cuya fecha coincide y cuyas referencias son más cercanas a las ideas que Holmberg expone en este cuento.

y cuestionar las ideas científicas, que es al fin y al cabo una de las particularidades del origen de la literatura de ciencia ficción, como se vio en el segundo capítulo de este trabajo. Esta referencia extratextual involucra al cuento en la contienda real entre adeptos y retractores del positivismo, en la que Holmberg se identifica con los primeros, representados por el burgomaestre, en quien el autor confiesa proyectar esa identificación:

Acabas de publicar un libro, delicia de los materialistas, adeptos de una escuela formidable que va derrumbando muchas informalidades de los que se glorifican de la estación bípeda y de cierta tercera circunvolución en el lóbulo izquierdo del cerebro.

Los que solemos escribir obras de este género no dejamos de dar a algunos de los personajes siquiera sea un rasgo de nuestro propio carácter.

Si así comienza el cuento, al final el autor pretende implicar también al receptor a que tome una postura ideológica respecto al materialismo. Al concluir, el narrador exhorta directamente al lector, adueñándose de la potestad de la palabra, algo que ya antes había hecho en un simulacro de sincronía entre narración y recepción⁹⁶¹ y que remite a la tradición oral del relato: «El lector tocará los demás resortes». Esta última frase del texto es el corolario del dilema de quién es el sujeto de la enunciación. Se da aquí una superposición de niveles: ya no se trata del receptor de la carta de Fritz, sino del receptor implícito del cuento, al que se le exhorta doblemente, por un lado a descodificar los resortes narrativos del texto y, por otro, a tomar una postura en referencia al contexto extrarreferencial aludido en la dedicatoria a José María Ramos Mejía.

Este mecanismo acerca el cuento a otro género, el policial, en el que se da un juego de perseguidores y perseguidos, observadores observados y celos de identidad. Como sostiene Teodosio Fernández:

La presencia de un «observador en observación» en «Horacio Kalibang o los autómatas» no sólo entrañaba la voluntad de dar una

⁹⁶¹ Un ejemplo es: «Razón tendrá el lector, y mucha, para quejarse por la extraña introducción que me he permitido regalarle, antes de haberle presentado a Horacio Kalibang, con toda la solemnidad que el personaje y el lector merecen».

explicación racional al enigma planteado: también implicaba la aparición de una investigación y de un investigador, con lo que el relato propendía a adoptar una factura policial⁹⁶².

Borges decía que la narrativa policial no requiere necesariamente de un asesinato para ser considerada como tal; en este caso, hay que descubrir más bien quién es el hacedor de hombres artificiales y la identidad de quien se esconde tras el narrador, quien a veces se sitúa dentro y otras fuera de la situación que narra y a veces vacila entre decir, sugerir y esconder. El lector habrá de actuar como un detective detrás de un «yo» enunciador del que, hasta el final, no se descubre quién es. Algunos ejemplos son:

no he podido hacer otra cosa que tomar sin antecedentes las palabras consignadas [...].

En aquel momento sólo había dos rostros que no manifestaran el más profundo terror [...] Yo no me cuento [...].

Llamemos Óscar Baum al de la maldición y guardemos en silencio, por un momento, el nombre del otro.

Otro detalle relaciona el cuento de Holmberg con la tradición del fantástico y con lo comentado por Freud en su conocido artículo; lo *ominoso* aparece en el texto asociado a la mirada y a la repetición, a la duplicación de lo uno, a la «identidad» repetida que se escenifica en la cena en casa del fabricante de autómatas. Kalibang es inexpresivo, pero su mirada causa inquietud y pavor. El autómata se presenta a sí mismo como un ser «real», con conciencia de sí, que dirige la palabra al resto de los presentes en la velada; es entonces cuando lo inconcebible-imposible es *evidente* y cuando surgirá el entramado de confusiones entre autómatas y personas. El humor y la ironía potencian lo siniestro: «como carezco de peso cualquier posición me es igual». La disquisición entre lo igual pero desemejante se establece como un problema de fondo. Al mismo tiempo, la ironía del narrador, a quien primero consideramos heterodiegético, que se disculpa ante el lector por empezar el relato *in media res* con el «retrato» de la cena del burgomaestre y sus

⁹⁶² Teodosio Fernández, «La fantasía de Eduardo Ladislao Holmberg», pág. 156.

comensales, potenciará luego la «mímesis extrema»⁹⁶³ y la mirada poliédrica de la realidad que ofrece el fantástico al volver a representar la escena de dicha velada en la casa de Baum (en este caso nosotros podríamos llamar representación de la realidad de otra realidad).

Daniel Mesa Gancedo estudia el relato de Holmberg en el capítulo «El gabinete de autómatas», dentro de su libro *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*⁹⁶⁴. Desde la noción del texto como *artefacto*, va argumentando cómo ha sido construido el discurso y la función del narrador, que será el propio creador de autómatas (el fabricante de los autómatas es el fabricante de la narración). Mesa Cancedo argumenta también algunas incongruencias: el cuento comienza con un banquete celebrativo de los quince años que cumple la hija del burgomaestre y se cierra con otro banquete que festeja la boda de ésta, pero el desajuste está en que la boda ocurre «poco tiempo después» del incidente en la casa del inventor de autómatas, con lo que el tiempo se habría acelerado extraordinariamente en relación a la edad de la joven. Mesa Cancedo habla de otros *desajustes* del texto: algunos momentos en que la primera persona narrativa yerra de omnisciencia, pues refiere escenas donde no había estado presente. A partir de esta concepción, el cuento como *artefacto* tendrá algunas quiebras, lo cual siendo cierto, para nosotros, no disipa los alcances y los cambios introducidos en la trayectoria del cuento fantástico y de ciencia ficción.

En *El encuentro imposible* Andrea Castro ofrece una argumentación distinta a la aparición del tema del doble en «Horacio Kalibang y los autómatas», anotando la coyuntura extratextual del interés por la locura y las enfermedades psíquicas y el componente social de Argentina con la llegada multitudinaria de los inmigrantes; es decir, el hecho de que muchos de los argentinos de entonces tuvieran además otra nacionalidad, hablasen el castellano y a la vez otra lengua pudo ser una coyuntura que condicionara la escritura de un cuento así. Ciertamente o no el pensamiento de Andrea Castro, para nosotros lo más señalado es que en definitiva,

⁹⁶³ Cfr. Antón Risco, «Los autómatas de Holmberg», en *Mester*, vol. XIX, núm. 2, *Special Issue on the Fantastic* (Fall, otoño de 1990), University of California, Los Ángeles, pág. 67.

⁹⁶⁴ Daniel Mesa Gancedo, «El gabinete de autómatas. *Horacio Kalibang* de Eduardo L. Holmberg», ya citado.

como se ha dicho, el relato de Holmberg dibuja la fractura de la identidad del individuo moderno, de la escisión entre la apariencia y la esencia, así como el desplazamiento de la «fe en el progreso» y la confianza absoluta que en principio se tenía en la ciencia, cuestionando los límites de ésta y sus consecuencias en la vida humana individual y social. Además, el empleo de la figura del autómeta en «Horacio Kalibang», circunscrito al género de la ciencia ficción, mantiene una complicidad notable con elementos de la tradición del fantástico (el motivo del doble, la complicidad de la mirada), sugiriendo nuevos planteamientos a la divergencia entre lo *posible* y lo *concebible*. Por otro lado, la problemática que traza un texto como el de Holmberg y el contexto cultural en que se enclava demuestran la convivencia compleja de las ciencias positivas con tendencias espiritualistas, la aprehensión de las ideas de Darwin, Haeckel, Büchner, Spencer y Taine con las de Kant, Nietzsche y Shopenhauer.

- La música cósmica y la ciencia:
«Filigranas de cera»

Todo esto parece perfectamente inverosímil, tan inverosímil como mi teoría, y sin embargo es tan lógico, tan natural...

Holmberg, «Filigranas de cera» (1884)

«Filigranas de cera»⁹⁶⁵ es otro relato de ciencia ficción publicado en 1884 por Holmberg, con el seudónimo de Ladislao Kaillitz, como folletín en *La Crónica*, de Buenos Aires. El diario *La Crónica* pertenecía a los hermanos Gutiérrez, también miembros del grupo del ochenta. En esta historia, el doctor Tímpano descubre que en el cerumen del oído se almacenan todos los sonidos cercanos, incluso aquellos a los que no prestamos atención o creemos que son imperceptibles. La hipótesis romántica de la inspiración converge con la vena científicista, ya que la idea del cerumen, que le surgió durante un sueño, la desarrollará el doctor Tímpano.

⁹⁶⁵ Holmberg, «Filigranas de cera», *La Crónica*, Buenos Aires, año I, núm. 190, del 7 al 12 de abril de 1884. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 65-102.

no con una lógica de atribución positivista que delata que los sonidos pueden ser recuperados y reproducidos como una filigrana de notas musicales.

En contra de aquellos que lo tildaban de puro materialista, Eduardo Holmberg demostraba –como puede verse en su obra– que la confianza optimista en las nuevas tecnologías debía ponderarse con el examen ideológico, y viceversa, e incluir las perspectivas del espíritu humano. Este pensamiento se trasluce en la proyección filosófica que alcanzan sus relatos de tema científico (como se ha visto en «Horacio Kalibang y los autómatas»). En éstos se bosqueja una ideología que muestra, por un lado, una confianza excesiva en la ciencia («ya no sería la pinza un simple instrumento de extracción. Iba a tornarse en revelador de mundos desconocidos», se dice en el texto) y, por otro, especulaciones de orden metafísico, como podemos ver en «Filigranas de cera»:

Ya no puedo más, porque si no me cura, me moriré, y mi muerte no podrá clasificarla ni usted ni nadie, porque usted o cualquier médico del mundo, pueden consignar en un certificado de defunción, que tal o cual persona ha fallecido de encefalitis o de tuberculosis, pero ni usted ni nadie se atreverá a decir que fulano de tal ha muerto de do, re, mi, fa, sol [...].

Se puede vivir en el silencio; en el silencio por la falta de sonidos o en el silencio por falta de sentido para apreciarlos, dejando deslizar la medida del tiempo por la medida del pensamiento, poblando los aires de armonías de la mente y saturando así la vida con músicas ideales.

De nuevo, en otro texto de Holmberg ya mencionado, también anterior, «Política callejera»⁹⁶⁶ (1881), vuelven a coincidir connotaciones metafísicas con ideas filosóficas, formuladas con una expresión metafórica y muy plástica que contiene reminiscencias de «Filigranas de cera». En este caso, la música y el color, lo sensitivo y lo inaprensible, concentran el simbolismo sobre el concepto de la «Libertad» (definida por Holmberg como «el justo equilibrio entre los derechos y los deberes»), visto desde el enfoque de la Ilustración francesa que lo hermanaba

⁹⁶⁶ Holmberg, «Política callejera», *Nueva Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, junio de 1881. Fuentes modernas: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 129-136; ídem, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 121-127.

con la fraternidad y la igualdad:

Libertad; en todos los tonos y semitonos, desde la libertad en *do* natural, hasta la libertad en *re, mi, fa, sol, la si* sostenido; en todos los colores; desde la verde libertad que te predica las maravillas de la otra vida que no conoces, y la libertad roja que te corta la garganta, con la cual solías fastidiar a tus vecinos cantándoles un himno a la misma, hasta la libertad azul que no te la corta, pero que te habla de fraternidad al dar un puntapié al mendigo que no ha tropezado con un grano de arroz en toda la jornada...

Existen coincidencias entre «Filigranas de cera» y *La armonía de los mundos* (1619), de Johannes Kepler, donde el astrónomo y matemático alemán exponía la teoría de que cada planeta produce un tono musical durante su movimiento alrededor del sol y que la frecuencia del tono varía con la velocidad angular de los planetas, medida respecto al sol. Algunos planetas producen notas musicales constantes, las dos más importantes de la tierra son «mi» y «fa». Kepler explicaba su razonamiento con términos esotéricos, para deducir el reducido lapso de tonos propio de cada planeta. Holmberg, que tocaba el violonchelo, suele manifestar en sus obras la simpatía por la música. En este caso, esa simpatía se asocia a la atracción que el romanticismo sentía por este arte en especial y a la idea romántica del sueño visionario. La estimación de las imágenes oníricas como numen del arte aparecerá de nuevo en «El ruiseñor y el artista» y «La pipa de Hoffmann». En «Filigranas de cera» la inspiración se vincula al fenómeno de «el sueño dentro del sueño» o «el sueño telepático»⁹⁶⁷:

—Sí, he soñado...

—¡Soñado! —exclamó el doctor abriendo los ojos desmesuradamente—. ¿Por ventura la teoría del cerumen?

—No, he soñado que tú la estabas soñando.

—¡Maravilloso! ¡Maravilloso! ¿Y la inspiración?

—Se deduce. Persuadido de que algo serio había por excepción en el ensueño, he venido a verte, convencido casi de que tú estarías en este momento buscando los comprobantes.

⁹⁶⁷ En *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac* se dice la siguiente frase tan reveladora respecto a este asunto: «El sueño es el eslabón que liga el espíritu humano con los grandes misterios de la Naturaleza» (pág. 38).

Fragmentos como éste demuestran que la metafísica y el idealismo se filtraban entre los principios de las ciencias, como ocurrió en el positivismo y el agnosticismo de August Comte⁹⁶⁸, mas también en el naturalismo literario⁹⁶⁹. La producción literaria de Holmberg trata de conciliar ciencia y espíritu en una época en que la relación entre ambos territorios se vuelve compleja. La búsqueda de esta conciliación «adquiere un carácter epistemológico, en el sentido de que implica la necesidad de un nuevo paradigma, de una nueva racionalidad que, sin embargo, no niegue el carácter integral del espíritu humano»⁹⁷⁰. En otra narración anterior, «Olga»⁹⁷¹ (1878), se describe al protagonista, Tobías Cracks, como un «naturalista filósofo», un hombre de ciencia, que es, igual que Eduardo Holmberg, profesor y especialista en mineralogía. No es del todo extraño que a pesar de que Holmberg era científico llegara, a través de una formación ecléctica como la suya, hacia el planteamiento de la metafísica y su relación con la ciencia, pues la «filosofía» es también una *ciencia* del espíritu. La perspectiva conciliadora de ciencia y filosofía que aparece en sus textos responde, por lo menos en parte, a la necesidad que él sentía desde la ciencia de hallar la *verdad* como principio y fin de su estudio. Históricamente no se debe separar al autor del periodo al que pertenece, un siglo que encumbró la ciencia tanto como la metafísica, a la que Kant había calificado como «necesidad inevitable» del ser humano, definido por Schopenhauer como «animal filosófico». Del mismo año, 1878, es el relato de Holmberg «Boceto de un alma en pena»⁹⁷², cuyo protagonista da una definición tan exacta como compleja de la metafísica, cuyo dominio es, a diferencia del de la ciencia, *infinito*:

La metafísica es la ciencia de las verdades absolutas. Su existencia es *per se*, independientemente de toda sensación real, la verdad

⁹⁶⁸ Cfr. Pedro Henríquez Ureña: «El positivismo de Comte», *Obra crítica*, edición de Emma Susana Speratti Piñero y prólogo de Jorge Luis Borges, FCE, México, 1960, pág. 59.

⁹⁶⁹ Véase Giovanni de Crescenzo, *Naturalismo e ipotesi metafisica: il ritorno del sovrannaturale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1962.

⁹⁷⁰ Rodrigo Guzmán Conejeros, «Eduardo Ladislao Holmberg y la modernización del sistema literario argentino», pág. 48.

⁹⁷¹ Holmberg, «Olga», *La Nación*, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1878. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 79-102.

⁹⁷² Holmberg, «Boceto de un alma en pena», *La Nación*, Buenos Aires, 25 de agosto de 1878. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 103-109.

es lo que es; pero lo que no es también es verdad.

El principio de contradicción y el de evidencia son verdades absolutas, y como la verdad es lo que es, se desprende lógicamente de ello que el campo de la metafísica es infinito; prueba con principios absolutos lo que es, y demuestra con evidencia el principio absoluto de lo que no es.

Por otro lado, es de resaltar la influencia del romanticismo en general, y del alemán en concreto, que se descubre en el escritor. Holmberg fue uno de los pocos intelectuales que tuvieron acceso a los textos literarios y filosóficos del romanticismo alemán que entraban en Argentina y en Hispanoamérica, con la ventaja añadida de poder leerlos en su lengua original. Las obras alemanas entraban en Latinoamérica por vía de traducciones, las cuales a veces dejaban mucho que desear respecto al sentido del original, motivo del que asiduamente se quejaría Holmberg, que quería fomentar el aprendizaje de distintas lenguas en las escuelas del país. Holmberg fue una excepción a la desvaída influencia de los románticos alemanes en Hispanoamérica⁹⁷³. Fue admirador y seguidor de la cultura alemana (Krause, Humboldt, Herder, Kant, Madame De Stäel, los hermanos Schlegel, Schiller), de la que asimiló las doctrinas que cimentaron su mentalidad abierta y erudita, imbuida en el contexto de la modernidad argentina. Así, la combinación de idealismo romántico y ateísmo positivista, que encontramos en los textos de Holmberg, es resultado de la nueva espiritualidad que se había gestado en Argentina. El triunfo del positivismo conlleva la decadencia del espiritualismo, pero Holmberg, a pesar de su declaración firme en favor del darwinismo y el materialismo, se resiste a establecer una línea divisoria entre la ciencia y elementos no tangentes a la razón. En cualquier caso, Holmberg defenderá una espiritualidad sin dios, amparada en una formación general del individuo y fundamentada en la racionalidad. Remitimos esta parte extraída de «Filigranas de cera» donde subyace este sincretismo ideológico del autor y de muchos de sus compañeros del ochenta:

⁹⁷³ Véase «Románticos alemanes» y «Otros escritores alemanes» en Emilio Carilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, tomo II, Gredos, Madrid, 1975.

Hubo una transfiguración en el doctor al recordar el nombre de Mark Twain, parecía como que el *humour* en forma de «rayo de sol», bajaba a condensarse en su cerebro y a dorar las mieses de su imaginación siempre pronta a enriquecer el caudal de la ciencia humana, a fin de perfeccionar las explosiones de la filantropía, dirigida siempre por el sendero que le señaló el egoísmo mortal de Cristo, y ampliada, en el andar de los siglos, por el deísmo ateo de Krauser.

—¡Sí! —dijo—. Con o sin argumentos en contra, mi teoría será lanzada al mundo. Ya no volverán los tiempos en que la estupidez humana, pidiendo a la fe el salvoconducto de verdades indiscutibles, formulaban los códigos científicos, excluyendo los hechos que arrancaban al espíritu del estado de gracia.

Puede verse que para Holmberg el principio de la individualidad zanjaba la cuestión de la inmortalidad; la ley moral que implica la libertad de hacer «el bien por el bien» se amparaba en una filantropía sin compromiso, que encuentra la esencia divina en la belleza realizada mediante el arte. En el plano literario este trasfondo ideológico avanzará hasta la mezcla de lo profano y lo divino que del modernismo hispanoamericano. El científicismo metafísico de la literatura de Holmberg venía a compensar el ateísmo religioso y la exigencia de un código ético al que atenerse, fuera del impuesto por los dogmas eclesiásticos. Como médico y científico, Holmberg era consciente de que la naturaleza no es inmutable, sino que tiene sus propias leyes con sus propios comportamientos, y el hombre, y no Dios, puede cambiarla. La ciencia, como decía Comte, se erige en la nueva religión. Los positivistas y progresistas librepensadores, entre ellos Holmberg, tenían esperanza en la regeneración de la humanidad por obra de la virtud y la justicia altruista instadas por una elite del mérito, desligada de la Iglesia católica. En *El espiritualismo argentino entre 1850 y 1900*, Arturo Andrés Roig describe las actitudes plurales de la religiosidad y los antecedentes filosóficos de la intelectualidad argentina del siglo XIX:

El positivismo, cuyos antecedentes más lejanos parecen encontrarse entre los médicos, como ya hemos anticipado, dará el golpe de gracia a todo este difuso movimiento de ideas que caracterizan el espiritualismo argentino, el que depende en sus líneas generales de la conciencia romántica. Son románticos, en efecto, eclécticos, racionalistas,

católicos, krausistas, pesimistas, panteístas, naturalistas humboldtianos, vitalistas y animistas. El común denominador de todos ellos es la vigencia de una cierta conciencia metafísica y, dentro de ella, de una visión teológica del mundo y de la vida, ya sea desde un deísmo más o menos declarado, un teísmo o un panteísmo difuso⁹⁷⁴.

Una interesante aportación de este cuento a la tradición de la fantaciencia es el prototipo que Holmberg hace del *científico loco*, el cual congrega en sí la imagen del auge de la medicina en esos años, y especialmente de la psiquiatría. Es un periodo en que literatura muestra las pulsiones de la sociedad y las conexiones con las leyes genéticas y la enfermedad. Los médicos, por su parte, solían acudir a los periódicos como instrumento pedagógico para divulgar sus conocimientos (higiene, ciencias, afecciones...) entre un público más numeroso que el de la elite social. La novela naturalista, llena de «casos clínicos», narrativizó los cambios sociales e introdujo nuevos tipos en la ficción; entre éstos se encontraba el médico, cuyo papel principal era averiguar la causa del desvío personal y social del personaje. No obstante, en «Filigranas de cera» el médico y su autoridad pública son puestos en tela de juicio, volteando la perspectiva novelística y obteniendo de resultado «el loquero enloquecido».

El cuento incluye la esquila de un periodista sobre la conferencia del doctor Tímpano. Esta esquila de prensa enuncia una dialéctica crucial sobre el beneficio o la inconveniencia de la intrusión de la ciencia y la tecnología en el destino humano. Además, enuncia el peligro de vulnerar el derecho a la intimidad y de hasta dónde llegarían los límites de la libertad individual, con una repercusión colectiva política y social, si el experimento del doctor llegara a funcionar:

la pinza atrevida arrancará al oído secretos de amor, confidencias de carácter misterioso, planes políticos, combinaciones de partidos, y [...] revelará al mundo estupefacto la conspiración sorda, la intriga en todas sus formas, las miras catilinarias y cuanto es objeto de ocultación temporal o permanente. Y todo porque no se pensó que un día, la antorcha de la ciencia habría de iluminar la delicada filigrana de cerumen.

Nada ni nadie escapará de su poderosa acción reveladora [...].

⁹⁷⁴ Arturo Andrés Roig, *El espiritualismo argentino entre 1850 y 1900*, Editorial José M. Caji-ca JR, Puebla, México, 1972, pág. 130.

El artículo periodístico plantea, en consecuencia, el problema de la responsabilidad, candente en la época y dirigido a la comunidad científica. Esta esquela, entre burlas y veras, termina haciendo una apología en defensa de la ciencia, cuyas maravillas empíricas superan a las maravillas relativas de la religión:

¿Son morales las consecuencias de la nueva teoría? ¿Qué le importa a la ciencia positiva si lo son o no?

los logaritmos se sumergen en las nebulosas de lo que antes era incommensurable, y la ciencia humana, señora de los cielos, señora de los fondos marinos, del aire y de la vida, enarbola hoy, en la pinza del ontólogo, el secreto del confesionario, la huella del amor, de la envidia, de la amistad y del odio. Si la inmortalidad nos viene por la ciencia, bendigamos la ciencia.

Sería de no terminar si hubiéramos de hacer una enumeración de todas las maravillas que nos promete el nuevo descubrimiento⁹⁷⁵.

Como ya se ha dicho, para los hombres del ochenta la confianza en el progreso se esparció a todos los ámbitos de la vida y el positivismo se convirtió en la nueva religión. Que muy probablemente Holmeberg hubiera sustituido la fe en el cristianismo por la fe en la ciencia se trasluce en fragmentos como el citado y en la proyección ideológica de sí mismo que hizo en la caracterización del burgomaestre de «Horacio Kalibang y los autómatas». Pero existe un texto mucho más sintomático del ateísmo de Holmberg y de su convicción absoluta en las maravillas de la

⁹⁷⁵ Es de apreciar la coincidencia entre esta última frase y las declaraciones sobre esa extrema confianza en la ciencia que el conocido naturalista, paleontólogo y antropólogo argentino Florentino Ameghino hacía en la conferencia «La Edad de la Piedra», pronunciada en 1882, dos años antes de la publicación de «Filigranas de cera»: «La ciencia ha llegado a investigar y conocer un grandísimo número de las leyes de la naturaleza que rigen en nuestro planeta y aun en la inmensidad del espacio. Ahí podréis ver que los adelantos de la física, la química y la mecánica han producido verdaderas maravillas que no tendrían nada que envidiar a los famosos palacios encantados y demás obras que los supersticiosos pueblos orientales atribuyen a las hadas, a los magos y a los nigromantes [...] Por medio de la electricidad [el hombre] se ha adelantado al tiempo, ha arrebatado el rayo a las nubes, transmite la voz amiga a luengas distancias y reproduce la luz solar en plenas tinieblas nocturnas. Con el descubrimiento del vapor y sus aplicaciones ha multiplicado sus fuerzas a lo infinito, y en el día cruza la atmósfera con mayor velocidad que el vuelo de las aves, viaja por la superficie de la tierra y del agua con pasmosa celeridad, desciende al fondo del mar y pasa por debajo de las más altas montañas. A cada nuevo descubrimiento se hacen de él mil aplicaciones distintas y éste mismo conduce a otros de más en más sorprendentes». Óscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. Derivas de la «cultura científica», págs. 91-92.

ciencia. Se trata de «Las plagas de Egipto explicadas científicamente»⁹⁷⁶, un ensayo donde los hechos bíblicos se contrastan con datos empíricos que refutan el milagro. La condición abiertamente irreligiosa de Holmberg encuentra sólidos argumentos para revisar con actitud crítica los episodios bíblicos⁹⁷⁷.

La historia de «Filigranas de cera» concluye con la presentación de la teoría del doctor Tímpano en una asamblea pública, ante el Círculo Médico Argentino. Esta situación servirá de telón de fondo para satirizar la hipocresía y mojigatería de los asistentes a este tipo de conferencias, un público representado al estilo costumbrista en su indumentaria cursi y el diálogo banal. La lectura que entresacamos de este episodio es un reproche a la sordera y la ceguera ideológica de los médicos. La teoría del cerumen es rebatida por los científicos y ridiculizada por los neurólogos, que califican de loco al doctor Tímpano. En este asunto Holmberg parecía estar de acuerdo con su amigo José María Ramos Mejía, iniciador de la psiquiatría en Argentina y autor de *Las neurosis de los hombres célebres*⁹⁷⁸, en la idea de que

⁹⁷⁶ «Las plagas de Egipto explicadas científicamente» es un ensayo que Holmberg leyó en el Teatro Nacional de Buenos Aires el 6 de noviembre de 1894, durante una conferencia que ofició el Instituto de Libre Discusión; fue publicado un año después por la Sociedad Científica. Holmberg, «Las plagas de Egipto explicadas científicamente», *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, tomo 40, 2º sem. de 1895. Fuentes modernas: Holmberg, *Las plagas de Egipto explicadas científicamente*, Imprenta La Vanguardia, Sociedad «Luz», Universidad Popular de Buenos Aires, 1927; y en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 143-155.

⁹⁷⁷ El carácter sobrenatural de las plagas consiste en que eran fenómenos nuevos o desconocidos para los egipcios, incluso algunas de ellas se podrían conjeturar por la ley «natural» de causa-efecto. El valor de lo sobrenatural parece estar más bien en la intensidad, en lo espantoso de sus efectos y en que aparecieran o desaparecieran según la voluntad de Dios y el vaticinio de Moisés. Al final, la argumentación de Holmberg conduce a desvalorizar y «desacralizar» la figura evangélica de Moisés, retratándolo como un auténtico dictador, un dictador «visionario». El interés de este texto no radica sólo en la elucidación «positivista» de las adversidades, sino también en los comentarios con doble intención que la acompañan, la sutil ironía y el sentido alegórico que guarda el mensaje final: la plaga de la que trata de advertir Holmberg no es la de Egipto, sino la de Moisés. Contextualmente, el autor advierte de la tiranía política, una plaga de nivel nacional, de nivel mundial y atemporal. El ejemplo se puede transpolar a la realidad americana que sufre el caudillismo y los avatares de un proceso de emancipación del que todavía se palpaban sus huellas. El colonialismo ibérico dio paso al caudillismo y además se convirtió, bajo otro nombre y otro vestido pero con iguales pretensiones, en imperialismo económico anglosajón y estadounidense. «Las plagas de Egipto explicadas científicamente» es una muestra de la textualización simbólica y literaria de la coyuntura política hispanoamericana, como del agitado clima ideológico convulsionado por una crisis de la espiritualidad de fin de siglo que proclama la muerte de Dios e implanta una nueva divinidad, la ciencia. «Una ley natural es una ley divina para su dogma» (pág. 144), dice en este texto Holmberg, en cuya persona el científico naturalista sustituía al creyente; si en algún milagro creía Holmberg, era en el de la Naturaleza misma, era en el de la Vida.

⁹⁷⁸ José María Ramos Mejía, *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, 2ª ed. de 1915. Ramos Mejía explica eventos de la Historia llevados a cabo por personajes con una

los hombres insignes mostraban una patología cercana a la locura, por lo menos algo extravagante a los ojos del sentido común; pero fue precisamente gracias a esa locura, identificada con la genialidad, que se convirtieron en hombres insignes. Quizá, pues, el futuro demostrase que la teoría del doctor Tímpano no era tan descabellada («Pero, al pasar, nadie encontró en su huella la estampa de un loco»), ya que, acudiendo al escenario extratextual podía verse cómo el micrófono amplificaba los sonidos, el microscopio valía para observar de cerca objetos extremadamente minúsculos, el telescopio y otros instrumentos formulaban una medida y una distancia para las estrellas, y la fotografía reproducía la realidad en imágenes, congelando el tiempo. La ciencia y la tecnología estaban ampliando los poderes del hombre y dando vida a otras entidades posibles.

En «Las armonías de la luz»⁹⁷⁹ (1877), un cuento anterior al de Holmberg, publicado por otro escritor del ochenta, Miguel Cané, se expone el recurso del instrumento tecnológico para modificar la realidad. Andrea Tanarotti construye un invento lumínico aprovechando los avances científicos con el fin de ayudar a su hija ciega. Pero finalmente la joven muere y el texto no termina de confirmar si realmente existió el prodigioso instrumento. El cuento de Cané, que data 1877, es un antecedente más vinculado al romanticismo y cuyos componentes científicos son tratados desde un enfoque más contiguo a la tradición del fantástico que a la de la ciencia ficción. Sin embargo, en los cuentos de Leopoldo Lugones, quien leía a Holmberg, se descubre cómo la ciencia, quizá en un enfoque más desprestigiado o menos entusiasta, es el vehículo que hace aparecer el poder de las fuerzas ocultas, como en «La fuerza omega»⁹⁸⁰ (1906), donde un sabio capta la potencia mecánica del sonido a través de un aparato que, sin embargo, destruye a su propio

personalidad fuera de lo común afinada por la genialidad intelectual y una sensibilidad enfermiza rayana en la locura y lo maniático. Ramos Mejía explica, con argumentos de la psiquiatría social y la fisiología cerebral, los casos de la melancolía del dictador Francia, el alcoholismo alucinatorio del fraile Aldao, el histerismo de Monteagudo y el delirio de las persecuciones del almirante Brown.

⁹⁷⁹ Miguel Cané, «Las armonías de la luz» (1877), en *Revista Cuasar*, disponible en <http://www.revistacuasar.com.ar/modules.php?name=News&file=print&sid=38>.

⁹⁸⁰ Leopoldo Lugones, «La fuerza Omega», *El Diario*, Buenos Aires, número de Navidad y Año Nuevo, 1 de enero de 1906, pág. 1. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 130-142; en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 173-187.

inventor. Fuera de Argentina, podemos comparar estos cuentos con el ejemplo de «Historia del hombre que se hizo sabio»⁹⁸¹, del mexicano Victoriano Salado Álvarez, donde gracias a la ciencia un hombre adquiere inteligencia, pero a costa de ser infeliz (de una «infinita tristeza»), por lo que acaba suicidándose. El transplante de cerebro del que el protagonista es objeto en este cuento bien pudiera ser entonces considerado como tema de la ciencia ficción con ribetes del último romanticismo y del cercano nihilismo espiritual.

- Un *alien* en la azotea:

«Nunca se supo»

«Nunca se supo»⁹⁸² es un breve cuento que Holmberg publicó en el año 1903, en *Caras y Caretas*. El argumento es escueto: un matrimonio y su hijo se trasladan a una nueva casa donde, a las doce en punto de cada noche, se oyen ruidos raros. El señor manda construir una especie de garita en el eucalipto de enfrente de la casa para acechar al sujeto que produce los sonidos. Una noche, el marido se oculta con una escopeta en mano para sorprender al causante del insomnio de la familia pero, después de dispararle y caer, no logran hallar el cuerpo. Al día siguiente los ruidos continúan. La familia abandona la casa.

El cuento comienza con detalles puntuales sobre la mudanza y la descripción de la casa. A la mitad, la narración da un giro cuando empiezan a surgir los ruidos, y a partir de entonces el ritmo se acelera hasta el final. La familia intenta engañar al extraño con el viejo truco de retrasar el reloj una hora, que ya vimos en «Los muertos a hora fija», de Carlos Olivera. Pero los ruidos vuelven a las once en punto, es decir, cuando en realidad es el momento fatídico, las doce. A pesar del misterio, la familia sigue con su vida normal, hasta que por fin el señor dispara al

⁹⁸¹ Victoriano Salado Álvarez, «Historia del hombre que se hizo sabio», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 650-653.

⁹⁸² Holmberg, «Nunca se supo», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 18 de julio de 1903. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 155-157.

sujeto extraño:

Y en esa noche de luna, a las doce en punto, vio bajar verticalmente por el aire iluminado, y con la rapidez de un cuerpo que cae, algo extraño e indefinible. [...] hizo fuego sucesivamente con los dos cañones de su escopeta. [...] pero el cuerpo había desaparecido.

El enigma se plantea desde distintos focos de actuación. Por un lado, los ruidos siguen una pauta (sobre el tejado, a las doce, cada día); pero nadie consigue ver nunca quién los produce; tampoco se logra saber qué es, se dice que tiene una «voz profunda», que sigue un determinado «ritmo», pero la conclusión es que se trata de «algo extraño e indefinible»; a ello se une el hecho de que el cuerpo desaparezca. Aún más, después de volatilizarse el cuerpo, los rastros que quedan no aclaran su identidad sino que la enturbian más aún:

Hallaron plumas, pelos, algo como algodón, como seda, como cualquier cosa.

La expresión va marcando la imposibilidad de identificar al sujeto insólito: desde las connotaciones del propio título («Nunca se supo») que evidencia la falta de una explicación y de un nombre con que clasificarlo, hasta construcciones de similitud con «como» y expresiones de inexactitud como «algo extraño e indefinible», «no sé qué». Lo concreto que de él se ha hallado («plumas», «pelos», «algodón», «seda») no hace sino exponer su multifacetismo o el hecho de estar ante algo que, siniestramente, participa de varias identidades. La «cosa» sustituye a lo innombrable y lo irrepresentable de ese ser. Es bastante interesante la coincidencia, aunque tratada desde perspectivas muy distintas, con dos grandes textos posteriores: «Casa tomada», de Julio Cortázar, en el que los espíritus logran echar a los nuevos habitantes de la casa, y el parecido entre la extrañeza de la *cosa* que presenta Holmberg y el parásito y pequeño monstruo indefinible de «El almohadón de plumas»⁹⁸³ (1907), de Horacio Quiroga.

Pero, siguiendo con la historia de «Nunca se supo», el ruido vuelve y, además, se acompaña de un efecto tan inesperado como excepcional. Con una na-

⁹⁸³ Horacio Quiroga, «El almohadón de plumas», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de julio de 1907. Fuente moderna: en Horacio Quiroga, *Cuentos completos*, vol. I, págs. 205-207.

ración muy limpia y muy directa, Holmberg expone así los acontecimientos:

—Ya no volverá —dijo el señor—.

A las 12 de la noche... *pum, pum...*

Al día siguiente, la señora encontró que había no sé qué animalitos en las camas.

A lo extraordinario de la situación el autor añade la respuesta espontánea y totalmente inesperada de la mujer, ante la que el lector queda desorientado. Si el humor era una facultad del carácter de Holmberg y un rasgo de su estilo literario, nos encontraremos ahora ante el uso de un humor negro cuyo sarcasmo se centra en la reacción absurda de que la familia abandone el hogar no por terror, sino por higiene:

A ella le era imposible vivir en una casa cuyas camas no podían estar limpias.

«Nunca se supo» es un cuento muy dinámico, favorecido por el empleo de abundantes verbos, frases cortas, cambios temporales y desplazamientos espaciales, la fluidez del diálogo y la brevedad del espacio que ocupa (dos páginas y media). Holmberg recurrió al antiguo motivo de la casa encantada o la casa con fantasma, que era tan frecuente en la novela gótica, pero despojándolo de la artificialidad de la tramoya con que solía acompañarse. La curiosidad y la sorpresa son las emociones más destacadas del texto. Si hay momentos en que se acusa el *miedo físico* (David Roas), lo que realmente transmite la presentación de la historia es la inquietud ante lo inesperado y ante lo inexplicable, el *miedo metafísico* (Roas). No es de extrañar que Holmberg haya limado los tópicos del género hasta dejarlo en su esencia, pues una década antes, en 1896, había publicado su novela corta «La casa endiablada», donde el espíritu errante de un hombre que fue cruelmente asesinado mantiene aterrados a los habitantes de una vieja mansión. Con fecha más actual, «Nunca se supo» es un cuento que apreciamos como moderno dentro de la producción del autor en cuanto a la forma acabada y el empleo de las técnicas. Holmberg ha evitado las digresiones y los comentarios gratuitos, ha procedido con precisión en la trama, ha encauzado la narración de modo vertical hacia el efecto final, y todo ello con rigor y con una asombrosa economía de recursos.

El desenlace, a pesar de contener ecos de humor, como se ha dicho, llega al desconsuelo y la incertidumbre, enunciados en los términos con significado absoluto e indeterminativo, «nunca», «jamás», «nadie» y «aquello». Lo desconocido, lo impensable, lo innombrable y lo inexplicable se concentran en las últimas palabras:

Y se fueron de la casa, y nunca más, nunca jamás, volvieron a ella.

Pero nunca, jamás, supo nadie qué era aquello.

- Poderes de la mente:
«Voluntad que mata»

Nosotros sabemos ver con la vista interior, Sahib*;
ustedes no ven sino con los ojos.

Holmberg, «Voluntad que mata» (1912)

Uno de los relatos donde más visiblemente trabajó Holmberg el tema de los poderes paranormales y las teorías de las religiones orientales es en «Voluntad que mata»⁹⁸⁴, publicado en *Fray Mocho* en 1912. Esta fecha nos da una idea de cuánto seguían cautivando la imaginación del lector los asuntos de las ciencias ocultas todavía bien entrado el siglo XX. El argumento gira en torno a las extraordinarias situaciones a que dan lugar las facultades mentales de Andrachita, el criado hindú de Julián. El narrador, amigo de Julián, éste y Andrachita acuden donde Marcos, también amigo de ambos, para desentrañar el misterio de lo que parece ser una casa embrujada. Marcos piensa que su casa está bajo el influjo de espíritus, pues los muebles se desplazan solos, unas cosas desaparecen y otras adquieren vida propia (las luces, el fuego...). Desde que llegan se sucede lo insólito: Marcos siente que le han tocado en el hombro, las lámparas se mueven y los tres amigos, sin

* *Sahib*: (voz hindi) Tratamiento que daban los habitantes de la India a los colonizadores blancos.

⁹⁸⁴ Holmberg, «Voluntad que mata», *Fray Mocho*, Buenos Aires, 26 de julio de 1912. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 251-261.

saber cómo, caen en un hondo sueño. Julián, que, ha decidido ejercitar su espíritu a la manera que lo hace su criado hindú, pide ayuda a Andrachita. Procede entonces una sesión en que Andrachita muestra sus «poderes ocultos». De repente, el reloj de pared se detiene, las luces cambian de color y de intensidad y tres papeles, cada uno con una cifra escrita, vuelan hasta los libros de las estanterías, los cuales que se abren por la página exacta del número que indican los papeles. El momento más espectacular sucede cuando los personajes de un grabado del libro de *Las mil y una noches* adquieren vida y salen del libro, pasando delante de los ojos de cada uno de ellos. Pasada la escena, el reloj vuelve a funcionar poniéndose en hora por sí solo y los objetos regresan a su sitio. Los cuatro personajes repetirán la sesión, y, esta vez, un espectro se visualiza ante ellos. Poco a poco, todos se van quedando dormidos excepto el narrador. Al despertar, se oyen los gritos de la mujer del jardinero, quien informa de que éste ha muerto. La señora cuenta que su marido, que procedía de la India, estaba preocupado porque ya llevaban meses en que cambiaban de casa y todas parecían estar habitadas por «fantasmas y demonios». El narrador tiene lo que podríamos llamar una *corazonada*: Andrachita ha asesinado al jardinero.

Como en «Voluntad que mata», la ideología de las ciencias ocultas es también la base ficcional de la narración protagonizada por el señor Nic-Nac, con quien Julián, de quien en principio se ha dicho que es un hombre incrédulo que necesita ver para creer, comparte el haberse sometido a una estricta dieta con el fin de lograr acceder al *prana*. En el texto, *prana* es definido como ‘energía universal’. Este concepto de las religiones orientales, cuya palabra procede del sánscrito, indica que, de una forma práctica, los sentimientos y los procesos fisiológicos (hambre, sed, calor, frío) pueden interpretarse y ejercitarse en función de la energía vital. Así, tanto Julián como el señor Nic-Nac se someten a un adelgazamiento severo, es decir, a una reducción del peso material de su cuerpo, para lograr la espiritualización del alma.

El motivo de la casa encantada lo trata Holmberg también, como se ha dicho, en «Nunca se supo» y en «La casa endiablada». Y son «Horacio Kalibang o los autómatas» y «El ruiseñor y el artista» los relatos donde más significativamen-

te se ficcionaliza el otro motivo que aquí aparece, el de conceder vida a lo inanimado, lo cual también habíamos visto en otros cuentos anteriores (por ejemplo «La trenza de sus cabellos», de Ricardo Palma»). La telequinesia, la hipnosis, el dominio mental de una persona sobre otra son el vértice narrativo de «Incógnita», de Justo Sierra. Holmberg recoge estos vestigios de la tradición fantástica y los engarza en torno a una intriga con un crimen muy singular, puesto que se trata de un crimen *inducido*, exactamente igual que ocurría en el relato de Alejandro Cuevas, «Ante el jurado». Si bien «Voluntad que mata» produce menos temor psicológico que el relato de Cuevas, los distintos puntos de vista que contiene la narración le dan una calidad mayor de veracidad: primero Julián hace la presentación de Andrachita y de lo que ocurre en la quinta de Marcos en tiempo pasado; después hay un cambio hacia el presente en que el narrador –antes oyente– pasa a la acción en el mismo plano que el resto de los personajes; y luego, la persona de la narración alternará entre la primera y la tercera. De igual modo, el diálogo, a través del cual se revelarán datos importantes, fomenta la objetividad de los acontecimientos. Otro recurso que incide en esto es el carácter material de los detalles que acompañan a los acontecimientos, que en todo momento se hacen «tangibles», «visibles», «audibles» y perceptibles por los sentidos. La prueba de que los muebles se mueven es evidente, pero incluso cuando ya todo está en calma queda una demostración sensible de aquella «formidable fascinación fantasmagórica»: los tres papeles con la inscripción de los números. Se verifica así la verdad («certeza empírica») de los fenómenos sobrenaturales.

Aunque este cuento no llega a la calidad literaria de otras narraciones del autor como «El ruiseñor y el artista», la historia está bien pensada y la estructura logra establecer los indicios necesarios y la tensión idónea para llegar al desenlace, a no ser por una excepción, el hecho de que el diálogo entre la viuda y el narrador resulta no forzado pero sí algo artificial, pues es difícil imaginarse a la dolorida señora en su triste situación respondiendo a las preguntas del narrador sobre el lugar de nacimiento de su marido y otros datos particulares, sin que en ello intuyera la señora un marcado interés.

Otros recursos que Holmberg emplea son el énfasis –propio del género

fantástico— puesto en todo lo respectivo al campo semántico de los ojos y de lo visual, así como el de diseminar *indicios* y graduar el suspense. Varias frases adquieren un sentido completo sólo cuando avanzamos en el texto o cuando hacemos una segunda lectura. Por ejemplo, durante la segunda sesión dice el narrador:

Durante un cuarto de hora no hubo absolutamente nada de particular. Pero los ojos de Andrachita inmóvil brillaron como dos carbunclos.

Sólo en una segunda lectura, o la confianza en una buena memoria del lector, notamos la importancia de ese espacio de tiempo transcurrido y el valor ominoso que adquieren los ojos del hindú. Más adelante en la narración se confirmará el matiz simbólico de ese indicio, cuando se dice que «el jardinero debe haber muerto en ese cuarto de hora». Por lo que entendemos que el resplandor de los ojos del criado hindú, en ese preciso instante, no ha debido de ser casual; su mirada tiene un efecto maléfico y oculta en realidad un espíritu feroz:

El hindú ya me había clavado los ojos como dos puñales.

—*Prana* —rugió el hindú, dando un brinco y tomando la actitud de una pantera que se apresta al estanque—.

La dualidad de Andrachita, el sereno criado que se sienta a meditar en la forma de Buda, es únicamente descubierta por el narrador. Bajo su apariencia apacible el hindú esconde una fiera en su interior, y el uso de las palabras «puñales» y «clavar» denota su capacidad asesina. El personaje es metafórica⁹⁸⁵ y hábilmente identificado con la pantera, animal felino que tiene las cualidades de la templanza y, al mismo tiempo, la de la furia. La comparación con la pantera no se focaliza en su pasividad, sino en una escena o en un gesto muy visual⁹⁸⁶ en un movimiento «instintivo» en que va a calmar su sed. El sigilo y la persuasión astuta con que se mueve la pantera se corresponden con el modo en que Andrachita da muerte al

⁹⁸⁵ Sobre la «potencialidad icónica de la metáfora» y en general el estudio del discurso del fantástico véase Romolo Runcini, «La paura della soglia: Il fantastico, immagine e parola trasversale tra profano e sacro», en Marina Galletta (a cura di), *Le soglie del fantastico*, Lithos Editrice, Roma, vol. I, 1996, págs. 111-128.

⁹⁸⁶ Para la importancia de lo figurativo, lo visible y los gestos visuales véase Remo Ceserani, «Le radici storiche di un modo narrativo», pág. 19.

jardinero, a través de sus poderes paranormales en un momento de enajenamiento del alma o a través de un sueño hipnótico. Mediante ese estado excepcional (catalogable dentro de un orden *otro*, antagónico a la realidad), el criado induce al sueño a otras personas y ejerce su energía para influir en la vida de alrededor. La *voluntad* del narrador fue lo que hizo que él se mantuviera despierto, gracias a lo cual se ha descubierto el misterio. Y lo que mató al jardinero fue la *voluntad* de Andrachita, de quien se descubre una última y apreciada pista (en el final del texto) en relación a su culpabilidad: la ciudad de donde procede, que es la misma de donde era originario el difunto jardinero:

—¡Om Andrachita! —exclamé haciendo un trueno de la voz—.
—¡Om! —repitió el hijo de Benarés levantando las manos e inclinando la frente—.

Este último gesto de ambos personajes aumenta la tensión contenida, pues da a entender que el narrador tiene también una *voluntad* especial (de ahí que haya resistido la fuerza oculta de Andrachita), una voluntad quizás equiparable a la del hindú, ¿por qué si no éste le haría una reverencia? Y, lo más alarmante, es consciente de que puede usarla, pues en ese momento su voz adquiere la forma de «un trueno».

Podrá saberse que ha sido la energía de Andrachita la causante de esa muerte, pero el cuento no revela «cómo». Por otro lado, esa muerte aviva varias cuestiones. ¿Cómo podría demostrar el narrador que Andrachita es culpable o está implicado? Es en este dilema cuando, de nuevo en la relectura de un indicio anterior, vemos en el diálogo entre el narrador y la viuda que ésta ha mencionado unos papeles de su marido, los cuales probablemente darán luz sobre el asunto. Pero eso el cuento no lo aclara (por lo que estaríamos ante un *silencio* de los que, como se ha visto y según Rosalba Campra, caracterizan al género fantástico), sino que lo lanza cautamente como una posibilidad con la que el lector pueda jugar.

Lo más interesante de la intriga es que la muerte del jardinero en principio no se presenta como misteriosa ante el resto del mundo; sólo el narrador y Andrachita (y el lector) saben la verdad. Del desarrollo se colige que en la realidad pueden incursionar elementos o fenómenos para los que no tenemos una explicación

racional, fenómenos que quizá tampoco pueden captarse con los ojos, lo cual no anula la autenticidad de su existencia. También se hace incuestionable que hay que tener una sensibilidad especial, cierta predisposición o ciertas facultades, para acceder a esos fenómenos y poder descifrarlos. Es gracias al narrador que se nos ha descubierto-mostrado un lado *oculto* de la realidad. A la par, llegamos a discernir que, como en la «teoría del iceberg»⁹⁸⁷ expuesta por Hemingway y retomada por Piglia, debajo de los acontecimientos visibles –la muerte natural de un hombre– hay oculta otra historia más grande y más compleja –en la que mediarían los papeles que conserva la viuda y la implicación de Andrachita–. Holmberg ha contado una historia y, entre los resquicios cifrados de la narración, ha escondido otra.

7.6. La experiencia irracional: lo onírico y el fantástico visionario

- *El sentimiento del misterio:*
«El piano de Elvira»

La primera narración que vamos a analizar, «El piano de Elvira»⁹⁸⁸ (1876), es de muy diferente índole respecto a las obras incluidas en este apartado. Es un relato que manifiesta los tanteamientos literarios de Eduardo Holmberg en una etapa de inicios en su faceta como escritor. La vocación melómana del autor se pone de manifiesto en numerosos de sus relatos y es la base ficcional de algunos como «El piano de Elvira» o como «Música ofensiva y defensiva»⁹⁸⁹ (1912).

⁹⁸⁷ Para recordar la «teoría del iceberg» véase el subapartado «Unicidad del asunto», dentro del punto 1.2., «Criterios de composición», de este trabajo.

⁹⁸⁸ Holmberg, «El piano de Elvira», 15 de septiembre de 1876, en manuscrito. Publicación moderna: como «Apéndice», «El piano de Elvira. Cuento inédito», en María Teresa Astiz, *Los cuentos fantásticos de Eduardo Ladislao Holmberg*, págs. 162-192; en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 315-332.

⁹⁸⁹ Holmberg, «Música ofensiva y defensiva», *Fray Mocho*, Buenos Aires, 25 de octubre de 1912. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs.

«El piano de Elvira» fue leído por Holmberg en una sesión ante la Academia Argentina en Buenos Aires, nunca fue publicado por el autor y ha permanecido inédito durante casi medio siglo. El narrador omnisciente cuenta cómo la protagonista, que tiene un don especial para tocar, enferma por «el sentimiento de misterio y un poco, quizá mucho, de temor» cuando escucha que su piano toca solo y cuando cada vez que inexplicablemente suenan las notas melódicas de un violín ella se siente acometida por una especie de fiebre. La música procede del violín de su amigo, enamorado y desdeñado por la joven, Gaspar (hombre de club, instruido, elegante y rico burgués), quien también admite que su instrumento suena sin que él lo temple. Los instrumentos de música, mediante la humanización o personificación («¿No sabes que un violín puede cantar, reír, llorar, silbar, gemir y hablar?»), se convierten en objeto-fantástico de comunicación entre los jóvenes y de ensalzamiento de la sensibilidad del espíritu y evidencian, al mismo tiempo, la transgresión de la realidad por fuerzas extrañas para las que no existe una explicación lógica.

El misterio de «el genio de la música» trastoca la vida de los protagonistas del cuento. Este misterio es perceptible, audible y visible tanto para Elvira, como para su criado, para Gaspar y para los amigos de éste. «El piano de Elvira» es un cuento romántico, imbuido del patetismo de un amor que se resiste y de la melancolía del amante desairado. En este sentido, la narración recoge la sensiblería lacrimosa de una de las obras más destacadas de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, la novela *María* (1867), del colombiano Jorge Isaacs, cuyo éxito deja entrever su huella en la gran parte de la narrativa coetánea. El asunto conecta muy directamente con otro relato de Holmberg ya citado, «Boceto de un alma en pena» (1878), que versa sobre el mismo argumento aunque tratado de modo muy diferente y con otro tipo de recursos y connotaciones. «Boceto de un alma en pena» es un

262-264. Éste es un relato costumbrista e irónico en que la música –el canto– le sirve al protagonista para defenderse de unos ladrones, pero es una música «ofensiva» porque es chirriante y pésima. Es de destacar que el final trasluce la influencia de «Los crímenes de la calle Morgue», de Edgar Allan Poe, en que los sonidos que emite el mono dan lugar a tergiversaciones sobre cuál será el idioma del asesino; en el cuento de Holmberg, cuando los ladrones escuchan el canto estridente del protagonista, confiesan haber oído «las voces que le parecieron de un loco furioso, y el otro [ladrón] declaró que había oído gritos desacompañados en un idioma extraño».

texto tan romántico, idealizado y sentimental como «El piano de Elvira»; en este caso, Conrado se siente unido a Clotilde cuando ésta despierta las melodías de su piano. En ambas narraciones la música actúa como elemento de comunicación y como propulsora del sentimiento exaltado del misterio. La música y el arte sirven de estímulo para embargar los sentidos y sutillar la sensibilidad, la emoción y la imaginación⁹⁹⁰.

El texto contiene un detalle que marca una relación, aunque sea incipiente, con el relato «El ruiseñor y el artista». El narrador de «El piano de Elvira» exhorta a un ruiseñor para referirse al genio de la inspiración y a los misterios del arte. El fragmento donde se cita arropa también, como después hiciera Rubén Darío, las ideas de expresar el arte con un lenguaje único, con la belleza que le corresponde y, asimismo, la concepción del arte como una religión, pero una religión que fusiona lo divino y lo profano:

¡Acaso un arpa eólica difunde sus lamentos en el aire perfumado! Tienes la inspiración, tienes el arte.

Las manos de Elvira parecen picaflores inconstantes, libando el rocío y las mieles de la mañana.

Canta, ruiseñor sin altar, y cuando el sacerdote consagre tu templo y adore tu alma, derrama sobre él todo tu amor, y no conserves para ti sino el altar.

Bendición celeste, aromas de la vida, todo, todo y en el fondo el misterio.

Es visible la influencia de Hoffmann en motivos como la animación de un objeto inerte que empieza a ejercer una influencia inexplicable sobre los personajes, la interiorización del misterio, el estado enfermizo en que cae la protagonista,

⁹⁹⁰ El protagonista de «Boceto de un alma en pena» dirá: «¿Puede esa simple combinación de notas, medidas todas por el diapasón, repetidas por medio mundo en igualdad de cadencia y de inflexiones, llevar mi alma entre sus alas de luz a flotar lejos de la realidad de la vida, sin que algo esencial le preste un carácter único, inimitable? Eso es el arte, me dirás, tal vez; y tu palabra sincera no bastará a explicarme el por qué de la emoción que experimento, cuando mi prima Clotilde, sentada junto al piano, arrebatada como un torbellino todo lo que hay de vida en mi cerebro y lanza al infinito su vuelo de mariposa inmortal. El examen, el dolor sin consuelo, la esperanza apagada, la ilusión encendida, la muerte, el pasado y el porvenir, la vida y el presente... todo se entrecruza en la fantasía subyugada vencida por la nota», Holmberg, «Boceto de un alma en pena», pág. 108.

la sublimación de la atmósfera y de los sentimientos, el carácter visionario del temperamento de Elvira y de Gaspar, dadas sus extraordinarias dotes con la música. La impronta de Hoffmann asoma también en relación al influjo sobrenatural, propio del fantástico visionario, del instrumento musical, tanto el piano de Elvira como el violín de Gaspar, para expresar emociones que de otro modo no se pueden transmitir y que la voz humana no alcanzaría a articular con palabras. La música es entendida como una entidad que tiene un lenguaje propio, el cual aúna a su vez distintos códigos. Este motivo aparece en otros cuentos de Holmberg y ya estaba presente en «El consejero Krespel», de E. T. A. Hoffmann. Para más corroboración de la referencia, el consejero Krespel y el propio Hoffmann aparecen como personajes, años más tarde, en el cuento de Holmberg que lleva por título «Los fantasmas» (1913).

La música representa mucho más que una conjunción de notas, pues su estímulo sonoro abarca los distintos matices de la emoción y del sentimiento, el éxtasis, la alegría ensalzada, el dolor sin consuelo, la esperanza, la ilusión, el desasosiego, la intimidad, el temor. En esta armonía entre los contrarios se trasluce además cierta aproximación con la doctrina místico-esotérica del pitagorismo.

- Alabanza de la naturaleza y la ciudad, menosprecio de la vigilia:

«Insomnio» y «La ciudad imaginaria»

¡Profundo silencio! ¡Profundo misterio!

Holmberg, «Insomnio» (1876)

Eduardo Holmberg publicaba «Insomnio»⁹⁹¹ en *La Ondina del Plata* en 1876, al año siguiente de *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*. Hemos analizado este texto desde distintas perspectivas que ayudarán a entender otros relatos de Holmberg, no obstante, hay que hacer una aclaración. En tanto

⁹⁹¹ Holmberg, «Insomnio», *La Ondina del Plata*, 13 de febrero de 1876. Fuentes modernas: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 119-120; en Gioconda Marún, *El modernismo argentino incógnito en «La Ondina del Plata» y «Revista Literaria» (1875-1880)*, págs. 92-93; en Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac*, págs. 138-140.

Enriqueta Morillas Ventura y Rodrigo Guzmán Conejeros lo recogen en la antología de *Filigranas de cera* como un cuento independiente, Pablo Crash⁹⁹² advierte de que en realidad «Insomnio» pertenece a *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac*.

Como se vio, el autor sigue la tesis astronómico-filosófica de Flammarion de que los otros mundos planetarios son habitables como el nuestro. «Insomnio» es un texto lírico-maravilloso donde se describe el paisaje nocturno de Marte, paisaje que resulta bastante parecido al terrestre. No se da aquí la incursión de la ciencia, ni de lo sobrenatural irracional; lo fantástico se ciñe a la elección del lugar y a la percepción onírica. El paisaje imaginario de Marte resulta un entorno paradisíaco donde las flores, las aves, los insectos, la yerba y los árboles palpitan con vitalidad. Holmberg, como darwinista, aplica en el orden natural de las especies marcianas el eco más amplio de un orden universal en el que también entraría el hombre:

Entre aquel armonioso torbellino, en que cada ser toma la parte activa que le corresponde en la lucha por la existencia, se observa al hombre, elemento psíquico de aquel conjunto, secundando enérgicamente las leyes del destino y el acorde grandioso de la vida.

La naturaleza de «Insomnio» está muy lejos del mundo estresado que se agitaba en Buenos Aires. Fluye de la descripción el afecto que Holmberg como naturalista debía sentir al contemplar en sus expediciones el cuadro de la naturaleza que le rodeaba (Misiones, Mendoza, el Chaco, el Paraná, la Patagonia) y el entusiasmo por la otra naturaleza *fantástica* (el «paisaje nocturno»), que su mente, en los momentos de distracción, esbozaba. La conciencia onírica de la voz narradora imagina genios del aire, ondinas y sílfides entre las flores y vislumbra fantasmas en la noche:

Una vaga emoción se apodera del ánimo y el sueño que huye de mis párpados vaga en el fondo del paisaje nocturno, personificando las yerbas y las flores y los árboles, en cada uno de los cuales creo ver

⁹⁹² Efectivamente, «Insomnio» ocupa el capítulo XXVIII de *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac*. La nota aclaratoria a pie de página dice así: «Este capítulo, publicado el 31 de enero de 1875 en *El Nacional*, volvió a aparecer en la revista *La Ondina del Plata* el 13 de febrero de 1876, a dos semanas de la última entrega del folletín, tal vez como anticipo publicitario para el libro pronto a salir, generando en la crítica el equívoco de considerarlo como un texto independiente».

levantarse un espectro, que me habla, que me llama con voces de la tumba [...].

Holmberg no podía quedar al margen de la revaloración en la literatura del lado irracional y onírico del hombre, que venía dándose desde el romanticismo⁹⁹³, del «soñar despierto», y de la tendencia del fantástico hacia la exaltación de los sentidos y la pintura impresionista. El texto contiene un lenguaje cargado de colorido y de musicalidad («el aparejo o se repitan de eco en eco y de reflejo en reflejo») que puede encuadrarse en la prosa poética, incluso llegando a formar construcciones de tipo métrico. Gioconda Marún, en *El modernismo argentino incógnito*⁹⁹⁴, encuentra bastantes simetrías entre la producción de Holmberg (*antecesor* de los modernistas) y el esteticismo de esta corriente literaria; la investigadora llama la atención sobre un párrafo de «Insomnio» cuya sintaxis se aproxima a la versificación en metros de seis sílabas con sus correspondientes pausas de lectura:

La noche callada, / volando en el aire, / derrama en los seres /
extraño vigor, / y el lumen que brilla / con vívidos rayos, / esparce en
sus velos / misterio y amor.

Cabría preguntarse si las simetrías entre la obra de Holmberg y el modernismo son más que un *antecedente*. En muchas ocasiones los cuentos del escritor del ochenta podrían parecernos propios de los postulados modernistas, imbricados con la influencia de otras corrientes como la romántica y la costumbrista. Por otro lado, encontramos en Holmberg una fiel correspondencia con la premisa modernista de buscar un lenguaje nuevo con el que formular una experiencia no racional, no lingüística, exhibida mediante dos mecanismos, el lirismo y la fantasía; la experiencia irracional se transpondría al texto por la poetización de la realidad y la actuación de lo onírico, como en el caso de muchos relatos modernistas⁹⁹⁵.

«Insomnio» es una hermosa pintura descriptiva de una naturaleza personi-

⁹⁹³ Sobre este tema véase Albert Béguin *El alma romántica y el sueño*.

⁹⁹⁴ Gioconda Marún, *El modernismo argentino incógnito en «La Ondina del Plata» y «Revista literaria» (1875-1880)*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XC, Santa Fe de Bogotá, 1993.

⁹⁹⁵ Véase Carmen Luna Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos: literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

ficada en su vitalidad y esculpida hasta el minimalismo. La vaguedad y el lenguaje metafórico, pletórico de sinestesias⁹⁹⁶ que captan las impresiones con los cinco sentidos, hacen de este texto no un anticipo sino un ejemplo de la estética modernista y el empréstito de su próximo relato, «El ruiseñor y el artista», en el que trataría el que fue un motivo común en la corriente modernista, la incógnita de la inspiración artística.

Positivismo y prosa poética son dos constantes que aparecen tanto en su producción literaria como en la científica. En sus investigaciones de naturalista, donde predomina la descripción pormenorizada, aprovecha su aptitud artística para retratar la belleza de la naturaleza y aportar amenidad y sentido estético a la precisión taxonómica de la jerga científica. Su obra de ficción alberga conocimientos de naturalista, así como su obra científica contiene reticencias literarias, laboriosas y estilizadas descripciones, imágenes metafóricas y párrafos ornados de aliteraciones. Así, por ejemplo, en su artículo «Molestias de viaje»⁹⁹⁷ (1894) publicado en los *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, revista especializada en la divulgación de las ciencias positivas, aparecen estos párrafos embargados de lirismo, con una prosa modernista marcada por ritmos poéticos:

Y el sol tendió una vez más sobre los ríos, sobre los campos,
sobre las selvas, los velos de su túnica de luz.

Las mariposas esmaltadas trepidaron en el aire cálido del ambiente tropical, y entonaron las aves de los bosques su cántico de amor y de alegría.

¡Gloria al sol que nos da la vida y el perfume!, decían las flores, estremeciendo en vértigo de polen sus corolas encendidas; y el rumor de las selvas, y de los campos, y de los ríos, formaba como un himno misterioso, un grande himno solemne, en el coro inmenso de las palpitaciones de la vida.

⁹⁹⁶ Dentro de los recursos del discurso fantástico, la sinestesia tiene un valor muy recurrente; Leopoldo Lugones, que fue discípulo de Eduardo Holmberg, trabajará con la sinestesia, además de como un recurso figurado, como un elemento que forma parte de lo cosmogónico. Cfr. Paula Speck, «*Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata*», *Revista Iberoamericana, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, núms. 96-97, vol. XLII, julio-diciembre 1976, Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania, pág. 420.

⁹⁹⁷ Holmberg, «Molestias de viaje», *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, tomo 38, 2º sem. de 1894. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 201-218.

Eduardo Holmberg rompía con la premisa positivista de que «el lenguaje científico debe expulsar lo quimérico y lo indecible»⁹⁹⁸. Con este propósito demostraba que la «verdad científica» no es incompatible con la «verdad artística». Darwinista acérrimo, positivista, materialista como era y como se declaró públicamente reiteradas veces, no dejó que sus manuales de botánica se convirtieran en libros oscuros de retoricismo y nomenclatura científica, sino que les dio el color que vieron sus ojos y el aroma de las plantas que asía. Estos ensayos son más bien apuntes de viaje, soliloquios nocturnos pasados a papel cuando el insomnio hace la noche interminable y la lluvia o los mosquitos incordiosos recuerdan el lado molesto del viaje («Así pasaba el tiempo la Fantasía. Como a ella no le picaban los mosquitos, podía entregarse a su charla inagotable»)⁹⁹⁹. Contra el tópico de la geografía indómita de Argentina, de la pampa inabarcable y las dificultades de movimiento, él anduvo en tren y a pie largas distancias para estudiar la naturaleza y, en los ratos libres, dar pábulo a la imaginación. Era la suya una imaginación vivaracha que a veces se perdía en el meditar existencial y que lo acuciaba a entrometer en el estudio científico las disertaciones de su «mundo interior», inquieto, fecundo, complejo y extenso como los bosques y las selvas que él recorría:

¿Se compensan esos martirios pasajeros de tu piel no acostumbrada con satisfacciones de este mundo interior, turbulento, inquieto, y a veces soñador en que la catarata del pensamiento no me da tregua un instante para reconocermé y saber siquiera dónde estoy, a dónde voy, y por qué me llevas sin cesar de una a otra onda de tinieblas o de luz?¹⁰⁰⁰

En algunos pasajes de «Las nupcias de una Néfila» (sobre los ritos sexuales de un tipo de araña de Misiones) y «Pinceladas descriptivas», textos científicos, Holmberg da fe del origen de sus relatos de ficción. Las penurias de las exploraciones por la irregularidad de los terrenos se compensaban con los alivios de la fantasía y el sano humor que lo caracterizaba:

⁹⁹⁸ Cfr. Rodrigo Guzmán Conejeros, «Holmberg positivista», en Holmberg, *Filigranas de cera*, pág. 44.

⁹⁹⁹ Holmberg, «Molestias de viaje», pág. 212.

¹⁰⁰⁰ Ídem, pág. 211.

En las observaciones que llevan mucho tiempo y exigen bastante paciencia, tienen su lado desagradable para el cuerpo, porque deben llevarse a cabo por terrenos casi siempre húmedos, y entre nubes de jejenes y otras sabandijas bastante incómodas; pero ese tiempo lo pasa el espíritu de un modo relativamente agradable, porque la imaginación, entre tanto, evoca un mundo de reminiscencias, muchas de las cuales causan risa¹⁰⁰¹.

Cuando el sol descende, un sentimiento extraño se apodera del espíritu educado.

Se experimenta como una absorción que la Naturaleza ejerciera sobre los cuerpos, y el pensamiento se transporta al mundo de las ficciones¹⁰⁰².

A donde no llegaba el arte llegaba la ciencia e, igualmente, donde acababa la ciencia comenzaba el arte; éste fue el motivo de que la obra científica y la producción ficcional de Eduardo Holmberg entrelazaran las conjeturas del positivismo y las ciencias naturales con una prosa que contenía la imaginería poética.

¿Por qué duermes, ciudad del Plata?
¿Por qué no me saludas con tu eterna algazara y perpetuo bullicio? [...]
¿Por qué no respondes con el tumulto de tus calles al bramido del río que agito con mi encendida cabellera? [...]
No escucho la voz de tus máquinas ni veo las nubes de tus fábricas.
¿Duermes, Buenos Aires [...]?

Holmberg, «La ciudad imaginaria» (1884)

La afinidad de Holmberg hacia el universo onírico y hacia la estilización de la realidad queda patente en los relatos «Insomnio» y «La ciudad imaginaria»; éstos bien pueden significar un motivo para resaltar la cercanía –o la incursión– del autor a las competencias del modernismo, pues participan claramente de lo que Carmen Luna Sellés denomina, en referencia a la obra de los escritores modernis-

¹⁰⁰¹ Holmberg, «Las nupcias de una Néfila (Amor de colmillo)», *El Nacional*, Buenos Aires, 4 de abril de 1887. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 137-142.

¹⁰⁰² Holmberg, «Pinceladas descriptivas» *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, tomo 42, 2º sem. de 1896. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, pág. 199.

tas, *literatura onírica*, caracterizada por la *exploración de lo irracional* y la *poetización de la realidad*¹⁰⁰³.

Describir la naturaleza fantástica en los momentos de insomnio e imaginar una ciudad ensoñadora son dos facetas con un mismo punto en común: el sentimiento de la libertad, de la magnanimidad y de la armonía con el cosmos. Toda ciudad, toda sociedad, como todo pueblo, necesita tener un lado mítico. En este sentido, en «La ciudad imaginaria (Artículo fantástico para mañana)»¹⁰⁰⁴ (1884) se retoma el tema del *topos* inventado aunque invirtiendo el postulado, esta vez, el *topos* es real, Buenos Aires, y lo que se inventa es un «*doble mítico*», una cara mágica para esa ciudad-mundo, la «Gran Ciudad» de la luz y de los colores, con su bullicio y su hormigueo de gentes, tan solitaria en la quietud de la noche. Al parecer, este texto se escribió para celebrar la fundación de La Plata («*ciudad imaginaria*, surgida apenas de la Pampa ondulosa»), ciudad que representa el progreso en Argentina, y para hermanaarla con la capital. Pero el autor buscó algo más que dejar constancia literaria de los alcances urbanísticos, físicos o materiales. Tres años después, en 1887, Sarmiento dice: «La Plata nace de un golpe con calles, avenidas, bosques, *squares*, luz eléctrica y palacios, hasta Observatorio, para todas las funciones sociales», al par que «el movimiento de *tranways*, ferrocarriles, vapores, excede a la de todas las ciudades y puertos de esta parte»¹⁰⁰⁵.

Los procesos de urbanización de finales de siglo en algunos casos fueron bastante drásticos, sobre todo en las ciudades con puerto (Montevideo, Río de Janeiro, La Habana, Buenos Aires)¹⁰⁰⁶. Las principales urbes latinoamericanas se encontraron sometidas a un continuo fluir de gente y de cambios en el último cuarto del siglo, y los ciudadanos experimentaban el *extrañamiento* en su vida cotidiana ante las cosas imprevisibles que resultaban del progreso tecnológico y de la

¹⁰⁰³ Carmen Luna Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos: literatura onírica y poetización de la realidad*, op. cit.

¹⁰⁰⁴ Holmberg, «La ciudad imaginaria (Artículo fantástico para mañana)», *La Crónica*, Buenos Aires, lunes 14 de abril de 1884. Fuentes modernas: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 121-128; ídem, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 128-133.

¹⁰⁰⁵ Recogido en Óscar Terán, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo*, pág. 30.

¹⁰⁰⁶ Para más información véase el ya mencionado libro de José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*.

modernización. Comienzan a editarse en prensa narraciones que contextualizan la relación entre el hombre de fin de siglo y las metrópolis; igualmente, se da la publicación de diversas novelas (*Potpurri*, *Sin rumbo*, *La bolsa*, *La gran aldea*) cuyo principal foco de atención es la experiencia caótica y fragmentaria de las grandes ciudades¹⁰⁰⁷. Carlos D'Amico describe la actividad, el movimiento febril y la fugacidad que acuciaba a la capital argentina:

Buenos Aires aparece como una ciudad inmensa que se ha lanzado a la lucha por la vida con pasmosa actividad. Si mira a sus espaldas, el puerto y las bahías; si avanza, los enormes almacenes cargando y descargando toda clase de mercancías que produce el mundo; los vehículos que no caben en las calles estrechas; y los carruajes de la calle de Florida; y las tiendas cuajadas de damas; y los espléndidos escaparates; y las mujeres, admirables del botín al sombrero; y los dependientes de comercio corriendo a su negocio; y todo esto confundido, a prisa, pasando como una fantasmagoría¹⁰⁰⁸.

La capital argentina se vio inmersa en una transformación aguda que mudó las categorías habituales de representación de la «ciudad». La argumentación simbólica en torno a la «ciudad» concentra la problemática de ciertas peculiaridades de los efectos de la modernidad como la desarticulación, las multitudes, la comercialización, lo monumental, el *flanear* que sustituye al pasear... Al tiempo que se iba construyendo la ciudad se construía también la percepción y el modelo de la misma. En este sentido, un testimonio ejemplar es la crónica que Eduardo Wilde, también escritor del ochenta, publicó en 1875 sobre la inauguración del Parque Tres de Febrero, del que dice «Buenos Aires te reclamaba» frente al ladrillo y el bosque de edificios («Buenos Aires despertó con la aurora y sintió –grande fue su sorpresa– que algo faltaba en su cráneo de

¹⁰⁰⁷ «En la prensa también se configuran la imagen de la ciudad y la representación de la experiencia urbana en una narrativa, articuladas al mismo tiempo en un discurso novelístico que se impone como un principio ordenador de la experiencia caótica y fragmentaria de la vida moderna. La prensa, en tanto agente mediador entre la novela y el público lector, ejerce una influencia fundamental, en los modos de concebir la experiencia urbana», Fabio Espósito, «Leer la ciudad. Itinerarios, mapas y paisajes urbanos en la novela argentina de 1880», en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, pág. 1, y disponible en <http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-13/04.%20Espposito.pdf>.

¹⁰⁰⁸ Carlos D'Amico, *Buenos Aires, sus hombres, su política (1860-1890)*, Editorial Americana, Buenos Aires, 1952, pág. 15.

ladrillos», dirá el narrador de «La ciudad imaginaria»). En esa crónica Wilde hace referencia a la adecuación de espacios naturales dentro un enclave urbano encauzado hacia lo funcional y hacia la productividad. Julio Ramos recoge las palabras del autor argentino y argumenta lo siguiente en torno a este tema: «*lo irrepresentable* de la ciudad no fue entonces un mero ejercicio de registro o documentación del cambio, del flujo, constituido por la ciudad. Representar la ciudad era un modo de dominarla, de reterritorializarla»¹⁰⁰⁹.

Teniendo presente esta coyuntura, hay que preguntarse por qué Holmberg elige una ciudad *imaginaria*, utópica, una ciudad con proyección hacia el futuro (en relación a la aposición del título «para mañana»). Tal vez para *fixar* su concepto –en el papel– frente a los cambios, ya que los edificios y los espacios de la urbe se reconstruyen diariamente, igual que se reconstruye su noción; o tal vez porque la imaginación es la respuesta de Holmberg a la experiencia personal de extrañamiento ante el cambio y de recreación continua de espacios físicos y simbólicos. Holmberg expone un modo de percibir la *ciudad*, un modo de representarla y de contarla, desde su propia mirada.

Por último, hay que decir que la forma de monólogo subjetivo que el autor eligió para este cuento se vierte sobre un lenguaje metafórico cuya composición recuerda la de un diario poético. El esteticismo de «Insomnio» y «La ciudad imaginaria» se acompaña de un estilo trabajado que se constata en la cadencia rítmica de la sintaxis, la plasticidad de las imágenes y el colorido de un vocabulario preciosista. En estos relatos el autor se esmera en el cuidado de la forma hasta hacer de la pintura fantástica de la ciudad y el campo una pintura lingüística que ensalza el impresionismo de las percepciones. Estas características son aplicables también al siguiente cuento que se va a analizar, «El ruiseñor y el artista», donde el tema de la pintura se trata desde la óptica de la inspiración artística y la subjetividad conflictiva del *reino interior* del creador.

¹⁰⁰⁹ Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, pág. 161.

- La inspiración romántica y la moderna espiritualidad:

«El ruiseñor y el artista»

¿Y cómo se explica que la vida y la muerte se presenten de un modo tan fantástico? Mejor es no explicarlo.

Hay cosas que no se explican porque no se puede ni se debe explicarlas.

Holmberg, «El ruiseñor y el artista» (1876)

La genialidad del artista melancólico

«El ruiseñor y el artista»¹⁰¹⁰ (1876) es un relato poético y cautivador. Está dividido en cinco capítulos y su argumento es el siguiente: Carlos, un pintor con un don especial para su trabajo, enferma gravemente. Un amigo de nombre desconocido, que será el narrador de la historia, acude a visitarlo a su casa. Los acontecimientos insólitos se suceden desde el inicio: una vieja negra vestida de negro que dice ser la criada de Carlos aparece fugazmente para desaparecer después; igualmente aparece y desaparece, ante el narrador, Celina, la hermana difunta de Carlos; unos manuscritos del pintor, que podrían dar un poco de luz sobre su desvarío, resultan indescifrables; como cosa de magia, los pinceles pintan solos, hasta el extremo de dibujar todo un bosque en un segundo; y la extraña enfermedad de Carlos lo sumerge en una especie de delirio que lo tiene obsesionado por pintar el canto último de un ruiseñor. Al final del cuento Carlos logra llevar a cabo su obra fantástica, el cuadro mágico, en una escena culminante en que el alma del ruiseñor y el alma de la difunta Celina ascienden a la vez, en sincronía con su naturaleza divina. El espíritu de Celina se ha desvanecido y el ruiseñor ha muerto dentro del lienzo, pero Carlos ha pintado su canto postrero en un cuadro admirable.

El asunto central es la ausencia de la inspiración, tema de procedencia

¹⁰¹⁰ Holmberg, «El ruiseñor y el artista», *La Ondina del Plata. Revista semanal de literatura y modas*, Buenos Aires, 1876. Apareció en tres números: núm. 25, año II, 18 de junio (págs. 291-293); núm. 27, año II, 2 de julio (págs. 315-318); y núm. 29, año II, 16 de julio (págs. 339-341). Fuentes modernas: en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, págs. 101-114; además en: Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico*, págs. 121-136; en Haydée Flesca y M^a Hortensia Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, págs. 123-140; en Sardiñas y Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, págs. 99-114; en Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*, págs. 97-107; en Jaime Helios, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, págs. 178-191.

romántica que también trató su compañero de generación, Miguel Cané, en «El canto de la sirena» y que se continuó durante el modernismo con Rubén Darío («El rey burgués») o José Asunción Silva («La protesta de la musa»). Carlos experimenta la preocupación del artista al que se le acerca y huye la inspiración, somatizando este proceso en enfermedad. El idealismo del concepto del espíritu creativo se compensa recurriendo a la materialización y al empirismo: la inspiración, que emana de un «más allá», se *encarna* en el cuerpo de Celina y en el ave, concretamente en el misticismo patético de un ruiseñor en agonía.

De gran acierto literario en este cuento es la combinación de elementos subjetivos (la ambivalencia entre sueño y vigilia, las apariciones fantasmales...) con elementos concretos. Uno de los momentos más logrados es justamente la descripción relacionada con la inspiración del pintor; merece la pena reproducir estos fragmentos:

Nadie como él sabía dar a la carne esa suavidad aterciopelada que invita a acariciar el lienzo, ni delinear esos blandos contornos femeninos que se pierden en la fusión de las curvas, ni prestar a las medias tintas mayor armonía con el clarooscuro y el tono resaltante de los golpes de luz.

Carlos pintó cierto día un bosque de cedros, y era tan viva la ilusión producida por el contraste de las líneas y de los colores, que se creía oír el murmullo de las agujas de aquéllos, cantando en coro un himno a la naturaleza; y aunque los vientos yacían encerrados en sus profundas cavernas, el mágico poder del arte los despertaba para derramarlos sobre aquella creación de un espíritu superior.

Las montañas con sus moles azuladas, recortando el horizonte; las azucenas levantándose del fondo por una extraña penetración de luces; las yerbas alejándose en una perspectiva suave; los arroyos estremeciéndose [...]; los vetustos troncos precipitándose [...]; las nubes coloreándose con el beso del poniente o de la aurora; todo esto y mucho más, llevado a la perfección de la verdad, del grito de la naturaleza, por el lienzo [...].

El trazo de las dotes de Carlos y la descripción de un lienzo que contiene la pintura de una naturaleza *viva*, en absoluto dinamismo (expresado a través del empleo de los verbos en gerundio), son el anticipo de la «diosa inspiración» —encarnada en Celina— y del resultado final del cuadro fantástico. Celina se apare-

ce por vez primera como una musa sentada en un diván, hojeando unos manuscritos que coloca en una mesita chinesca; el narrador-amigo la identifica más tarde con un rayo de luna que penetra por los cristales, y siempre parece estar rodeada de una aureola de luz estelar. Asociado a la creación del personaje de Celina (derivado etimológico del vocablo «cielo»), Gioconda Marún explica la filtración de la ideología de Flammarion sobre la inmortalidad del alma a través de la pluralidad de su existencia:

Esta desrealización de la figura femenina, símbolo de mundos ideales y raros tan cultivados por la pintura prerrafaelista [...] en Holmberg se conecta con la doctrina de la pluralidad de mundos habitados de Camille Flammarion. Según esta doctrina, las estrellas, regiones de la inmortalidad, están habitadas por seres desconocidos o queridos, cuyas almas eternas continúan en otras existencias las obras iniciadas en la tierra¹⁰¹¹.

Además de esta fuente, el personaje de Celina, así como el concepto de naturaleza que proyecta el pintor, están inspirados en las doctrinas esotéricas y espiritistas, el magismo y el teosofismo. Como vimos en el capítulo tres de este trabajo, el magismo o magicismo considera que las fuerzas que gobiernan la Naturaleza y todas las cosas están animadas por un espíritu análogo al humano y dotadas de conciencia y de voluntad; de ahí el cuadro y los pinceles «animados». Para el teosofismo el espíritu universal de la Naturaleza, que manifiesta su vida de formas muy diversas, está presente incluso en lo que es inanimado y en lo inerte. Los teosofistas confiaban en los amuletos, acompañados de fórmulas mágicas; de ahí la aparición del manuscrito con un lenguaje criptográfico y de que éste y los pinceles funcionen como objetos-fantásticos u objetos mediadores entre dos mundos incompatibles. Se representa, pues, en el cuento de Holmberg la relación entre la literatura y el ocultismo, y la «visibilidad» de objetos materiales que funcionan como talismanes o como *signos* fantásticos sobre los que incide la magia de un orden a-natural, paralelo al orden lógico de la realidad.

Otra influencia ideológica que se atisba en el texto procede del pensamiento naturalista de Humboldt (*Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Mundo*)

¹⁰¹¹ Gioconda Marún, *El modernismo argentino incógnito*, pág. 71.

en dos sentidos. Uno, en la idea romántica que el teórico alemán señalaba de que la forma de ser de un individuo está condicionada por el clima y el entorno natural; al respecto hay que recordar que la vocación creativa personal de Holmberg se despertaba muchas veces en el contacto con la naturaleza rioplatense más originaria, así como la melancolía de Carlos diseña un paisaje palpitante en el cuadro. El otro sentido es el de que según Humboldt existe una unanimidad sustancial entre todos los elementos de la naturaleza. En «El ruiseñor y el artista» se consagra simbólicamente esa unidad de la naturaleza y el hombre en la ascensión común de Celina y el ruiseñor. En general, la naturaleza que se representa en la obra de Holmberg participa por igual del individualismo romántico como de un concepto cosmogónico de la sentimentalidad del hombre moderno.

Encontramos en «El ruiseñor y el artista» una honda correspondencia con la «Oda a un ruiseñor» (1920), de Johan Keats. En relación a esta oda, Keats había escrito también dos cartas donde exponía su teoría poética, una a Woodhouse el 27 de octubre de 1818, y otra a sus hermanos el 21 de diciembre de 1817¹⁰¹². En ellas explica su concepto de *negative capability*, la capacidad de aceptar la duda y dejar los misterios sin recurrir a la razón (es decir, la atracción que algo nos produce y que no podemos explicar por qué), también alude a la capacidad de fundirse con el objeto observado, y explica que cuando observa a un ruiseñor se vuelve él mismo ruiseñor y picotea entre las piedras. Son cartas muy hermosas y fueron muy influyentes en el romanticismo temprano, y hasta tardío. Aunque no podemos confirmar la intertextualidad entre Keats y el relato de Holmberg (quien leía literatura inglesa en inglés), la simetría es muy sugerente.

Víctor Hugo, Musset y George Sand, además de ser escritores, compartían el interés por la pintura, y algunos de sus producciones contienen partes que reflejan la unión entre la literatura y la pintura. Este dato no es sólo característico de los románticos franceses, sino que en general el romanticismo comportó un interés inusitado por la fusión con la naturaleza (al tiempo que emanaba un sentimiento trágico de la imposibilidad de dicha fusión) y un deseo de mostrar la vitalidad de

¹⁰¹² Ambas cartas se encuentran en la edición de Maurice Buxton Forman, *Letters of John Keats*, Londres, Oxford UP, 1948.

la naturaleza, tanto su armonía como sus desproporciones, sus matices y su magia. Legado que sin duda recoge Eduardo Holmberg. Pero hay que añadir que también Holmberg era dibujante, por su gusto hacia este arte y sobre todo por su especialidad en las ciencias naturales¹⁰¹³, y, además, concurrían en las tertulias de su casa pintores, escultores y artistas, además de intelectuales y científicos¹⁰¹⁴.

Respecto al tema de la genialidad y la inspiración es oportuno traer una idea que el escritor argentino, refiriéndose a Goethe, sostuvo en su conferencia «La noche clásica de Walpurgis» (1886). Holmberg concibe la genialidad como «esa colosal entidad indefinible que, como todas las cosas superiores, se impone al corazón y al entendimiento», por lo que establece una alianza entre la inteligencia racional y la inteligencia emocional y sensitiva. Una idea similar aparece en su otro cuento titulado «Boceto de un alma en pena» (1878). En este relato romántico y costumbrista, el «alma en pena» es la de Conrado, que está enamorado de Clotilde, y la música del piano (objeto-símbolo) que ella toca despierta en el joven un profundo sentimiento de cercanía hacia su prima. Con la elección del término «boceto», el autor expresa su intención de *pintar* los sentimientos del joven enamorado y sensible al arte. Es entonces cuando vemos aparecer la idea que Holmberg expresó más tarde, y de modo más teórico, en «La noche clásica de Walpurgis»; dice el narrador de «Boceto de un alma en pena»:

El arte no es suficiente por sí solo para despertar en nuestras almas ese mundo intangible del sentimiento. Es necesario que haya algo vago, indefinido en el espíritu del artista, para fundir nuestros corazones con el suyo propio, para amalgamarnos en su unidad de inspiración¹⁰¹⁵.

En «El ruiseñor y el artista» se reúnen los códigos expresivos de distintas artes: la pintura, la escritura y la música, simbólicamente personificados por el retrato cuadro, los manuscritos, las cartas y otros documentos, así como en el rui-

¹⁰¹³ Cfr. Gioconda Marún, «Introducción», en Holmberg, *Olimpio Pitango de Monalia*, pág. 56. El propio Holmberg diseñó un mapa de Monalia, esbozó el aspecto de diversos personajes y dibujó una portada para esta novela, que Gioconda Marún recoge en la edición moderna.

¹⁰¹⁴ Cfr. Gioconda Marún, «Historia y ficción en el cuento inédito de Eduardo L. Holmberg: “Un periódico liberal” (1879)», en *Discurso literario. Revista de estudios iberoamericanos*, Asunción (Paraguay), vol. VII, núm. 2, 1 sem. de 1990, pág. 378.

¹⁰¹⁵ Holmberg, «Boceto de un alma en pena», pág. 108.

señor y en unos apuntes incompletos de música. La importancia de la música en los cuentos de Holmberg no sólo era debida a una afición personal, sino que enlazaba directamente con resonancias románticas de orden teórico que promulgaban que la sensibilidad artística comienza en la sensibilidad musical; el hombre romántico captaba por inspiración el concierto del universo y la armonía de las artes interdependientes. Es a partir del romanticismo cuando la música y la pintura consiguen imbricarse con el arte de la palabra escrita, concordando el intelecto con el mundo de los sentidos, una idea que queda expresada en el contexto de la historia.

Carlos representa la figura del artista melancólico, del hombre enfermo por la genialidad artística. Si las «naturalezas muertas» de las pinturas clasicistas buscaban la proporción y el equilibrio, la «naturaleza viviente» del cuadro de Carlos se caracteriza por la intuición y la espontaneidad. Pero el pintor encarna también al pensador sumiso, al filósofo alquimista que busca la explicación de la vida y de la muerte, la explicación de las cosas intangibles, el sentimiento de armonía y el equilibrio entre los contrarios. Frente a la imitación, el artista moderno prefiere la originalidad; frente a la obra perfecta, concluida y cerrada, prefiere la obra imperfecta, inacabada y abierta. Holmberg se distancia de la imagen neoclásica y elitista del artista ceñido a la técnica y a la admirada imagen pública de hombre aplicado. Por el contrario, Carlos y los misteriosos cuadros que crea producen tanta atracción como pavor:

Era Carlos, que se había levantado de la cama y envuelto con una sábana. Su elevada estatura, la palidez de su semblante, los ojos animados por un brillo fatídico, los labios estremeciéndose como las hojas de un álamo que el viento acaricia, su cabellera en desorden y el brazo extendido en dirección al cuadro con misteriosa postura, la luna iluminándole de lleno y haciéndole representar la imagen de un espectro, tal fue la escena que contemplé al despertar. Experimenté algo semejante al terror.

¿Qué misterio era aquél? Miré a Carlos y me aterró su semblante convencido.

Dirigí la vista al cuadro que el artista contemplaba extasiado y vi que se llenaba de ramificaciones negras.

¡Encanto y horror!

El autor parece expresar en esta escena que el proceso de creación de cualquier obra de arte tiene una parte dulce y una parte más oscura, más íntima e insintiva, que a veces el creador vive con dolor psicológico e incluso físico. Carlos es descrito como «genio atrevido», «un ser original, eminentemente visionario» y «Prometeo de la pintura», calificaciones que remiten a la filosofía del romanticismo alemán. La esencia divina de la que proceden y a la que retornan Celina y el ruiseñor se identifica con el *genio*¹⁰¹⁶ inspirador de la obra del artista, un pintor que a veces parece un «loco» pero que posee unas dotes «sobrenaturales». Es muy probable que Holmberg compartiera con José María Ramos Mejía, autor de *Las neurosis de los hombres célebres*, la idea de que los hombres que tienen algún talento suelen padecer alguna enfermedad neurológica. Lo cierto es que Holmberg acude más a la filosofía romántica del genio que a una teoría positivista. La salud indispueta de Carlos, su fiebre, su personalidad confusa y su delirio se atienen a la creencia de que el artista genial sufre los efectos de la acidia, la melancolía morbosa de la genialidad. La melancolía se convirtió para los románticos en un estado específico del espíritu, dictado por el sentimiento de *sehnsucht*, ‘anhelo’, ‘ansia’, ‘nostalgia’. La poesía romántica se inunda a menudo de este sentimiento¹⁰¹⁷, presente en el protagonista del relato.

El cuento encierra además un mensaje sobre el motivo mismo de la creación de la obra de arte. El misterio extático de las maravillas que aguarda la naturaleza, como en el cuadro de Carlos, es semejante al misterio extático del artista en el momento de la creación de la obra de arte. De igual manera que el alma de Celina se aviene empíricamente al canto del ruiseñor en la trasmigración de su alma desde el cuadro pintado hasta la esfera celeste, el espíritu creador de Carlos logra

¹⁰¹⁶ Uno de los mejores estudios sobre la teoría del *genio* es sin duda el de Antoni Marí, *Euforia. Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid, 1989. El libro hace un recorrido por la idea del genio desde la cultura clásica, el Renacimiento, el clasicismo francés y en concreto Diderot, hasta las teorías de Kant y el romanticismo alemán en Friedrich Schiller y Friedrich Schelling.

¹⁰¹⁷ La poesía femenina tuvo especial inclinación hacia la melancolía. Véase Federico Bermúdez-Cañete y Esther Trancón y Widemann, *Antología de románticas alemanas*, Cátedra, Madrid, 1995; en concreto cfr. los poemas «Melancolía» (págs. 173-175) de Sophie Mereau, «Si amas la oscuridad» (pág. 203) de Karoline von Günderrode y «Así se puso el sol de mi vida» (pág. 169) de Dorothea Schlegel.

concretarse en un cuadro vivo, a semejanza simbólica de la creación de la Naturaleza por la mano del gran Hacedor. Eduardo Holmberg representa de este modo el concepto místico humanista que proyecta al hombre dentro de una infinita mecánica celeste que gira en merced de la «armonía» universal. Sin embargo, la visión de Holmberg no parte de la religiosidad católica cristiana sino de una ideología panteísta de carácter romántico-neoplatónico por la que la espiritualidad del ser humano se «armoniza» con la espiritualidad de todo lo que habita en este mundo, como en un concierto cósmico. Carl Gustav Carus, discípulo de Caspar D. Friedrich, el pintor más destacado del romanticismo alemán, decía:

Quien contempla la maravillosa armonía de un paisaje real es consciente de su propia pequeñez y siente que todo participa de lo divino: se pierde en ese infinito, renunciando en cierto sentido a su existencia individual. Anularse de ese modo no es destruirse, es potenciarse. Lo que normalmente es posible ver sólo a través del espíritu se manifiesta entonces al ojo físico, que capta enteramente la unidad del universo infinito¹⁰¹⁸.

El sentimiento de lo divino procede de la unión-unidad metafísica con la belleza de lo empírico (la belleza es entendida como expresión de lo infinito en lo finito), manifiesta en una expresión de la libertad y la totalidad. Pero ésta resulta una unión confusa, exaltada, porque ahora el hombre contempla su identidad en las manifestaciones de la naturaleza, por la que siente una apasionada atracción al tiempo que una irremediable sensación de melancolía e incluso temor, porque la creación representa tanto las posibilidades del poder del hombre, como su pequeñez y su impotencia¹⁰¹⁹. Esta misma concepción de Holmberg se trasluce en sus artículos de naturalista, como en el titulado «Molestias de viaje»:

El ánimo, inquieto y sorprendido por la majestad de los bosques y el lujo insolente de las flores, siente como una aspiración

¹⁰¹⁸ Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, pág. 264.

¹⁰¹⁹ Véase Rafael Argullol, «El paisaje como desposesión» y «Paisajes de la nostalgia», *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, págs. 11-19, y págs. 41-54, respectivamente.

a difundirse entre los rumores y emanaciones sutiles de los viejos troncos, una regresión del cuerpo a su cuna cósmica, una sensación pan-teísta del gran todo confuso que la envuelve¹⁰²⁰.

Hay que recordar que Holmberg era entomólogo (es decir, especialista en el conocimiento de bichos y de insectos) y que fue director del Zoológico Municipal de Buenos Aires durante veinte años, así que la escritura de «El ruiseñor y el artista» debió estar estimulada por su contacto directo con las aves y su saber de ellas (en el citado texto «Molestias de viaje» nombra bastantes de ellas: el urataú, kakui o cacui, el caprimulgo, el mirlo o zorzal, el burucuyá, el boyero, la calandria, el tucán o el vampiro). Por otro lado, el ruiseñor debió significar para Holmberg, teniendo en cuenta que era melómano y que tocaba el violoncelo, el ave más representativa de la naturaleza, que encarna los secretos de la música. Con estos términos tan entusiastas y *modernistas* (no sólo por el preciosismo del lenguaje mas también por la mezcla de lo sagrado y lo profano) se refiere a él en el último párrafo que cierra su texto *científico* «Pinceladas descriptivas», de su cuaderno de naturalista, en una descripción de la naturaleza tan vitalista como en «El ruiseñor y el artista»:

En el rumor naciente de la noche, nuevas armonías os preparan sus sorpresas. En los vapores dispersos por el aire, se difunde una luz tenue que os anuncia la presencia de la luna, y cuando ésta ilumine las ramas eminentes del bosque, escucharéis de pronto una nota de oro que os invita a la atención, como repercute en el seno del creyente la campana vespertina del *angelus*, y ahora la voz de un ave, el clásico¹⁰²¹ solitario: una cascada de trinos y de arpegios preludia un canto nocturno, y las melodías perladas o rugientes que la siguen, guturalizadas o sibilantes, roncas o atipladas, os hacen sentir que estáis escuchando un himno de amor en el seno de aquella Naturaleza fecunda, incomparable, ardiente e indescifrable¹⁰²².

¹⁰²⁰ Holmberg, «Molestias de viaje», pág. 206.

¹⁰²¹ En la versión recogida por Enriqueta Morillas Ventura y Rodrigo Guzmán Conejeros dice «cásico», por lo que probablemente se trate de una errata que hemos preferido corregir en la cita expuesta. En efecto, el ruiseñor es un ave solitaria, por naturaleza.

¹⁰²² Holmberg, «Pinceladas descriptivas», págs. 199-200.

El pintor y la pintura

Anteriormente la naturaleza se concebía sobre todo como acompañamiento de fondo a otros motivos (a un ilustre personaje, un episodio bélico...) y como una realidad sistematizada en datos; es a partir del siglo XIX cuando el paisaje se revaloriza y se convierte en el único personaje de una pintura y es también cuando asoma por vez primera como contenido literario, cediendo sus prerrogativas a la fantasía. Una ojeada a la historia del arte pictórico¹⁰²³ nos ayudará a pensar en los motivos que llevaron a Holmberg a elegir este tema y a reflexionar sobre los recursos que utiliza. Hasta el siglo XIX se tendía a la reproducción mimética de las condiciones de iluminación del espacio donde se gestaba la obra. Pero la pintura moderna crea sus propias condiciones de iluminación, de contemplación. Un tema importante fue el de la concepción nocturna del trabajo, la fascinación por la luz artificial con independencia del tiempo físico exterior (recordemos que el cuento se ubica siempre en la casa cerrada de Carlos). Los pintores, como los escritores, cierran las ventanas de la casa donde habitan para crear un clima especial para la inspiración. Los ojos son el órgano visual por antonomasia, pero existe otro modo de apreciar la realidad, a través de los ojos del corazón, por lo que un paisaje resulta ser un estado del alma. Holmberg concentra componentes de los movimientos romántico e impresionista. El romanticismo introduce un gran cambio en el arte a partir de la concepción introspectiva de la pintura. Caspar David Friedrich, el pintor más destacado del romanticismo alemán, argumentaba que sus pinturas de Friedrich reproducían «una continua introspección de la desazón humana ante la exteriorización de la naturaleza»¹⁰²⁴. La obra de Friedrich se llena de figuras solitarias, casi fantasmagóricas, que emergen en un paisaje alucinado donde el horizonte

¹⁰²³ Para ampliar el estudio de los siguientes comentarios véanse Rafael Argullol, «El hombre escindido: la naturaleza enajenada», *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo y La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*; Karl Braun y M^a Antonia Seijo, *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*, Universidad de Extremadura, Salamanca, 1993; H. Peyre, *¿Qué es verdaderamente el romanticismo?*, Doncel, Madrid, 1972; y Agustín Valle Garagorri, «Luz y sombra». *A propósito de la fortuna de un tópico clasicista (El estudio del pintor entre los siglos XV al XVIII)*, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

¹⁰²⁴ Rafael Argullol, *El héroe y el único*, pág. 230.

entre el mar y la tierra se confunden, o los límites entre las montañas y el cielo acaban uniéndose bajo la niebla del crepúsculo. Para Caspar D. Friedrich la naturaleza dibujada en sus cuadros era metáfora del *paisaje interior*, del estado del alma¹⁰²⁵, igual que para Amiel, el personaje más conocido del escritor romántico Karl Philipp Moritz. Caspar Friedrich sostenía que el artista «no debe pintar únicamente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí»¹⁰²⁶; es por eso que la noche y el sueño se convierten en potenciadores de una pintura onírica. El pintor experimenta un proceso de introspección, gracias al cual la mirada del ojo físico deja paso a la mirada del ojo del espíritu. Así sucede en los cuadros de Füssli («El ícubo») y de Caspar D. Friedrich («Un hombre y una mujer ante la luna», «El mar de hielo», «Los blancos acantilados de Rügen», «Abadía en el encinar»). El cuento de Holmberg se adentra en esta tradición y por eso en la narración destaca un lenguaje muy plástico y colorista, la vigilia se mezcla con el ensueño y el lienzo de Carlos es proyección material de su «paisaje interior».

Igual ocurre en los cuadros del impresionista William Turner, quien buscaba, antes que la pura mimesis de la naturaleza, más bien la liberación del color a través de violentas sensaciones cromáticas de imágenes oníricas; así, «bajo el pincel de Turner, naufragios, aludes, ciclones, huracanes, ventiscas... se convierten en brillantes fantasmagorías en las que la contemplación humana se desorienta en la caótica hegemonía del color»¹⁰²⁷. Al final de «El ruiseñor y el artista» Holmberg apunta una reminiscencia de Víctor Hugo («hay momentos supremos en los cuales, aunque el cuerpo esté de pie, el alma está de rodillas»¹⁰²⁸) que recuerda apreciaciones de Van Gogh («Yo he tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas»), el cual leía a Víctor Hugo, y de Delacroix («Yo pinto el infinito»). No hay que olvidar la repercusión de la estética romántica y la admiración tan grande que en Hispanoamérica

¹⁰²⁵ Cfr. Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, pág. 62.

¹⁰²⁶ Alfredo de Paz, *La revolución romántica*, pág. 262.

¹⁰²⁷ Ídem, pág. 233.

¹⁰²⁸ Holmberg, «El ruiseñor y el artista», pág. 114.

tuvo la figura de Víctor Hugo¹⁰²⁹, que aún vivía cuando fue publicado el cuento de Eduardo Holmberg.

Un cambio importante en la pintura del XIX es la introducción de la luz de oriente y la del sol del mediodía. El momento preferido del día es el atardecer. El artista decimonónico se recrea experimentando con los juegos de luz y sombra, la mezcla de matices, el redescubrir los colores. Los sentidos, las sensaciones, las impresiones se estimulan a flor de piel. En literatura el cuadro es aire libre, la naturaleza se llena de colores porque no se mimetiza sino que se vive emocionalmente en una experiencia simultánea de observación y descripción de la sensación que produce esa observación.

Observador nato, Holmberg parece entender la apreciación de la realidad a través de formas, colores e imágenes, como una técnica pictórica, por eso su lenguaje, tanto literario como científico, es llano pero colorista. No en vano, la tesis de su láurea médica fue sobre *El fosfeno*, sensación visual producida por la excitación mecánica de la retina o por una presión sobre el globo ocular. No olvidemos que Johann Wolfgang Goethe, autor bastante apreciado por Holmberg, con su *Teoría de los colores* fue el primero en tratar de forma sistemática el problema del color desde una perspectiva fisiológica y psicológica, pues hasta entonces el color había sido solamente objeto de estudio científico de la física matemática de Newton en *Óptica*. Holmberg descubre que:

El modo de contemplar la Naturaleza es un fenómeno completamente personal, subjetivo, y no tiene patria, no tiene nacionalidad,

¹⁰²⁹ Véase Emilio Carilla, «Víctor Hugo», *El romanticismo en la América Hispana*, págs. 63-69. La influencia del escritor francés arraigó tanto en Hispanoamérica que incluso ya en el siglo XX este dato es mencionado por Carpentier en el «Prólogo» a *El reino de este mundo*. Extraemos unas palabras suyas, en parte ya citadas en el segundo capítulo de este trabajo, que resultan reveladoras para el tema que hemos tratado aquí: «lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una relevación privilegiada de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. [...] Víctor Hugo, tan explotado por los tenedores de libros de lo maravilloso, creía en aparecidos, porque estaba seguro de haber hablado, en Guernesey, con el fantasma de Leopoldina. A Van Gogh le bastaba con tener fe en el Girasol para fijar su revelación en una tela», Alejo Carpentier, «Prólogo», *El reino de este mundo*, pág. 15.

porque es una prerrogativa del espíritu humano, que se eleva a su más alta categoría, cuando, al criterio científico que busca, se une el sentimiento poético que encuentra.

Antes que ninguna otra comarca, recibe Misiones el primer beso del Sol. Dios de la forma, dios de las formas y de los colores, diríase que despierta un mundo fantástico.

Lianas inmensas que se estiran como serpientes apocalípticas, y se encorvan, se retuercen, se enlazan, se copulan, se doblen, se levantan, se enroscan en los troncos seculares, y a semejanza de un fuego de artificio, despiden flores de orquídeas y nidos de picaflores entre las flores de los claveles del aire.

Ningún pincel de artista, por más que su paleta fuese rica de colores, podría darnos una idea de ese mundo maravilloso de tintes que brillan en un rayo de sol en el bosque misionero¹⁰³⁰.

Holmberg logró encontrar un pincel que recrease la maravilla del bosque misionero, el pincel de Carlos. La vegetación, la fauna, la bioquímica, la historia, la sociedad... estaban siendo clasificadas por las ciencias positivas, de modo que únicamente el arte puede admitir lo inclasificable, la impresión estética, la espiritualidad humana. La disciplina del positivismo a veces daba lugar a un efecto nocivo para el arte, que era el avasallamiento de la imaginación, el ocaso del idealismo. En la ciencia y en el arte lo «sensible», lo captado por los sentidos, se acercaba cada vez más a lo «racional» y se alejaba del otro «sensible», lo susceptible emocional. «El ruiseñor y el artista» se explica en este contexto, y resulta ser un claro ejemplo de discordia con el progreso tecnológico que avasalla la inspiración, un caso en el que la imaginación creativa supera el abismo razonador de la ciencia, del positivismo y del materialismo. «El ruiseñor y el artista» es precisamente una muestra de la desavenencia entre el progreso y la fantasía, como en el emblemático cuadro de Géricault titulado *Fragmentos anatómicos* (1818), donde la pintura de la anatomía humana revela más bien una radiografía de las emociones turbias. En ambos casos la inspiración fantástica subjetiva supera los límites de la ciencia.

¹⁰³⁰ Holmberg, «Pinceladas descriptivas», págs. 194, 197 y 198.

La certidumbre de lo sobrenatural

La voz del amigo de Carlos oscila unas veces entre la tercera persona, cuando funciona como narrador-personaje (narrador heterodiegético, que cuenta los acontecimientos desde afuera), y otras, las más, en primera persona, cuando funciona de narrador-testigo (narrador homodiegético, que participa en la historia que narra), interviniendo en la acción y en el diálogo. La vacilación constante entre realidad y fantasía impide discernir, tanto al narrador como a Carlos, qué es lo acaecido y qué es lo imaginado. En algunas ocasiones, el narrador presiona a su razón para resolver el problema de aceptar la realidad con aquello que también forma parte de ella pero que es ilógico; más particulares son los casos en que se debate en aceptar, paradójicamente y enfrentándose al fin al «reino de la incertidumbre», la *evidencia profunda* de lo *imposible*, algo tan característico del discurso fantástico. Véanse algunos ejemplos:

Carlos dormía el sueño de una fiebre originada por el arte.

Celina es un delirio –me dije–; es cierto que Carlos tenía una hermana de este nombre, que murió hace dos años; tenía quince, y la que acabo de ver en el otro aposento representa diecisiete. ¿Soy presa de una pesadilla ahora o lo he sido al entrar en la casa? Pero no; tengo la evidencia más profunda de que Celina ha muerto hace dos años, y la más profunda evidencia de que he conversado con ella hace dos horas. En este momento no duermo, estoy seguro, convencido de ello, dudar sería un absurdo; pero, ¿y cómo se explica [...] Mejor es no explicarlo.

Y volví a quedar dormido; pero esta vez, real y profundamente. [...] Cuánto tiempo dormí, yo no lo sé.

Si la locura trae consigo la pérdida de la memoria, la muerte del ruiseñor nos había enloquecido. No sé lo que vi, no sé lo que escuché, no sé lo que sucedió.

La ambigüedad creada por el estado trastornado de Carlos y la incertidumbre del narrador-personaje que fluctúa entre el sueño y la vigilia acabarán por despertar, en el nivel de la recepción, la inseguridad de la palabra del narrador y aún en ocasiones de la existencia de Celina. Lo que no deja la menor duda –ya que la experiencia es compartida por Carlos y su amigo– es el resultado final: un cuadro *vivo*, prueba fehaciente de que lo sobrenatural existe y nos circunda. La interven-

ción del narrador en un par de ocasiones muestra claramente cuál era la interpretación del autor respecto a lo *fantástico*, en un fragmento clave que podría definir la noción de lo *sobrenatural cotidiano* en la producción de Holmberg:

¿Y cómo se explica que la vida y la muerte se presenten de un modo tan fantástico? Mejor es no explicarlo.

Este pensamiento, que obedece a la intuición de que la realidad contiene elementos que pertenecen a un orden irracional e inaprensible, se reitera en la descripción del cuadro mágico en una frase crucial que engarza con el significado de lo que Spencer definió como «lo incognoscible», esto es, aquello cuya realidad puede concebir el pensamiento del hombre pero que nunca podrá explicar:

Hay cosas que no se explican porque no se puede ni se debe explicarlas.

Podemos observar el despliegue de la actitud analítica y razonadora del autor, en lo que coincide con Edgar Allan Poe, tanto como la necesidad de explorar el misterio y de la voluntad de superar la realidad sensitiva o proponer nuevos modelos cognitivos de ésta. Holmberg devela en estas proposiciones una consciencia del sentido ontológico y literario del *género fantástico* y, al mismo tiempo, demuestra que «lo fantástico» se asienta en una temática (recurso constante de la narrativa fantástica del XIX) mas también y sobre todo en una sintaxis estructural y en una creación lingüística paradójica, metafórica y metaconceptual. Esta autorreflexividad que el personaje manifiesta sobre el propio discurso de la ficción se hará patente en los cuentos de algunos escritores modernistas¹⁰³¹. La instrucción de este mensaje apunta al hecho de que el arte es un misterio que no se puede racionalizar, y no sólo *no se puede* sino que, además, *no se debe*, porque no es compatible con la razón, sino con la imaginación y el sentimiento. Holmberg, que era científico en un siglo que veneraba la ciencia, descubre en su obra de ficción cómo la lógica no puede explicar todos los aspectos de la vida; cómo técnica, ciencia y arte se complementan para encontrar/mostrar un sentido más plural y más auténtico de

¹⁰³¹ Sobre esta «autorreflexividad expresada por los personajes» en los cuentistas del modernismo cfr. Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, pág. 10.

la realidad: «El artista de las formas dominó al poeta del arte, y el naturalista dominó al arte y al poeta», dirá en este cuento.

La intervención del narrador prosigue con una reflexión que es de nuevo definitoria del concepto de lo *fantástico*. El narrador continúa con una descripción lírica de qué significa el *misterio* (es decir, el «cuadro vivo») y en qué modo –por la emoción y no por el sentimiento– es asimilado por el hombre cuando aquél incide inesperadamente en el universo cotidiano:

Si se admira lo que se ignora, es necesario ignorar algo grande para tener algo grande que admirar, y aquel cuadro vivo, que momentos antes había sido el centro de la mayor admiración posible en espíritus humanos, era una prueba evidente de esta proposición.

La intertextualidad entre el cuento de Holmberg y otros de la tradición se puede ver en las correspondencias materialistas y también espiritistas de «El ruiseñor y el artista» y el fantástico de Poe, Maupassant y Hoffmann. Para la descripción sinestésica de la naturaleza es probable que Holmberg acudiera a Schelling. La atmósfera alucinatoria y enrarecida¹⁰³² por influencias de otro orden y de leyes secretas que desembocan en la cotidianidad acercan este relato a la producción hoffmanniana¹⁰³³. También en los cuentos del autor alemán son comunes los personajes artistas: quién mejor que ellos para percibir los misterios de la naturaleza y para expresarlos de modo sutil y sublime. Pero el artista es un hombre alienado en la sociedad, por eso en la narración de Holmberg el espacio creativo –el taller– es cerrado e individual. Ante Carlos nos encontramos con un artista que se automargina del espacio exterior dominante, es decir, de la moderna sociedad burguesa y

¹⁰³² Hay constantes incursiones del discurso que responden a la creación de una atmósfera siniestra y extraña; ponemos un ejemplo: «el aire de azoramiento y de misterio con que se había revestido el rostro, despertó involuntariamente en mi espíritu la imagen de un Harpócrates sofisticado por alguna hada maléfica. No sé lo que me sorprendió al entrar en la casa, pero algo extraño sucedía allí».

¹⁰³³ «Entre los narradores de su generación, Holmberg es el más naturalmente cercano a Hoffmann, no sólo por los motivos –basta pensar en el cuadro viviente del cuento “El ruiseñor y el artista”– sino también por el sentimiento, verdaderamente schellinghiano (sinestésico) de la naturaleza» [«Tra i narratori della sua generazione Holmberg è il più naturalmente vicino a Hoffmann, non soltanto per i motivi –basta pensare al *cuadro viviente* del racconto “El ruiseñor y el artista”–, ma anche per il sentimento, davvero schellinghiano (sinestesico) della natura»], Lucio D’Arcangelo, «L’Ottocento» [sobre la generación argentina del ochenta], *La letteratura fantastica in Argentina*, Itinerari, Lanciano, 1983, págs. 104-105.

de la experiencia de la vida urbana¹⁰³⁴. El taller¹⁰³⁵ es reflejo del espacio cerrado que busca el intelectual de la modernidad, en esa separación entre el anonimato exterior y la intimidad o el «reino interior». El inocente enunciado del narrador «los pinceles pintan solos», para expresar cuán bien pinta su amigo, se vuelve literal en el cuadro vivo, pero, además, ese enunciado se remonta al recurso fantástico de animar lo inanimado (como en «La mano», de Maupassant, o como vimos en «La estatua de bronce», de Juan Vicente Camacho) y, también, simboliza la desaparición de la frontera entre el taller, reino personal del creador, y lo que está en el cuadro. Los pinceles por tanto se convierten en un motivo del objeto que adquiere vida independiente y en un motivo de los mundos comunicantes. Lo mismo ocurrirá luego con el ruiseñor, cuyo gorjeo se oye en el taller pero que, como elemento concreto, muere dentro del cuadro. En general, se entretienen en un mismo plano dominios que son incompatibles: realidad-ficción (cuadro), vida-muerte, sueño-vigilia. La transgresión de lo cotidiano se concentrará en elementos con una carga simbólica en la historia: los pinceles, el lienzo, el fantasma de la vieja criada negra, el ruiseñor, Celina. Se trata, al fin y al cabo, de hacer confluir dos órdenes, *fantasía y realidad*, con códigos distintos y a veces antagónicos. Pero en ese choque hay un resultado que es factible (visto y oído), por lo que se hace aún más irracional y perturba la concepción del mundo de quien lo observa; así lo expresa en el texto el propio narrador:

¿Pero qué digo? ¿No había oído ya el murmullo de los cedros,
al combinarse los colores por un extraño consorcio de la fantasía y de
la realidad?

La intervención del personaje de Celina se explica por diversos motivos que hacen ver cómo Holmberg maneja racionalmente los materiales de la composición del cuento fantástico. En primer lugar, como ya se ha dicho, Celina es la «encarnación» de la inspiración y su aparición constata la vinculación del

¹⁰³⁴ Para estas cuestiones véase Rafael Gutiérrez Girardot, «La literatura hispanoamericana de fin de siglo», en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*, págs. 495-506.

¹⁰³⁵ Del taller se dice que es un «santuario de las Musas», y que allí «había algo sobrenatural, que daba vida aun a los mismos objetos, por lo regular inanimados».

ruiseñor al concepto de la genialidad; en segundo lugar, introduce elementos de incertidumbre e inquietud. En tercer lugar, es únicamente por la existencia de Celina que el narrador y el lector pueden saber datos que de otro modo desconocerían: es ella quien informa del insomnio, del delirio y de la pesadumbre de su hermano para llevar a cabo su nuevo trabajo, y es ella quien muestra los manuscritos que hablan de la intención de Carlos respecto a su cuadro. No sólo porque es una mujer-revivida se convierte obviamente en un recurso de transgresión en la historia, sino también porque ella sabe cosas que el resto de los personajes ignoran. Por otro lado, es gracias a su fantasmagórica e inexplicable presencia que el narrador –y no el «loco» artista melancólico, cuyo testimonio podría desestimarse por ser objeto de dudas– entabla la problemática sobre los mecanismos de percepción, cuestiona la «realidad» (el sentido de la misma) y puede verificar –para sí y para el lector– la incursión de *otro* orden regido por «fuerzas extrañas».

El desenlace de esta historia abre una incógnita, debido a que los acontecimientos fantásticos se perciben desde una perspectiva polivalente: el delirio de Carlos, la ambigüedad entre sueño y vigilia del amigo narrador por un lado y, por otro, la confirmación de lo fantástico en la vivencia compartida y contrastada con la realidad material del pájaro. Esa realidad material de una experiencia mística es lo que produce la incógnita final, la incertidumbre intelectual de todo fantástico que «utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias» (Irène Bessièrè)¹⁰³⁶. Holmberg narrativiza en «El rruiseñor y el artista» el problema mismo de lo fantástico intelectual, emocional y artístico desde la perspectiva de un «yo»-narrador que sufre lo sobrenatural pero que reafirma sus percepciones (para no exceder la subjetividad) con la vivencia real de un «tú»-«él», Carlos, y sobre todo, con la objetividad de varios motivos sensibles (el cuadro vivo, los pinceles vivos, el pájaro vivo).

¹⁰³⁶ Irène Bessièrè, «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», pág. 84.

El artista de la modernidad: idealismo frente a materialismo

No podemos dejar de tener presente que el ruiseñor se convertirá poco después en un símbolo modernista del color y de la melodía que autores como Rubén Darío y Darío Herrera usarán aplicado a la expresión lingüística. El ruiseñor aparecía también, como vimos, en «El piano de Elvira» para referirse a la inspiración y al arte entendido como una religión que aúna lo divino y lo profano. Tendríamos que preguntarnos si Holmberg se convierte en un antecedente del modernismo o si, realmente, no será ya un auténtico modernista, como sugiere María del Carmen Marengo en aras de una revisión del canon¹⁰³⁷. Aportamos el comentario de Enriqueta Morillas Ventura respecto a este cuento, del que dice que es «el relato paradigmático de fin de siglo, revelador de las corrientes estéticas y preocupaciones de la generación modernista»¹⁰³⁸. La relación entre Holmberg y el modernismo se trasluce en otro relato «El rey enfermo y la cabeza del médico extranjero»¹⁰³⁹, que también mantiene similitudes con «El rey burgués»¹⁰⁴⁰ (1887), de Rubén Darío. El rey del cuento de Holmberg no tiene caridad con el médico que le ha salvado la vida y se comporta como un tirano sólo por la curiosidad de ver hablar la cabeza del galeno cuando éste haya muerto. El autor argentino consigue una narración muy limpia, muy bien construida, con un estilo delicado y llano al mismo tiempo, un cuento que comparte el mismo tipo de fantástico-maravilloso al que acudieron los modernistas pero que objetivamente no responde a la sintomática de las historias de hadas, pues contienen un objetivo estético en sí mismo y pueden encerrar alusiones simbólicas a la realidad histórica y cultural. Además, el desenlace del cuento de Holmberg resulta curioso porque se anticipa al recurso que Umberto Eco empleó en *El nombre de la rosa* para recrear el asesinato mediante el uso de un

¹⁰³⁷ María del Carmen Marengo, «La narrativa del modernismo hispanoamericano: para una revisión del canon», *Actas del I Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, 6-8 de diciembre de 2001, Centro de Letras Hispanoamericanas, también disponible en <http://www.freewebs.com/celehis/actas2001/H/marengo.htm>.

¹⁰³⁸ Enriqueta Morillas Ventura, «El relato fantástico y el fin de siglo», pág. 38.

¹⁰³⁹ Holmberg, «El rey enfermo y la cabeza del médico extranjero», edición del manuscrito, sin fecha, en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 333-336.

¹⁰⁴⁰ Rubén Darío, «El rey burgués. Cuento alegre» (1887), en Santiago Londoño y Juana Martínez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX*, págs. 281-286; en José Miguel Oviedo, *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo*, págs. 266-271.

veneno (que en el cuento del argentino mata al rey) extendido en el borde de las hojas de un libro y que llega a la boca al humedecer el dedo en saliva para pasar las páginas pegadas. Veremos a continuación en qué modo está presente en «El ruiseñor y el artista» la problemática traída por la modernidad en torno a la profesionalización del artista, la tensión entre idealismo y materialismo y la reconceptualización del arte a finales de siglo.

Como se ha dicho, Holmberg retoma la idea romántica del genio enlazándola con la doctrina platónica del arte como expresión del alma. Esta teoría explica la relación del personaje de Celina con otro texto holmbergiano, «Dora», «historia enmarcada» o cuento que a su vez es narrado por el articulista que protagoniza «El periódico liberal»¹⁰⁴¹. En «Dora» la descripción de la amada coincide con la naturaleza divina, «celeste», de Celina. La primera vez que el narrador-amigo ve a la hermana del pintor dice ella:

¹⁰⁴¹ Holmberg, «El periódico liberal», *Revista Literaria Órgano del Círculo Científico Literario*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1879, Museo Mitre de Buenos Aires, núm. 15, págs. 225-231. Fuentes modernas: en Gioconda Marún, *El modernismo argentino incógnito en «La Ondina del Plata» y «Revista Literaria» (1875-1880)*, págs. 186-194; en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 110-120. El núcleo del relato es el proyecto de fundación de un diario que se llamará *La luz de las tinieblas*, título que connota la ideología liberal del periódico, cercana a las posturas del postromanticismo social o histórico. Algunos miembros del nuevo diario conciben el periodismo desde un enfoque vital y combativo, en pro de los derechos humanos y las expresiones del espíritu. El objetivo es extender a las «masas populares», de manera práctica y asequible, los valores del progreso moderno y civilizador. El título, *La luz de las tinieblas*, es connotativo de la neoilustración de corte francés que Hispanoamérica estaba viviendo en el siglo XIX y cuyas ideas venían expresadas en la prensa de la época a través de una retórica hiperbólica y grandilocuente. Ambas raíces formativas, el romanticismo liberal y la filantropía ilustrada, no acaban de congeniar con las distintas aspiraciones de los miembros del nuevo periódico, que se debaten entre el conservadurismo y el progreso para llevar a cabo un proyecto cultural para la muchedumbre ilustrada o para ilustrar a la muchedumbre. Lo más interesante es el fino retrato costumbrista del escritor de fin de siglo que Holmberg construye en este cuento, en comparación con ese otro retrato del pintor que hace en «El ruiseñor y el artista». Por otro lado, el relato de «Dora» queda inconcluso. El empresario paraliza su lectura porque desestima que el liberalismo que promulga el periódico concierte con el idealismo del cuento. La dificultad de encontrar suscriptores al periódico compagina con la dificultad de encontrar adeptos a la ideología liberal y, al final, es cancelado el plan de la creación del diario. El empresario proclama que ni el idealismo ni el periodismo favorecen el espíritu liberal, que el liberalismo sólo se propaga con la virtud cívica, la razón y la justicia. El hecho de que «Dora» y *La luz de las tinieblas* acabaran en «las sombras de la muerte» revalida que las teorías ilustradas sigan permaneciendo en la abstracción, que no pasen a la práctica, y que el proyecto de un periódico «moderno» choque con el romanticismo de las pasiones exacerbadas, la divagación lírica, la fantasía, la originalidad y la libertad artística. De uno u otro modo, este cuento concierta con la problemática que también toca «El ruiseñor y el artista».

Si Celina hubiera sido hija de Carlos o encarnación resucitada de alguno de sus cuadros, se podría haber dicho que era la creación más bella y más perfecta del artista.

El amante del cuento «Dora» y el pintor viven la «locura» de sus respectivas pasiones. El amor es arte y es belleza y el arte es belleza y es amor. El amante, como el artista, sueñan con el «Ideal» de la expresión de la belleza, y la belleza es la expresión unánime de todas las artes (pintura, escultura, música, literatura), según la filosofía del romanticismo alemán. El amante de «Dora»¹⁰⁴² exclama:

He buscado en las obras de todos los maestros el ideal del arte y no lo he hallado.

Te he visto pasar, y el ideal ha brotado del cincel.

Eres la belleza, eres la perfección suprema de la naturaleza sin la concepción del arte.

Es algo como el estilo del corazón, que se alcanza entre las brumas de sus latidos, y que la imaginación no podría, bajo ningún cielo, expresar con los colores de su paleta inimitable. Eso es el ideal.

Así, Dora, así se siente el arte. Así brotan las cataratas de armonía bajo esa forma que el sonido expresa.

Así siente el pintor las combinaciones del rasgo y del colorido.

Aunque «El periódico liberal» y «Dora», el relato dentro del relato, no pertenecen a la literatura fantástica, manifiestan muchas similitudes con «El ruiseñor y el artista», por lo que es necesario hacer algunos comentarios al respecto. La historia de «Dora» representa la idealización del arte, el prototipo al que aspira todo artista dedicado. *Dora*, nombre que en su raíz se relaciona con el metal dorado de gran valor, atisba la inclinación del modernismo por el preciosismo del lenguaje, el lujo de la palabra y la expresión pulida, pero, esencialmente, hace referencia a la opulencia del pensamiento cultivado, el esplendor de la Idea según

¹⁰⁴² «Dora» es un relato que el escritor de la sección parlamentaria lee ante el empresario y los dirigentes encargados de otras secciones del periódico. En el cuento no hay acción, no hay trama, y la única referencia a la realidad es la cita lacónica de un lugar y una fecha, ni tan siquiera hay una descripción somera física ni moral de Dora o del hombre enamorado de ella; el texto de «Dora» es el monólogo de un amante apasionado.

la concepción platónica:

¿Quién que haya sentido esa vibración del amor celeste podrá pedirme hoy un canto a la memoria de Dora? Aún conserva mi memoria su imagen de idea.

Dora es la belleza suprema, la belleza que ningún arte puede conseguir, porque es el «Ideal» del arte, la Idea de la Belleza en estado puro, el genio, la musa que se aparece fugitivamente. El amor hacia Dora es también el amor platónico, el amor que nada más que el alma es capaz de alcanzar cuando las fuerzas cósmicas se aúnan para favorecer su consagración¹⁰⁴³, el amor *indefinible*, pues el arte y la belleza son inefables por esencia. Su condición de inefabilidad está marcada porque no existe nada que lo defina (recordemos la función del discurso fantástico de «nombrar lo irrepresentable», según Bellemin-Noël) pues no es asequible por la razón, lo cual genera el desvarío y la turbación del amante. Sólo el sentimiento, la emoción y la sensación pueden acercarse al arte, al amor, a la belleza:

No te pido amor, porque tu vislumbre me ha creado; no te pido amistad porque tu belleza es demasiado superior a ese sentimiento delicado. No pido nada. Escucha mis delirios –son la fiebre de negación–.

No tiene forma, ni carne, ni colores, tiene solamente vida, tiene expresión y encanto. Se siente angustia al conocer su existencia. Se goza y se sufre, se vive y se muere, se odia y se ama, mas luego se ignora y se admira, y en esta lucha de ideas encontradas, padece la razón bajo la influencia del sentimiento, y se procura descifrar el velo que esparce en el alma, y cuanto más se empeña esta en definirla menos se percibe y más se desvanece o se evapora.

El escritor de fin de siglo, y especialmente el escritor modernista, reconsiderará las propuestas del romanticismo de principios del XIX casándolo con el subjetivismo ornamental y el fundamento simbolista. La toma de conciencia del arte, la reflexión de la profesionalidad en la creación y sus técnicas, la alienación y la

¹⁰⁴³ «La conocí en un baile con que el Embajador ruso obsequió en París al Embajador turco en 1871. Por qué fue allí y no en el cielo... no alcanzo a comprender. Tal vez será porque en el cielo no hay más almas que la eterna armonía de los astros, que habían reconcentrado en los ojos de Dora toda la luz del infinito que destellaban desde la eternidad», Eduardo L. Holmberg, «El periódico liberal», en Gioconda Marún, *El modernismo argentino incógnito*, pág. 191.

despersonalización, la caída del idealismo, la discordancia entre el mundo soñador interior del artista y el mundo hosco, burguésmente industrializado¹⁰⁴⁴, numérico e ignaro, de afuera, abrirán espacio a un nuevo tipo de artista. Rubén Darío definía en 1896 «el verdadero artista» como «aquel que en el estudio constante, y en el aislamiento de su torre ebúrnea, pone bajo el triunfo de la Idea, perseguida y adorada, todo lo que para la mayoría opaca y sorda, sorprende o deslumbra»¹⁰⁴⁵.

El final de «El periódico liberal» es aleccionador: la burocracia, el pragmatismo y el menoscabo del idealismo en favor de la objetividad son síntomas del trance emocional de fin de siglo, producto de las contradicciones de una sociedad materialista, de un estresante Buenos Aires superpoblado en el que triunfan el individualismo, el aislamiento, el impacto sensorial, el dinamismo continuo y la despersonalización sobre los valores de vecindad y cooperación¹⁰⁴⁶. «El periódico liberal» resguarda en su trama la problemática de la modernidad, discutida en apartados anteriores, que involucra al artista a participar de la división del trabajo y de la profesionalización del mismo pero que, para sobrevivir, debe adaptar su ingenio a las demandas del mercado, aunque a costa de marginar su sensibilidad¹⁰⁴⁷. En última instancia, «El periódico liberal» refleja la difícil situación del artista que depende de la labor periodística para sustentarse, del artista supeditado al patrón burgués (práctico y adusto, que toma las decisiones conforme al beneficio monetario), del artista sensible que ha de acudir al idealismo para no ser absorbido por el progreso mecanicista de una civilización que todavía padece a nivel social las consecuencias de la rancia querrela del acorde entre razón y sentimiento

¹⁰⁴⁴ Cfr. Gioconda Marún, «Efectos de la modernidad burguesa argentina en la modernidad literaria (1875-1880)», en Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (eds.), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, págs. 16-17.

¹⁰⁴⁵ Rubén Darío, «Introducción a *Nosotros* de Roberto J. Payró», *La Nación*, Buenos Aires, 1 de mayo de 1896, citado en Ángel Rama, «El poeta frente a la modernidad», *Literatura y sociedad*, pág. 81.

¹⁰⁴⁶ Véanse de Gioconda Marún: «Efectos de la modernidad burguesa argentina en la modernidad literaria (1875-1880)» págs. 13-19, y también, «Historia y ficción en el cuento inédito de Eduardo L. Holmberg: “Un periódico liberal” (1879)», págs. 337-385.

¹⁰⁴⁷ Para ampliar toda esta temática resultan interesantes las referencias de Ángel Rama y Sonia Mattalía: Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970, ídem, «El poeta frente a la modernidad», *Literatura y sociedad*, págs. 78-143; Sonia Mattalía, *Miradas al fin de siglo. Lecturas modernistas*.

(de ahí que sea simbólico el título del diario de «El periódico liberal», *La Luz en las tinieblas*).

El cuento de Holmberg se anticipa a «El rey burgués», de Rubén Darío, donde se aborda el mismo problema de modo figurado: el joven poeta del relato de Darío tiene que vender su ingenio y su genio a un acaudalado y mísero rey burgués que ni siquiera sabe apreciar el arte. Y se anticipa también a otro modernista, Manuel Díaz Rodríguez, quien en su «Cuento áureo» (1899) hace una crítica metafórica al mercantilismo capitalista y la sublevación del arte mediante una discusión enfrentada entre Psiquis y el poeta bohemio. En «El periódico liberal» ya encontramos el germen del artículo «La profesión literaria» (publicado en *El Hogar* el 6 de enero de 1928), donde Horacio Quiroga defiende que el escritor no es una marioneta ni un juguete auxiliar, el arte es una profesión, no un ocio, el escritor es un profesional, y como cualquier trabajador, merece el respeto y la dignidad de su oficio.

Tanto «El periódico liberal-Dora» como «El ruiseñor y el artista» se habían ocupado del aspecto más utópico del arte, el de la inspiración. Por su parte, el cuento de «Dora» es un reclamo del idealismo artístico que busca «El ruiseñor y el artista». Mientras este último se ubica en una escenografía fantástica y fantasmagórica, el idealismo de «Dora» se enmarca —choca— dentro de un orbe «prosaico», costumbrista, el de la controvertida situación que vive el escritor del ochenta con el mundo periodístico.

Las referencias que hemos señalado son un síntoma del vínculo entre los cuentos de Holmberg y el contexto extratextual, acentuado por el capitalismo y las leyes del mercado. El capitalismo muchas veces fue confundido con la sobrevaloración de lo material. El capitalismo estuvo también asociado al materialismo científico, ligado al estudio de las leyes naturales de la materia y que rechazaba la intromisión de la metafísica en la ciencia. El clásico debate entre los opuestos materialismo y trascendentalismo (idealismo, espiritualismo) se acrecentó en la República Argentina durante las últimas décadas del siglo XIX. Holmberg participó en ese debate inclinándose su favor hacia el materialismo, pero sin descartar el segundo, como se observa en su cuentística. La crítica al trascendentalismo, cuando es más

bien abstracto, también es palmaria en «El medallón»¹⁰⁴⁸ (1898), relato de costumbres publicado en pleno periodo de la bohemia. La historia de «El medallón» contiene una crítica a esa sociedad pudiente de Buenos Aires que aprecia las apariencias por encima de los valores inmutables (idea que también estaba presente en «Horacio Kalibang y los autómatas»), que compran todo tipo de fruslería para lucirla en el salón de casa o entre los socios del club. La faz negativa del capitalismo, unido al espíritu de la modernidad, se trazaba en la futilidad de las modas y la mercantilización de los objetos, y será negativa mientras prime el valor financiero sobre el valor afectivo; esto sugiere la pregunta de qué «precio» ponerle al cuadro de Carlos en «El ruiseñor y el artista». Holmberg, como otros autores de su generación (Lucio V. Mansilla, Eugenio Cambaceres) y la belleza caduca que la modernidad trae a todas las cosas. Este tema está latente en algunas referencias de otros textos, como en la mesita chinesca sobre la que posan los manuscritos que lee Celina («El ruiseñor y el artista»), o el salón de la casa del doctor Tímpano («Filigranas de cera»), repleto de estatuas de bronce, álbumes con vistas de Italia y del Oriente, cajitas de música y otras «monadas».

Celina es un símbolo de la espiritualidad frente al materialismo. Celina, que aparece como en un sueño, representa la belleza prerrafaelista personificada en una mujer de blancura transcendental y de figura etérea:

En su libro *Die Präraffaeliten*, G. Metken considera este arte [el prerrafaelismo] como surgido de la «angustia vital y la melancolía», como una huida a la Edad Media provocada por el miedo ante la naciente era industrial de la época victoriana [...].

¹⁰⁴⁸ Holmberg, «El medallón», *El Tiempo*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1898. Fuentes modernas: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 103-118; ídem, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 134-146. Carlos se enamora de una hermosa mujer, la condesa de Timirang-des-Oà, que ve en un retrato en miniatura. Éste se fuga antes de su boda con una joven para ir a buscar a la condesa a París; pero allí la encuentra ya convertida en una anciana mujer, pues el retrato ya tenía años, cosa que ignoraba antes de su viaje. Superado el «ataque» de idealismo, Carlos regresa para casarse con su novia. Holmberg aprovecha para hacer la pintura de don Gofralin de Bimbon –nombre tan sonoro como vacío–, el cual farda de las gangas parisinas (signo incoherente de exquisitez, opulencia y hasta cierto elitismo cultural y social) y para disertar sobre el sentimiento profano de la belleza. La historia satiriza las ínfulas de occidentalización, la pasión desmedida por el coleccionismo fetichista de los objetos y por el afán de importar cosas de Europa al continente hispanoamericano, que éste acogía con el entusiasmo de la novedad, el capricho de la ostentación y la sobreestima del que siente complejo hacia las naciones que han marcado el ritmo del progreso.

Metken aplica a los cuadros de Rossetti la acertada fórmula de «íconos de la alienación entre el artista y la realidad». Y, en efecto, los artistas de numerosos países habían ido cobrando conciencia de la «irremediable» alienación entre el sujeto que crea las obras de arte y la sociedad burguesa dominante, dando esto lugar a una reacción emocional que alcanzó en Francia su más alto grado.

A partir de los años ochenta, uno de los temas principales de esta *koiné* fue la condena del naturalismo materialista y el esfuerzo por lograr un enaltecimiento de la vida mediante el espíritu. Es en este polémico contexto donde nuestras mujeres prerrafaelistas encuentran su primera y más general explicación: ellas serían la réplica idealista a las figuras femeninas de los naturalistas, determinadas por factores hereditarios, poseídas por sus instintos y ligadas a los propios intereses¹⁰⁴⁹.

Resta añadir que el relato se amoldaba a la disposición sentimental y romántica de *La Ondina del Plata*, la revista donde fue publicado. No hay que juzgar como un anacronismo la afinidad entre la cuentística de Holmberg y el pensamiento romántico, quizá en parte explicable debido a su ascendencia germánica, antes bien anticipa una tendencia que precisamente cuajará entre los escritores del modernismo. El mundo mecanizado de finales de siglo hará resurgir la estimación por la fantasía, el mundo de los sueños y la sensibilidad del romanticismo. «El ruiseñor y el artista» es una muestra de hasta qué punto fue decisiva la coexistencia entre el romanticismo y la modernidad¹⁰⁵⁰ en América Latina.

«El ruiseñor y el artista» y la tradición

Antes de Holmberg el cuento fantástico norteamericano había tratado el motivo del «cuadro vivo», que está presente en «El cuadro profético» (1835), de Hawthorne, y en «El retrato oval» (1842), de Poe. En el cuento de Hawthorne el cuadro refleja los rasgos positivos o materiales de la realidad, mas también los

¹⁰⁴⁹ Hans Hinterhäuser, «Mujeres prerrafaelistas», *Fin de siglo. Figuras y mitos*, págs. 118-119.

¹⁰⁵⁰ Respecto a este tema, y para comprenderlo en su contexto más profundo, es interesante el estudio de Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1989, dos volúmenes.

anímicos y psicológicos. En el relato de Poe el retrato va robando la vitalidad a la mujer que sirve de modelo y, además, ejerce su influencia en todo aquel que lo observa. Pero, mucho antes, en 1825, el cuento de Gogol, «El retrato», ya había tratado para la tradición del fantástico la obsesión y la viveza de los ojos del retratado.

Uno de los textos más conocidos es *El retrato de Dorian Grey* (1891), la novela de Oscar Wilde. Aquí, es el retrato «vivo» del protagonista el que muestra las arrugas y las deformidades físicas, mientras la persona real no cambia con el paso del tiempo. La juventud física del Dorian humano se paraliza el tiempo, no envejece, mientras que el cuadro va mostrando el envejecimiento y el envilecimiento interior del modelo real.

En Argentina varios autores han tratado el motivo del cuadro vivo. Carlos Octavio Bunge, coetáneo de Holmberg y miembro del ochenta, escribió «El último Sandoval»¹⁰⁵¹, cuento donde cinco figuras se escapan de sus cuadros para intervenir en la realidad, en la época de Felipe II. Posteriormente a Holmberg, Leopoldo Lugones recupera el tema añadiendo distintos matices. En «Luisa Frascati»¹⁰⁵² (1907), la dama del cuadro cambia de vestido; el motivo se invierte en «Hipalia»¹⁰⁵³ (1907), cuando la muchacha, tras pasar tiempo y tiempo sentada frente a una pared del sótano, muere transfiriendo al muro la sombra de su propia figura, su propia vida. También Clemente Palma trató, como vimos, este motivo en «La granja blanca». Igualmente, el retrato de una mujer ejerce una misteriosa influencia sobre el personaje de «Amor de niño»¹⁰⁵⁴ (1902), del mexicano Rafael Delgado. Un ligero cambio en la tradición lo marca «Verónica»¹⁰⁵⁵ (1896), de Rubén

¹⁰⁵¹ Carlos Octavio Bunge, «El último Sandoval», en *La sirena (Narraciones fantásticas)*, págs. 115-148.

¹⁰⁵² Leopoldo Lugones, «Luisa Frascati», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año X, núm. 473, 26 de octubre de 1907. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, pág. 190-193.

¹⁰⁵³ Leopoldo Lugones, «Hipalia», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año X, núm. 454, 15 de junio de 1907. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 181-183.

¹⁰⁵⁴ Rafael Delgado, «Amor de niño», en *Obras*, tomo I: *Cuentos y notas I*, Imprenta de V. Argüeros Editor, México, 1902. Fuente moderna: Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 181-187.

¹⁰⁵⁵ Rubén Darío, «Verónica», *La Nación*, Buenos Aires, 16 de marzo de 1896. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 51-55; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 234-238.

Darío, pues el motivo ahora no será un cuadro sino una fotografía: el fraile protagonista de esta historia muere en extrañas circunstancias después de que, tras haber revelado en su laboratorio una fotografía que había hecho a la ostia sagrada, en la placa de la misma aparece un Cristo con una terrible mirada y con los brazos desclavados.

- Una experiencia alucinatoria:

«La pipa de Hoffmann»

Miré la pipa de cerca y sentí no sé qué fascinación extraña que nubló mi vista y estremeció todos mis nervios.

—¿Crees en el diablo? —me preguntó Isaac, con cierto aire de respeto por el personaje aludido—.

—No; pero sí creo que dentro o fuera de esa pipa debe haber algo que se le parece mucho.

Holmberg, «La pipa de Hoffmann» (1865)

«La pipa de Hoffmann»¹⁰⁵⁶ (1865) habla de una pipa que supuestamente perteneciera al escritor alemán y que produce visiones quiméricas a sus dueños sucesivos. La historia contiene una gran cantidad de sucesos paranormales que causan espanto y que se rodean de una atmósfera delirante. Un ejemplo es la metamorfosis del judío Isaac —víctima del cólera y el anterior dueño de la pipa— en un ente monstruoso que expulsa espuma sulfúrea y chiribitas de fuego hasta transformarse en un esqueleto siniestro. El nuevo amo y amigo de Isaac, el narrador, también sufre un revés al fumar con la misteriosa pipa, que lo deja enclaustrado en un cilindro de piedra y lo desintegra orgánicamente hasta hacerlo desaparecer de modo momentáneo. El ahogamiento apremiante del narrador dentro del cilindro hermético coincide con la aparición *post mortem* de Isaac, metamorfoseado en un ser espeluznante que extiende una lengua kilométrica. Lo más interesante de esta

¹⁰⁵⁶ Holmberg, «La pipa de Hoffmann», *El Plata Literario*, Buenos Aires, folletín por entregas durante los días 15 de cada mes de junio, julio, agosto y septiembre de 1876. Fuentes modernas: en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, págs. 115-146.

parte del cuento es el alcance de la fantasía en esas visiones alucinatorias.

Isaac recibe un paquete que contiene unos manuscritos con unos supuestos relatos inéditos de E. T. A. Hoffmann («ese sublime loco, ese profundo cuerdo»), entre los cuales figuran «Una teoría terriblemente moralizadora» y, curiosamente, «El ruiseñor y el artista». Sin duda, Holmberg crea el guiño metaliterario de sugerir que «El ruiseñor y el artista» –que por esos días se publicaba en *La Ondina del Plata*– junto a otros relatos que se mencionan –quizá proyectos de Holmberg, como «El piano de Elvira»– fueron inspirados por Hoffmann. Pensamos que Holmberg ironiza así el hábito que había cundido entre algunos adeptos al espiritismo que se declaraban «escritores» iluminados por espíritus del trasmundo. Estos intermediarios entre el cielo y la tierra entraban en estado de trance y los espíritus les dictaban los relatos o aquello que tenían que escribir, que ellos anotaban de modo automático y extrarracional; esos cuentos eran luego publicados en la prensa espiritista de España y Latinoamérica. Pero el espiritismo tuvo también sus retractores¹⁰⁵⁷, que criticaban y satirizaban en sus narraciones la práctica del espiritismo y de los textos espiritistas. Lily Litvak¹⁰⁵⁸ ilustra el contenido de muchos de esos cuentos escritos por médiums que presentan afinidades con la teosofía, el ocultismo y las creencias de los místicos –para los que la muerte era sólo una metamorfosis– en combinación con elementos del cientificismo empírico. Las iras de los científicos se despertaban cuando caían en sus manos algunos de estos relatos que lustraban un vocabulario teórico y juntamente aplicaban planteamientos metafísicos a las teorías de grandes científicos de la época.

«La pipa de Hoffmann» inserta uno de esos cuentos hipotéticamente inspirados por el espíritu de Hoffmann, «Una teoría terriblemente moralizadora». Éste

¹⁰⁵⁷ Carlos Sandoval cita algunos ejemplos en el caso de Venezuela: «Escenas magnéticas, las mesas y los espíritus» (1856) y «El frenologista romántico» (1857), ambos de Luis Delgado Correa, «Hipnotismo» (1882), de Tomás Michelena, y «La farsa del espiritismo» (1896), de Simón González Chacón. Cfr. Carlos Sandoval, «Diletantes o esporádicos: los menores», *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*, pág. 67.

¹⁰⁵⁸ Lily Litvak, «Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX», en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núms. 154/155: *Literatura fantástica*, 1994, págs. 83-88. Véase también M^a Montserrat Trancón Lagunas, «Paralelismos en el relato fantástico del siglo XIX», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *España y Argentina en sus relaciones literarias*, págs. 191-199.

narra la fantástica historia de Kasper Herrmann, un profesor alemán de filosofía que engaña a todo un pueblo con una teoría sobre la doble naturaleza del espíritu: el cuerpo humano contiene dos almas, una sensible y otra latente. La Sociedad de Templanza, ante la que concurren los aldeanos, prepara un banquete para la presentación del profesor. Todos terminan bebiendo demasiado, con lo que Hermann puede comprobar la teoría del *espíritu doble* ante unos comensales borrachos que ven dos velas donde sólo había una¹⁰⁵⁹. Podríamos enmarcar «Una teoría terriblemente moralizadora» dentro del tipo de ficción que Adolfo Bioy Casares denominó «fantasías metafísicas», a saber, cuando «lo fantástico está, más que en los hechos, en el razonamiento»¹⁰⁶⁰. La teoría terriblemente moralizadora es aquella del alma doble, mas es también la de que un pueblo al completo haya creído verdad lo que era engaño de la realidad. El pueblo cree, y se esfuerza en creer, en lo que le dice una «autoridad», un «espíritu superior» como un filósofo, aunque sea una estupidez avalada con verbosidad. El desenlace de este cuento enmarcado advierte de la ignorancia de la opinión pública, esto es, de cuánto puede ser manejable un pueblo ignorante, o cómo la gente admira aquello que no entiende.

El otro tema que «La pipa de Hoffmann» expone, la inspiración por medio del estado narcotizado que produce el tabaco («fuente inagotable de delicias para un espíritu visionario y estimulante fecundo para las almas soñadoras») u otras drogas como el opio o el alcohol, coincide con el estado febril en que Juan Montalvo confesó haber escrito «Gaspar Blondín» y, por supuesto, con las declaraciones de Poe sobre el origen delirante de sus cuentos de terror.

Este cuento de Holmberg, quien por cierto era fumador de pipa, tiene algunas fallas desde el punto de vista literario, por ejemplo la falta de una profundización tanto en la presentación de los personajes como en el desarrollo de los acontecimientos, donde lo fantástico se esboza más bien como un juego de imaginación. Aunque también se pone de relieve un tema candente en la época, la rela-

¹⁰⁵⁹ Recordamos aquí la cita de Holmberg en la conferencia de «La noche de Walpurgis» o noche de las brujas: «en tal noche se le ocurrió a un alemán un pensamiento soberbio: “cuando bebo un vaso de cerveza me siento otro hombre; ¿por qué ese otro hombre no ha de tomar otro vaso de cerveza?”».

¹⁰⁶⁰ Adolfo Bioy Casares, «Prólogo», pág. 13.

ción entre ciencia y religión, y la relación entre ciencia y literatura, y que surgiría de algunos comentarios expuestos en el discurso del relato interno «Una teoría terriblemente moralizadora». Al respecto, Cristina Iglesia señala varias cuestiones interesantes: la responsabilidad moral de la ciencia y el contexto de crisis de fe¹⁰⁶¹; la de los orígenes no siempre científicos de las teorías científicas; la «verborragia pseudocientífica» que caracteriza el fin de siglo y cómo la conversación, la «discusión científica», puede también ser un lugar de experimentación; y, la tercera, apunta al modo en que una teoría científica da lugar al origen de un relato literario. Iglesia anota también otro dato relevante: «Ambas marcas [ciencia-religión / ciencia-literatura] están presentes en la literatura de Holmberg y la forma peculiar con que trabaja estos cruces lo coloca fuera del círculo de las propuestas estéticas de los escritores que son sus contemporáneos»¹⁰⁶².

Por otro parte, es clara la intención del autor de mostrar un vínculo entre su narrativa y la de Hoffmann, pues hay bastantes concordancias con «El puchero de oro», del autor alemán: la referencia en el texto de Holmberg a la ciudad donde nació Hoffmann, Koenigsberg (Königsberg, actualmente Kaliningrado, perteneciente a Rusia); el enclave geográfico germano; la presencia en ambos cuentos de una pipa que tiene la propiedad de invocar la presencia de seres desaparecidos; analogías entre los personajes y principalmente en el destino compartido del encierro en el recipiente de cristal. Existen, igualmente, analogías entre el relato de Holmberg y «La pipa de opio», cuento de Theophile Gautier que pudiera ser que el argentino conociera en su versión francesa, pues no sería traducido del francés por Carlos Olivera hasta 1878¹⁰⁶³, dos años después de la aparición de «La pipa de Hoffmann».

¹⁰⁶¹ «Ciencia y religión son dos instituciones culturales que luchan por la adjudicación del “verdadero sentido de las cosas” a lo largo de siglos. En el XIX la idea de la muerte de Dios produce fuertes crisis espirituales y la difusión de la literatura fantástica tiene mucho que ver con este clima de desaparición de explicaciones religiosas para los fenómenos humanos», Cristina Iglesia, «Notas sobre Holmberg», *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, pág. 148.

¹⁰⁶² Ídem, pág. 142.

¹⁰⁶³ Gautier, «La pipa de opio», *La Ondina del Plata*, 24 de febrero de 1878, año IV, tomo IV, núm. 8, págs. 87-89, traducción de Carlos Olivera. Confróntese esta información en Antonio Pagés Larraya, «Estudio preliminar», pág. 67, nota 136.

- Mesmerismo hoffmanniano:

«Los fantasmas»

Cuando escribe, sus creaciones le producen tal espanto, que, al mirarse en el espejo se asusta de sí mismo y empieza a gritar.

Holmberg, «Los fantasmas» (1913)

Hoffmann volverá a aparecer como personaje en otro texto posterior de Holmberg. En un castillo entre montañas en Alemania, cercado por la nieve de los bosques y los lobos hambrientos, está ambientada la historia de «Los fantasmas»¹⁰⁶⁴ (1913). En el castillo se reúnen el barón Fritz de Fichtenheim y su tío, el conde de Bärenburg, mientras esperan a la hija de éste, Carlota, de la que Fritz está enamorado y que tendría que llegar pasados diez días. Por la noche, el conde y su sobrino conversan sobre los «misterios psíquicos», las religiones de la India y el mundo de los espíritus. Acabada la conversación marchan a sus habitaciones. Entonces, adentro, el joven se encuentra a un hombre extraño, quien resulta ser el propio Hoffmann. Éste y los personajes de sus cuentos invaden la alcoba de Fritz. El joven estrecha la mano de uno de ellos y conversa con el autor, que le dice que tiene que descansar para recibir bien a Carlota al día siguiente. Fritz contempla incluso un episodio de un cuento inédito del autor alemán. A la mañana siguiente Fritz cuenta a su tío lo que le ha ocurrido. El conde le comenta entonces que él es amigo de Hoffmann, quien pasó un tiempo como huésped en su casa, en el mismo aposento donde él se había instalado. Al rato, con días de adelanto de la fecha prevista, llega Carlota: se había cumplido la predicción de Hoffmann.

«Los fantasmas» es un relato donde Holmberg muestra nuevamente la simpatía por su autor favorito, Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, y por el legado literario de éste. En el texto Hoffmann viene descrito como «un hombre enjuto, de baja estatura, de rostro arrugado, ojos hundidos, todo afeitado y con un largo le-

¹⁰⁶⁴ Holmberg, «Los fantasmas», *Fray Mocho*, Buenos Aires, 25 de abril de 1913. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 273-282.

vitón gris. En la mano izquierda llevaba un violín y en la derecha un arco». Cuando Fritz lo ve siente un escalofrío, pero lo que le da miedo no es el individuo en sí, sino que éste haya entrado en su habitación cuando estaba cerrada con llave. La transgresión de la realidad se presenta como un hecho «inadmisible» (Roger Caillois), es decir, literalmente, el hombre pequeño y enjuto ha atravesado la puerta. Su condición de fantasma se explicita también en la facilidad y la rapidez de movimiento, y en la capacidad de su cuerpo para elevarse, de modo que pudo dar «un salto vertiginoso como atornillándose en el aire». Pero Fritz no está soñando. La tangibilidad del fantasma y su conversación conceden verosimilitud y verifican la alteridad de un orden que irrumpe con sus propias leyes sobre la realidad. La confirmación de ese orden alterno se repite, según la predicción del fantasma, cuando Carlota aparece al día siguiente, lo que demuestra un conocimiento superior o telepático de los acontecimientos por el que es capaz de anticiparse a los mismos.

Holmberg introduce varios aspectos imaginativos sobre los que apoyar la historia y que, al mismo tiempo, recrean un juego literario de complicidad. El primero es el hecho de que el fantasma aparecido es «el padre» del género fantástico, y no sólo eso, sino que el conde, el tío de Fritz, lo conoce personalmente y mantiene amistad con él, e incluso conoce a Humboldt, por lo que la historia se sitúa en un momento «presente» coetáneo a la vida del autor alemán. El sentido del humor que caracterizaba a Holmberg se hace patente en otro juego en que exige del lector participe que reconozca la identidad del fantasma y sepa un dato biográfico de Hoffmann; así, el conde dice de él que «ahora le ha dado la manía del trece y se afirma que morirá en 1822, cuyos números lo suman». La cita del número trece no sólo connota la ominosidad por la que parece estar predestinado a la muerte, sino que confirma esa alteridad mágica pues, efectivamente, como en la predicción de la llegada de Carlota, Hoffmann falleció el 25 de junio de 1822. Otro aspecto clave que Holmberg introduce es la referencia a una escena de un cuento inédito del escritor alemán, algo que ya había tratado en «La pipa de Hoffmann» y que busca, como dijimos, el sentido metaliterario y la complicidad. Y, por último, a la cuestión de cómo explicar una aparición semejante Holmberg recurrirá, como en otras

ocasiones, a la incursión de las ciencias ocultas. El conde Bärenburg señala que Hoffmann había pasado un tiempo con él en su castillo, en la misma habitación donde se hospedaba Fritz, en la cual dio forma a varios de sus cuentos, entre ellos el que protagoniza Coppelius, es decir, «El hombre de arena», por eso es posible que a su sobrino le hayan llegado «irradiaciones comparables a las del mesmerismo o magnetismo animal, que se han condensado quizá en las paredes de esos aposentos cerrados». Para contextualizar esta argumentación, el principio del cuento enmarca una conversación entre el conde y su sobrino en la que hablan de los «misterios psíquicos», de los espíritus y de las religiones de la India. Por su parte, el tío confiesa creer en ciertas manifestaciones y explica una teoría sobre la mitología, la fantasía y el tipo de imaginación de los pueblos según la raza, la herencia y el condicionamiento climático. La propensión a creer o no en «fantasmagorías» deriva también de la historia cultural y de los movimientos migratorios, así se pueden establecer las diferencias entre el imaginario de los helenos, los germanos de raza aria, los eslavos y los celtas. Un sustrato semejante lo hallamos en «La casa endiablada», cuando el autor atribuye a la «sangre» el carácter asustadizo del criado negro, en lo que se ve que Holmberg estaba aplicando concepciones deterministas y científico-positivistas; algunas de éstas excusaron el racismo en otros miembros de su generación y sirvieron de justificación política para el exterminio de los indios argentinos¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶⁵ Aunque Holmberg (quien en sus viajes había estado con indios e hizo un diccionario sobre araucanismos) estereotipa al negro con rasgos pusilánimes y quizá prejuiciosos, no se lo ha de considerar dentro de ese grupo más extremista de la generación del ochenta que amparaba sus ideas racistas en el darwinismo, ni entra en los términos que describe Hugo Edgardo Biagini («La hipótesis de la selección de las especies y el determinismo del medio geográfico facilitan la racionalización etnocéntrica y el sojuzgamiento del indígena, a quien sólo se le reconoce de humano su carácter parlante, pues en rigor resulta indolente y estúpido. Los negros no disfrutaban de mejor concepto, siendo descriptos como horribles orangutanes condenados felizmente a desaparecer», *Cómo fue la generación del 80*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1980, pág. 38).

7.7. Narrativa breve con elementos policiales y sobrenaturales

Como la fantástica, la literatura policial¹⁰⁶⁶ exige del escritor el dominio técnico y un ordenamiento riguroso de la trama, pues se trata sobre todo de un género. Ésta debe graduar el suspense, diseminando datos y dejando algunos sin resolver, para implicar la curiosidad del lector. Al unir todos esos datos ha de quedar resuelto el enigma. El tiempo se organiza en torno a dos caminos, uno hacia delante, conforme avanza la investigación para aclarar el misterio, y otro de retrospectiva hacia el pasado. Los personajes se presentan desde una visión antitética entre buenos y malos, entre el policía o el detective y el asesino. El escenario suele ser urbano; con la diferencia de que en los cuentos del XIX el crimen acontecía en espacios interiores, en cuartos cerrados, y en la actualidad se prefiere la calle como escenario para el crimen, ante la sorpresa o indiferencia de los posibles testigos.

El género policial aparece en 1841 con «Los crímenes de la calle Morgue», al que seguirán otros relatos protagonizados por el detective Dupin. Edgar Allan Poe fija las claves del género: crimen enigmático y a primera vista sin solución pero que el investigador descifrará por medio de la imaginación y de la lógica. Dashiell Hammett instaura la serie americana negra a principios del XX con su personaje Sam Spade, prototipo del detective rudo y práctico, incluso violento, en una sociedad viciada, corrupta y brutal (la norteamericana de los años veinte en la cual impera la ley seca). A él le seguirá Raymond Chandler con su detective Marlow. En otra parte, Arthur Conan Doyle inicia la tradición anglosajona con Sherlock Holmes a partir de 1891. Holmes es un detective aficionado, culto, frío, calculador, de mentalidad analítica y lógica; en cambio, Watson es simple, de mentalidad elemental, pero con sentido común. G. K. Chesterton continúa la variante deductiva inglesa con el padre Brown. Otra gran escritora de estas latitudes será Ágatha Christie, creadora de Hércules Poirot. El relato de detectives clásico tiene, pues, dos corrientes principales, aparte de la francesa: la inglesa, con el detective razonador e intelectual, y la norteamericana o serie negra, donde el investi-

¹⁰⁶⁶ Téngase presente el apartado 2.3.6. de este trabajo, «Lo fantástico y el género detectivesco o policiaco».

gador es un ex policía o un detective a sueldo.

El origen de la literatura policial, policiaca o detectivesca está vinculado a los aspectos amenazadores de las transformaciones de la vida urbana en el siglo XIX, fomentada por la emigración masiva de las personas del campo. Uno de esos aspectos era la alienación y el anonimato entre las personas en la metrópolis en el seno de las masas. Los individuos buscaban asilo en la multitud. El relato policial trata de distinguir al culpable de entre la muchedumbre urbana.

7.7.1. La sociedad porteña y la atracción por el mal

Como ya se adelantó en el apartado 2.3.6. de este trabajo, «Lo fantástico y el género detectivesco o policiaco», el primer maestro de la literatura policial fue Edgar Allan Poe, cuya huella en Hispanoamérica se proyecta sobre todo a partir de la influencia de parnasianistas y simbolistas en el modernismo. Al igual que el fantástico, el policial es un tipo de literatura ligada a los efectos de la revolución industrial y el aumento de la población urbana. María Luisa Rosenblat señala un origen similar entre el contexto del artista hispanoamericano de fin de siglo con el contexto de los años de Edgar Allan Poe; este coadyuvante se puede aplicar a la situación histórica que vive Eduardo L. Holmberg:

La posición de Poe como escritor, al igual que la de los escritores simbolistas y modernistas hispanoamericanos, refleja la situación conflictiva del artista frente a la época en que le tocó vivir. El de Poe es el caso del artista no integrado a su circunstancia y alienado frente a una sociedad industrial y materialista, opuesto a sus valores espirituales y estéticos. En algunos de sus ensayos críticos Poe expresa su preocupación por los efectos negativos de la Revolución Industrial y su protesta contra el cientificismo y el materialismo que él vio como una gran enfermedad de su época¹⁰⁶⁷.

El relato policial se hace eco de los cambios sociales que acontecen a fina-

¹⁰⁶⁷ María Luisa Rosenblat, *Lo fantástico y detectivesco*, pág. 27.

les de siglo, siendo uno de los más llamativos el de las grandes concentraciones demográficas en las ciudades modernas, que traen consigo nuevas realidades para el hombre que viven en ellas como el anonimato, la inseguridad, las diferencias de clase y la marginalidad, la primacía del dinero y del poder. En la literatura emergen nuevos personajes, nuevas situaciones y nuevos ambientes. Uno de los objetivos esenciales de este tipo de literatura será comprender la psicología criminal, muy en consonancia con el auge que en la época adquieren la frenología, la neurología y las disciplinas psiquiátricas. Pero, además, a través del crimen el autor denunciará otras realidades. El género policial se inserta en el nuevo contexto antropológico que marca la industrialización de la ciudad, el hacinamiento y la violencia:

La literatura policiaca surgió a mediados del siglo XIX, precisamente con el nacimiento de las ciudades industriales y, con ellas, de las formas violentas de la vida urbana que todavía sufrimos en el siglo XXI. El realismo en estas historias consiste en el descubrimiento de lo que hay detrás del orden aparente¹⁰⁶⁸.

Los relatos policiales de Holmberg acuden al modelo literario de Edgar Allan Poe. Su contexto está en la vida bonaerense, en la sociedad argentina. Es necesario que acudamos a él para entender los motivos de este tipo de cuentística. En la Buenos Aires de fin de siglo se aglomera todo tipo de gente. Los estancieros habían trasladado sus negocios a las oficinas de la ciudad y los aldeanos marchaban a ella buscando el ascenso social y el dinero fácil. Los ascensos y descensos en la escala social engendran celos y venganzas. Entre las clases media y alta había más fluidez, pero en la clase baja la tensión aumentaba gradualmente. Buenos Aires fomentaba su ideal, más utópico que certero, de la tierra de las oportunidades a la que todos querían marchar. La expansión de la ciudad contempló cifras astronómicas; en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, José Luis Romero tasa en 677.000 la cifra de habitantes en Buenos Aires en 1895, siendo la mitad extranjeros, pasando a dos millones en 1930¹⁰⁶⁹. La superpoblación de la ciudad se acom-

¹⁰⁶⁸ Lauro Zavala, «Relatos policíacos y escritura bonsai», *La minificción bajo el microscopio*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2005, pág. 94.

¹⁰⁶⁹ Cfr. José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, pág. 251.

pañó de carencias para mucha gente, que veía cómo su vecino pasaba de peón albañil a constructor, o cómo el recién inmigrante inglés invertía en bolsa y se beneficiaba de acciones. Los mendigos de los pueblos pasaron a ser mendigos de la ciudad y el extrarradio crecía habitado por gente «indeseable», cuando no peligrosa. La delincuencia aumentó y los crímenes eran carne de cultivo de la prensa diaria. Por otro lado, el laicismo de la mentalidad y el utilitarismo del sistema capitalista sirvieron de acicate para la búsqueda del placer y la comodidad sin temer la condena del purgatorio, lugar que la Iglesia había instituido en el siglo XII para que los muertos expiasen sus culpas y que, para el hombre de últimos del XIX, inmerso en el derrumbamiento de los valores occidentales, antes bien la cárcel era el verdadero purgatorio. La filosofía reflexiona sobre el valor primordial de la experiencia, en tanto que ésta permite conocer los objetos, desde la percepción sensible o intuición (Kant); sobre el nihilismo y «la muerte de Dios» (Nietzsche); y sobre los principios de individuación y voluntad, no sin cierto pesimismo (Schopenhauer). Tales son los cimientos ideológicos de la literatura policial que, al igual que la literatura fantástica, necesita de la secularización para poder ejercer una mirada crítica, no moral, sobre los hechos que han transgredido el orden y que ello produzca placer:

¿Y qué era el gozo sino la violación de los siete pecados capitales, es decir, de sus prohibiciones? En la experiencia del mundo secularizado, esto es, del mundo sin dios, la literatura moderna había violado los diez mandamientos [...].

Y la violación de estos mandamientos constituyó un placer, al menos una curiosa experiencia: sin la violación del quinto mandamiento no hubiera sido posible la novela policial, en la que no aparece un Dios que castiga el delito, sino un analista que investiga el caso¹⁰⁷⁰.

La relación entre la literatura policiaca y la filosofía se entrelaza en el interés por encontrar la «lógica» de los acontecimientos; el investigador o detective y el filósofo se enfrascan en la búsqueda de deducciones que lleguen hasta la ver-

¹⁰⁷⁰ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, pág. 111.

dad¹⁰⁷¹. El lector se deja llevar por el placer de descubrir los secretos del crimen, pero ese placer sólo podía venir al desligar la ética de la estética, algo que ya había logrado Thomas De Quincey en *Del asesinato considerado como en una de las bellas artes* (1827). Igualmente, la atracción por lo fatal ya había sido invocada desde *Las flores del mal* (1857), de Charles Baudelaire.

Mas también la ciencia dio pábulo a nuevas intrigas. Los delincuentes «modernos» maquinan sus planes contando con las prestaciones de la ciencia, por ejemplo con venenos que fingen la muerte natural o depuradores químicos que eliminan las manchas de sangre. En la República Argentina, el positivismo político fomentó ideas como la supremacía del hombre blanco y la conquista de las tierras de los indios, miles de ellos asesinados. El aumento de la inmigración y el hacinamiento en la ciudad dio lugar a las leyes de vagos por las cuales quien no tenía empleo o no estaba ocupado era enviado a la lucha en la frontera con el indio.

La literatura policial mantiene una estrecha conexión con los espacios urbanos, con las transformaciones y la problemática de la ciudad. Es importante haber comentado las peculiaridades del contexto histórico, cosmopolita y social de Buenos Aires, sintomático de la realidad del momento en que Holmberg vivió, para entender qué proyección tuvo su narrativa policial y hasta qué punto está relacionada con dicho contexto del autor argentino y del lector coetáneo. Para calibrar esta relación, e igualmente apreciar en qué modo «la evolución de la literatura policiaca refleja la historia misma del crimen»¹⁰⁷², citamos un comentario de Antonio Pagés Larraya, incluido en su «Estudio preliminar» a los *Cuentos fantásti-*

¹⁰⁷¹ «Umberto Eco cree que el género policiaco es “el más metafísico y filosófico de los modelos de intriga” porque hace que el crimen, aquello que mayor desasosiego crea, el estremecimiento metafísico resulte placentero, es decir, deleite. Y establece una relación con la filosofía [...] hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable. En este sentido, es también importante el comentario que Fernando Savater hace sobre esta relación entre la narrativa policiaca y los tratados de filosofía: “En ambos casos [...] se trata de sacar a la luz la lógica interna de unos hechos aparentemente inconexos; en ambos casos se trata de una búsqueda que va encadenando deducciones hasta llegar a la Verdad [...]”», Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, págs. 25-26.

¹⁰⁷² La cita, de E. Mandel (*Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, México, UNAM, 1986), está recogida en Manuel Rud, «Breve historia de una apropiación. Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina».

cos, de Eduardo Holmberg:

El 13 de noviembre de 1896, o sea unos meses después de publicada la obra de Holmberg, se descubrió en Buenos Aires al autor de un llamado «crimen de Palermo», historia entre atorrantes que se difundió mucho y hubiera podido inspirar, ciertamente, varias novelas. Por la forma en que los periódicos relatan la investigación, y sobre todo por circunstancias del hecho y el número reducido de empleados policiales que intervino, las crónicas de este crimen tienen sugestivas semejanzas con «La casa endiablada». Esto demuestra que el sistema descrito por Holmberg no es totalmente imaginario. Y, una vez más, la naturaleza imita al arte¹⁰⁷³.

Hemos presentado aquí el marco histórico, social e ideológico en el que se origina la narrativa policial de Holmberg, cuya personalidad tan versátil no podía menos de tomar nota de ello y mostrarlo desde su personal mirada literaria.

7.7.2. Las pesquisas de Holmberg: cientificismo y esoterismo

Holmberg fue el fundador del género policial¹⁰⁷⁴ en Argentina, junto con Raúl Waleis, seudónimo de Luis Varela (*La huella del crimen*, de 1878)¹⁰⁷⁵, Car-

¹⁰⁷³ Antonio Pagés Larraya, «Estudio preliminar», pág. 82.

¹⁰⁷⁴ Cfr. María Teresa Astiz, *Los cuentos fantásticos de Eduardo Ladislao Holmberg*, pág. 7; Darío Cortés, «“El ruiseñor y el artista”: un cuento fantástico de Eduardo L. Holmberg», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1997, Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), University of Toronto, Canadá, 1980, pág. 188; Graciela Aletta de Sylvas, «Eduardo Ladislao Holmberg: Las armonías del viento», en Jaime Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 287-307; Manuel Rud, «Breve historia de una apropiación. Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html>; Fermín Fevres, *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974, pág. 21; Adriana Rodríguez Pérsico, «La imaginación literaria: una salida para la encrucijada de la modernidad», *Hispanérica. Revista de Literatura*, abril 2002, núm. 31 (91), págs. 15-28; y «La bolsa de huesos», de Holmberg, está recogido como el iniciador del género (único texto del siglo XIX en esta antología) en Graciela Equiza (ed., comp. y pról.), *Policiales argentinos. La bolsa de huesos y otros cuentos*, Andrés Bello, Buenos Aires, 2005, págs. 19-101.

¹⁰⁷⁵ Raúl Waleis (seudónimo de Luis Vicente Varela), *La huella del crimen*, Buenos Aires,

los Monsalve, Carlos Olivera, Eduardo Gutiérrez (*Dramas policiales*)¹⁰⁷⁶ y Paul Groussac («El candado de oro», de 1884, «La pesquisa») ¹⁰⁷⁷; a estos pioneros del policial en español siguieron las obras de dos uruguayos residentes en Argentina, «El crimen del otro»¹⁰⁷⁸ (1904), de Horacio Quiroga, y *Casos policiales* (1912), de Vicente Rossi¹⁰⁷⁹.

El género policial busca esclarecer los hechos e identificar al culpable de un crimen o de un acto prohibido por la ley. No tiene por qué ser un asesinato, basta con que transgreda la ley jurídica. Al igual, consideramos que también forman parte de la modalidad detectivesca, o al menos participan de sus principios formales, aquellas narraciones en que se establece una investigación como núcleo de la trama, la cual involucra a una persona –no necesariamente un policía– que intente esclarecer un hecho siguiendo el procedimiento de descubrir el origen o el agente que dio lugar al crimen o al acto transgresor. Ésta es la hechura en que se mueven las narraciones policiales de Eduardo L. Holmberg.

Holmberg escribió un par de cuentos policiales¹⁰⁸⁰ ya entrado el siglo XX, pero prefirió más bien la novela corta para el contenido detectivesco, al menos los

1878. Una compilación moderna es Luis Varela, *Cuentos con policías*, Imprenta Sur, Buenos Aires, 1962. Respecto al seudónimo, y si bien refiriéndose al caso chileno pero que igualmente podemos aplicar aquí, A. Yates señala que «el uso común del seudónimo [...] tuvo fundamentalmente un interés comercial: a pedido de los escritores, pues entendía que los lectores preferían la ficción detectivesca escrita por anglosajones», citado en Diego Trelles Paz, «Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)», *Aisthesis*, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 40, 2006, disponible en 2347657[1].pdf (protegido), pág. 84, nota 7.

¹⁰⁷⁶ Los *Dramas policiales* de Eduardo Gutiérrez tienen la particularidad de que no sólo están ubicados en las calles de Buenos Aires sino también en la pampa. Cfr. Jesús Peris Llorca, *Gauchos en el mundo del 80. Leyendo a Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, pág. 7.

¹⁰⁷⁷ Paul Groussac, «El candado de oro», *Sud América*, Buenos Aires, junio de 1884. Publicado de nuevo trece años después en la revista que él dirigía *La Biblioteca*, bajo el título «La pesquisa».

¹⁰⁷⁸ Horacio Quiroga, «El crimen del otro» (1904), en *El crimen del otro y otros cuentos*, Claudia García Editora, Montevideo, 1942; en Quiroga, *Cuentos completos*, vol. I, págs. 108-119.

¹⁰⁷⁹ Cfr. Jorge B. Rivera, *El relato policial en la Argentina. Antología crítica*, EUDEBA, Buenos Aires, 1986, pág. 12; Saúl Sosnowski, *Lectura crítica de la Literatura Americana*, tomo I: *Inventarios, invenciones y revisiones*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997, pág. 843-844; Graziela Equizia (ed.), *Policiales argentinos. «La bolsa de huesos» y otros cuentos*, pág. 12; Francisca Noguero Jiméñez, «Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino», pág. 2, disponible en <https://segueruserfiles.middlebury.edu/span6505a-107/Neopolicial%20en%20AL.doc>.

¹⁰⁸⁰ Estos cuentos son «Don José de la Pamplina» y «Más allá de la autopsia». Holmberg, «Don José de la Pamplina», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 8 de abril de 1905; fuente moderna: ídem, *Cuarenta años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 211-218. Holmberg, «Más allá de la autopsia», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1906; fuente moderna: ídem, págs. 218-224.

logros literarios fueron mejores: «La casa endiablada», «La bolsa de huesos» y «Nelly»; todas de 1896 y todas ambientadas en Buenos Aires. Haciendo un breve inciso debemos comentar que estas «novelas cortas» también han sufrido la misma ambigüedad denominativa de otras piezas breves del XIX, como vimos en el capítulo anterior, puesto que la mayor parte de las ocasiones han sido nombradas como «cuentos»; con lo cual estaríamos, de nuevo, ante la conveniencia de revisar y de reformular los criterios y la terminología para la narración breve. Cabe decir que son narraciones cuya trama es más dinámica que sus cuentos anteriores; este dinamismo está marcado por una mayor cantidad de personajes, de cambios cronológicos y de escenario, de desplazamientos, así como una mayor asiduidad de diálogos. Si bien en estas novelas cortas aparecen elementos específicos, es en «La bolsa de huesos»¹⁰⁸¹ donde se perfila netamente el género policial, y es la única de las tres cuya trama no alberga los recursos del fantástico. Los detectives o investigadores en estas *nouvelles* recurren a los adelantos científicos para encontrar la solución al crimen o al problema y son, por supuesto, hombres cuya principal virtud es la razón, pues el policial, que podía ser realista, imaginativo o fantástico, era ante todo un género basado en la inteligencia¹⁰⁸².

A la cuestión de por qué eligió Holmberg el género de la novela breve y no el del cuento para dar un molde literario en el que componer sus historias detectivescas, es posible que la respuesta más adecuada sea porque «la ubicación intermedia del crimen [o de la investigación detectivesca] obliga de modo casi absoluto a elegir una forma de desarrollo amplio, más propio de la novela que del cuento o relato breve»¹⁰⁸³. En efecto, el policial cumple con una proyección social muy importante en que se recurre a la novela de costumbres o a la novela psicológica, o a

¹⁰⁸¹ Paul Verdevoye, al hacer la tipología del cuento en prosa en su artículo «El cuento en los primeros periódicos rioplatenses», descubrió un sugerente paralelismo bastante estrecho entre «La bolsa de huesos» y un cuento titulado «La víctima» y publicado en la *Gaceta Mercantil* el 19 de marzo de 1883, antes por tanto que la novela corta de Holmberg. Cfr. Paul Verdevoye, «El cuento en los primeros periódicos rioplatenses», págs. 16-17.

¹⁰⁸² «Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia», Jorge Luis Borges, «El cuento policial», págs. 73.

¹⁰⁸³ Iván Martín Cerezo, *Poética del relato policiaco*, pág. 43.

ambas a la vez; el incremento de detalles en la narración requiere por tanto ampliar el espacio formal del texto.

Hasta el momento los críticos han citado «La bolsa de huesos» (1896) como la narración original del policiaco argentino. Si «La bolsa de huesos» es en verdad la pieza de este género más lograda de Eduardo L. Holmberg, es el relato «¡Umbrá!» (1878) con el que el escritor inicia su narrativa policial. Es necesaria la revisión de un texto como «¡Umbrá!» para valorar de forma panorámica esta tendencia dentro de la producción de Holmberg. «¡Umbrá!» es un texto muy original, como se verá, en primer lugar porque hay un hecho que transgrede la ley jurídica y hay una conciencia investigadora, pero no hay un investigador, y, en segundo lugar, porque de los dos protagonistas que intervienen uno es precisamente un fantasma.

Son en concreto el *enigma* y el *desafío a la razón* los elementos comunes entre el género policial y el fantástico. Si el policial opta por una causa natural, el fantástico, empero, se caracteriza por la intervención de agentes a-naturales o sobrenaturales; es ésta la diferencia «insalvable» que distancia una y otra modalidad¹⁰⁸⁴. Pero la obra de Holmberg es particularmente atractiva porque la objetividad de la pesquisa no está en oposición con el elemento fantástico, antes al contrario, la certeza empírica y lo sobrenatural convergen en un mismo plano de la realidad. No sólo eso, sino que el autor se interesa tanto por la solución o el desenlace del enigma (rasgo acorde al policial), como por las reacciones que dicho enigma genera en los personajes de la historia (rasgo acorde al fantástico).

¹⁰⁸⁴ «La novela policial con enigmas se relaciona con lo fantástico, pero es al mismo tiempo su opuesto: en los textos fantásticos, nos inclinamos de todos modos, por la explicación sobrenatural, en tanto que la novela policial, una vez concluida, no deja duda alguna en cuanto a la ausencia de acontecimientos sobrenaturales. Por otra parte, esta comparación sólo es válida para un cierto tipo de novela policial con enigmas (el local cerrado) y un cierto tipo de relato extraño (lo sobrenatural explicado). Además, en uno y otro género, el acento no recae sobre los mismos elementos: en la novela policial está puesto sobre la solución del enigma; en los textos relacionados con lo extraño (como en el relato fantástico), sobre las reacciones provocadas por ese enigma»; Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, pág. 63.

- El delincuente fantasma y los *fantasmas* de la ciencia:

«¡Umbral!»

Si un espíritu es capaz de manifestaciones dinámicas ¿por qué no ha de poder colocarse un sombrero en la cabeza, un par de pantalones, zapatos y capa, llevar una pistola y quedarse con un bolsillo, acompañaros conversando amablemente y explicarse con palabras claras en presencia de un Jefe de Policía?

Holmberg, «Umbral» (1878)

«¡Umbral!»¹⁰⁸⁵ fue publicado en el diario *La Nación* en 1878. Como se ha dicho, con este relato inicia Holmberg su producción policiaca. Veamos de qué trata. Dos extraños se cruzan por la calle en una noche oscura y entablan un diálogo. Uno de ellos es adinerado. El otro, que esconde su fisonomía encubierto con una capa, explica que tiene dos hijos que se están muriendo de hambre; y al primero le exige que le entregue, no una limosna, sino el dinero que acaba de ganar en el juego. El hombre rico se da cuenta, con terror, de que el desconocido ladrón no tiene ojos, ni cara, ni cabeza, ni brazos, y además le está apuntando con una pistola. El paseante rico, por sentido lógico, piensa que no es posible, que está en un sueño, así que le entrega el monedero (el «bolsillo») con el capital que acababa de ganar al juego. Entonces, el hombre embozado le dice que lo acompañe a la Casa de Justicia para comprobar que acaba de hacerle un beneficio. En la comisaría ambos explican, a su modo, lo sucedido; pero cuando el jefe de policía va a tomar nota de la identidad del hombre de la capa, caen las ropas de éste, que se volatiliza como el aire. Después, el hombre rico comprende que efectivamente el desconocido le ha hecho un favor porque ese dinero jamás lo habría empleado en algo bondadoso. Al día siguiente acude de nuevo a la comisaría y le pide al jefe de policía que le muestre el libro de entradas de la noche anterior, donde se tomó nota de la conversación y de los hechos descritos. Pero el embozado aparece bajo el nombre de X. X. Por lo que finalmente el protagonista piensa que, en efecto, todo ha debido de ser un sueño, pero que le servido mucho para valorar las cosas no ma-

¹⁰⁸⁵ Holmberg, «¡Umbral!», *La Nación*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1878. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 72-78.

teriales que le rodean.

El relato no contiene sólo esta anécdota, sino que cuenta con una parte importante de reflexión sobre el espíritu y la ciencia, sobre lo positivo y lo trascendental. Está estructurado en cuatro partes bien demarcadas: 1. encuentro de los dos desconocidos, 2. llegada a la Casa de Justicia, donde el embozado «se esfuma», 3. reflexión sobre lo ocurrido, y 4. vuelta a la Casa de Justicia al día siguiente. Si en las dos primeras partes se establece un conflicto impactante entre la realidad y todo lo que representa el fantasma, en las otras dos partes ese conflicto tenderá a ser desarticulado por el razonamiento. A pesar de que la solución adoptada es el convencional recurso del sueño, el desenlace de la historia plantea varias incógnitas, como veremos más adelante, que sólo tienen cabida dentro de una *causalidad no natural*.

La historia de «¡Umbral!» está vinculada a un escenario urbano, donde la calle acoge a estos dos personajes, dos desconocidos, enfrentados en una escena rocambolesca. El asalto a mano armada en plena calle y el traslado a la comisaría ponen de relieve un problema social común a finales de siglo en las grandes urbes, la delincuencia. El texto esboza diversos personajes asociados a la modernidad: el desconocido anónimo, el transeúnte, el delincuente, el policía, el pobre hambriento que merodea por las calles de la ciudad.

La forma expositiva y el punto de vista de la narración no son usuales entre los relatos del autor. El cuento comienza con una interrogante, preguntando por la identidad de un hombre cubierto con una capa en mitad de la noche «en tinieblas». El narrador se dirige en tiempo presente a un «tú-plural», en modo arcaico y respetuoso. El narrador conoce todos los pensamientos y todos los movimientos del protagonista (el hombre rico), los conoce desde adentro, como si fuera la voz de su conciencia («os habla con toda la calma del que se escucha a sí mismo») o como si fuera un *doble* psicológico («Que sois valiente, nadie lo duda, pero no hay testigo, y si no hacéis esfuerzo de defensa y ataque es porque no tenéis armas, de lo contrario...»). Esta perspectiva, bastante moderna, la vemos hoy representada en el cine con la técnica de la voz en *off*. Este recurso tiene un objetivo muy claro que es el de implicar al lector en la situación. Este objetivo, además, está supeditado al

enfoque moralista que el texto presenta, pues el protagonista se siente empujado por una circunstancia insólita a estimar las cosas no materiales que son importantes en su vida. Esta peculiaridad de la voz narradora en forma exhortativa, como bien ha señalado María Teresa Astiz¹⁰⁸⁶, implica al lector en los hechos que lleva a cabo el protagonista, lo cual también carga de tensión la escena. Pero, a diferencia de Astiz, no creemos que el principal «compromiso moral» que se le exhorta al lector sea tanto el amparar a los pobres como la responsabilidad de la ciencia en el mundo moderno y la responsabilidad de cada uno en valorar aquello que no tiene precio, como lo espiritual. Más adelante volveremos sobre esta cuestión, que el texto expone de modo más claro en la tercera y cuarta partes. Pero, al mismo tiempo, pensamos que la voz exhortativa, interrogativa y exclamativa en segunda persona tiene otra función relacionada con el género detectivesco, la de crear una conciencia investigadora, un alter-ego razonador que va despejando los signos que el caso presenta.

En efecto, si no aparece el personaje del detective, ni hay ninguna referencia a las vidas y a la psicología de los personajes, ¿se puede hablar de «¡Umbra!» como un cuento policial? Tal vez en estricto sentido no, pero indudablemente el cuento bebe del género policial: hay una transgresión de la ley, hay una examinación y una valoración de los hechos, de los datos y las pruebas, y se intenta dilucidar la identidad del culpable. No hay investigador, pero sí hay una investigación de los datos, sí hay un «caso», sí hay un enigma.

El cuento acude a la tradición del relato policial también para dismantelar sus prerrogativas. Respondiendo a esta decisión, la historia se jalona de episodios irónicos y paradójicos. Encontramos en «¡Umbra!» la pauta más inusual que pueda darse en el género policial, que el ladrón sea quien «invita», textualmente, al hombre a quien acaba de robar a que vayan juntos a comisaría. En el camino, el perso-

¹⁰⁸⁶ María Teresa Astiz lo expresa de este modo: «Esta inserción de un procedimiento de tipo positivo-exhortativo opera como una forma de comprometer al lector con la ficción. El propósito claramente ético de estas declaraciones es producido por el narrador omnipresente de otros cuentos. Al enfrentar al lector con un problema ante el cual no puede retroceder, el de la responsabilidad moral de los afortunados, Holmberg logra cargar el relato de tensión. El lector se siente atacado por un narrador-personaje que le echa en cara sus flaquezas. La tensión se resuelve al final de “Umbra” cuando el narrador asegura: “Vuestra preocupación no ha sido estéril, sin embargo”». María Teresa Astiz, *Los cuentos fantásticos de Eduardo Ladislao Holmberg*, pág. 112.

naje rico a quien ha robado, como en el síndrome de Estocolmo, queda «encantado de aquel hombre sin ojos, sin cara y sin cabeza» porque tiene una «conversación amena». Cuando llegan a la Casa de Justicia y el agredido dice que el señor de la capa le ha robado, el jefe de policía le pregunta, espontáneamente, «¿y usted por qué se ha dejado robar?»; este intercambio propicia la situación al revés de lo que presenta el policial y provoca la tensión de culpar a quien ha sido asaltado y de levantar recíprocas sospechas. Pero la lógica impera en estas narraciones, por lo que el personaje a quien acaban de robar responde: «porque yo iba desarmado y él me argumentó con una pistola». La elección del verbo «argumentar» presenta también connotaciones en relación al pensamiento «lógico» con que se singulariza el policial. Eduardo Holmberg usa los recursos del género policial para invertir las propuestas, así, la lógica *otra* por la que se mueve el ladrón es la de, podríamos decir, «los ladrones somos gente honrada»; y, entonces, el delincuente dirá:

No he robado a usted su dinero porque usted mismo me lo ha entregado, y aunque es verdad que me he valido de una pistola para llevar el convencimiento a su espíritu, esto no ha sido sino un accidente pasajero, pues bien sabía que usted abrigaba la firme intención de entregármelo, sin que yo se lo pidiera...

Del mismo modo que con el policial, el autor pone patas arriba el género fantástico al presentar a un fantasma con su propia circunstancia, con una realidad propia bastante cruda, la de unos hijos hambrientos; aunque exigente, es un fantasma que quiere personarse (valga la ironía) ante la policía, que busca entablar un diálogo con el transeúnte, que incluso es un ladrón encantador, buen conversador y muy humano, pues pretende obtener un acto de caridad. Más que de la «aparición» del fantasma hay que hablar de su «desaparición»: de su entrada fulminante en la realidad circundante del hombre rico pasa a una desrealización que lo desvirtuará mediante la explicación del sueño; pero la disolución del «cuerpo» del fantasma no resta la evidencia material de su ropa. Por si fuera poco, se presenta como un personaje «ciego», cuando, como sabemos, los conflictos relacionados con la percepción visual atañen a los protagonistas de carne y hueso, a los humanos, y no a la inversa. La paradoja se hace carne: el fantas-

ma, que es ciego y no tiene manos, le apunta con una pistola. Más que miedo, se pretende provocar la sorpresa y la inquietud de lo imprevisible.

Pensamos que Holmberg acude al género policial por una razón de método: usarlo como soporte que aporta veracidad a cuestiones relacionadas con lo espiritual. El detectivesco es la modalidad narrativa que más se apoya en la razón; la base racional le sirve a Holmberg para constatar el encuentro con el fantasma y derivar en una reflexión filosófica sobre la ciencia y el espíritu. Además, el texto viene a consolidar, como quedó expuesto más arriba, la relación entre el policiaco y la filosofía.

El *enigma* de esta historia está rodeado de diversos misterios que, si bien responden a una *causalidad fantástica*, están confrontados con pruebas *objetivas* que resultan irrefutables o con otros datos que inciden en ese orden *otro*:

- El desconocido con capa sabe, de antemano, que el otro ha ganado una importante suma de dinero en el juego. Este conocimiento «apriorístico» es luego confirmado por el narrador (doble psicológico del hombre rico): «miles que la buena fortuna os había deparado para aumentar vuestro capital».
- Un magnetismo sobrenatural impide al protagonista alejarse del hombre encubierto:

en vano tratáis de alejaros de su presencia, no podéis conseguirlo, porque una fuerza sobrenatural os mantiene clavado en el sitio. [...] Tratáis de alejaros nuevamente, pero... es imposible». Esto se revierte cuando obedece a las palabras del hombre embozado y le entrega el dinero, entonces, «la influencia sobrenatural y la de la pistola desaparecen.
- Si el personaje encubierto en su capa no tiene ojos, ni cara, ni cabeza, ni brazos, entonces, ¿cómo puede hablar? y ¿cómo puede estar empuñando un arma? Pero se da una lógica *otra*: si existe el arma, y existe la voz, el fantasma existe.
- El hombre rico piensa que todo es un sueño, pero el fantasma encubierto no desaparece. Y, si es un sueño, ¿cómo es que los policías también «ven» y «oyen» al señor de la capa? («Llegáis a la Policía

y todos los guardias os ven entrar en compañía de un embozado»).

La evidencia de la realidad se impone: la indumentaria (sombrero, capa, pantalones, zapatos) sostiene un cuerpo que no existe, un «cuerpo imaginario», el propio jefe de policía es quien va a descubrir la capa y lo que descubre es el vacío¹⁰⁸⁷. Es interesante el hecho de que Holmberg se anticipe a la novela de H. G. Wells, *El hombre invisible* (1897), con la creación de este personaje y con el uso de la capa como recurso visual que permite la visibilidad de la forma de ese hombre que no tiene cuerpo. En la construcción de la trama y en la presentación de los datos, el autor utiliza, igual que lo hiciera Poe, el razonamiento matemático, incluso para lo más básico:

el ciego os apunta con una pistola, cuya bala, dado el caso natural de que salga del cañón, os va a levantar la tapa de los sesos.

Nos encontramos ante un protagonista que se mueve por la razón, como todos los del detectivesco. Éste conoce a un fantasma, justamente él que no cree en espíritus, sino en la experiencia objetiva de lo visible y lo tangible avalada por las verdades de la ciencia. El fantasma en sí no provoca miedo; provoca miedo su concepto. La razón adquiere tal importancia en el texto que el protagonista se adentra en la mayor de las paradojas: racionalizar lo que no tiene explicación, racionalizar el *misterio*. ¿Qué hacer con la *evidencia* de lo que es inconcebible? Cuando el jefe de policía lo acusa de loco, responde así:

Si yo estuviera loco, tal vez habría traído una percha con ropa colgada en ella, pero aquí no hay semejante percha; lo que hay es un misterio que necesita aclararse. Mi posición social, mi influencia política, mi seriedad, no me permiten tales chanzas, y si el individuo es un prestidigitador podrá escamotear un bolsillo, quizá una cabeza... pero no todo un cuerpo.

¡Pero el misterio! El misterio de aquella entrevista os roe la inteligencia. No creéis en espíritus, y sin embargo, aquella aparición fa-

¹⁰⁸⁷ «El jefe mismo le quita el sombrero y observa que dentro de él no se halla una cabeza [...] La capa, cuya forma, cuyos pliegues revelan estar colocada sobre hombros humanos... no lo está, aquella capa parece cubrir un cuerpo imaginario. Pantalones, zapatos... todo está desprovisto de las respectivas partes cuyas formas revelan pero no cubren».

tal os persigue noche y día.

Pasáis revista de los medios extraordinarios de la ciencia y del arte; recorréis el pasado y el presente; investigáis el altar sagrado de la Naturaleza y en su cáliz encontráis las leyes eternas, como si se hubieran reunido para demostraros que ni la ciencia, ni el arte, ni el pasado, ni el presente, encierran un solo fenómeno que no sea natural.

¿Habéis soñado acaso? No, tenéis evidencia del hecho.

A partir de aquí, ya en la tercera parte, se elimina la acción y los diálogos y la voz de la narración se vuelve omnipresente en forma de monólogo para reflexionar sobre los valores que la ciencia establece en los tiempos modernos. Ciertamente, en esta parte el discurso se vuelve maniqueo y debilita la historia del fantasma. Las conclusiones a las que el protagonista llega es que la ciencia hace menguar la fantasía¹⁰⁸⁸. Esta misma idea, como vimos, subyacía en el cuento de Eduardo Blanco, «El número 111», publicado también en la década del setenta. No obstante, a veces ha sido precisamente la parte no racional del hombre la que ha originado determinados adelantos para el mundo¹⁰⁸⁹. A pesar de los avances de la ciencia, el hombre necesita creer en una inteligencia superior a la humana, en un Gran Juez que, con su divina balanza, juzgue un día nuestros actos. No obstante, aún quedan muchas cosas que no sabemos explicar y que un día la ciencia explicará:

La infinita naturaleza no ha secado aún la fuente de la verdad. Todavía la fuerza tiene formas no medidas. Todavía «espera el éter su legislador». Todavía hay estrellas más allá del invisible. Todavía hay un cerebro en nuestro cráneo que pide una balanza y un compás...

Por otro lado, la ciencia no lo ha descubierto todo; es más, quizá la ciencia no pueda descubrirlo todo. Y es entonces cuando asoma una relativización al entu-

¹⁰⁸⁸ «Las sílfides, las ondinas, las náyades, los ogros, las *walkiries*, los *goblins*, los *kraken*, los *kobold*, y el *hualichu*, en falange cerrada, con el resto de la serie, no son sino los gritos de la infancia del hombre, que admira cuanto ve porque lo ignora en su naturaleza. Imágenes incomparables, por cierto, cuna de la poesía, fuente inagotable de emociones, chispa del sentimiento, altar glorioso que se derrumba con la ciencia! ¡Levanta, Newton, la manzana!; también tu pensamiento obedece a la atracción».

¹⁰⁸⁹ Respecto a esto último, y en relación con lo dicho en la nota anterior a ésta, hay que aclarar que la ley de la gravedad se le ocurrió a Isaac Newton a partir de que estando durmiendo bajo un árbol, es decir, mientras su mente era presa de la fantasía onírica, le cayera una manzana y reflexionara de por qué caía en dirección a la tierra.

siasmo desmedido que se tenía en los logros de la ciencia. No debemos olvidar que Holmberg es un científico antes que un literato y que seguramente el mensaje del texto estuviera dirigido a los científicos y a los intelectuales del ochenta. A través de su personaje, Holmberg expone el sentimiento de angustia de finales de siglo ante los adelantos de la ciencia, pues igual que más posibilidades se abrían al desentrañar los misterios de la naturaleza, más limitados estamos ante aquello que es inexplicable:

Ya estamos agobiados en mitad del camino.

Ya estalla nuestro espíritu ante el cúmulo prodigioso de verdades positivas, que sólo sirven para demostrarnos la ignorancia, para revelarnos cuán lejos estamos de la completa posesión de la verdad.

Ya no queremos saber más; porque nuestros horizontes se ilimitan en razón directa de nuestra aproximación a su límite probable de un momento.

Excepto el fantasma, el resto de los personajes se mueve por la razón fría. Frente al hombre que no tiene cabeza ni brazos, el protagonista actúa con absoluta templanza. El jefe y los otros policías no se perturban al ver cómo el hombre embozado desaparece; el policía apela a las certezas empíricas, es decir, hay un robo y son las ropas lo que le servirá de pista. El profundo ímpetu razonador del texto trae a colación otro argumento propio de la modernidad. Son la racionalización y los discursos de la cultura y el progreso sustentados en la lógica lo que da lugar a la caída de los mitos y a la merma de la imaginación. El racionalismo, que había despuntado toda su fuerza durante la Ilustración y que se encumbró aún más a raíz del positivismo, desembocaría en un desencantamiento del mundo, en una angustia vital y en el nihilismo. La verdad científica parecía volverse contra el hombre, quien, sin religión, sin ideales, quedaba aherrojado entre las necesidades materiales. Las pseudociencias nacían pues como contrapeso al materialismo de las ciencias empíricas; esto es, los efectos de la ciencia habían suscitado el origen de las doctrinas ocultistas (también llamadas «ciencias»), así, el texto ofrece la definición de espíritu como una «fuerza dinámica». El espiritismo fue considerado, como se ha dicho, una auténtica ciencia. Y Holmberg participaba de esta idea, como es visible en sus narraciones y como él manifestó más de una vez. Una de sus declara-

ciones que más llama la atención es la que encontramos en el texto titulado precisamente «Un fantasma»¹⁰⁹⁰, firmado en Buenos Aires, a fecha de 1913, y publicado en el diario de la comunidad argentino-irlandesa *La Cruz del Sur*, fundado en 1875 y que a día de hoy sigue vigente. En este texto Holmberg relata cómo de pequeño tuvo la visión auténtica de un fantasma con forma de esqueleto; ello ocurrió en un momento difícil para la familia, condolidada por la muerte a causa de distintas enfermedades de varios miembros, entre ellas la de su hermano menor. El autor explica esta visión a causa de lo que denomina *telepatía birrefleja sintética*, producida por la concentración y la fuerza de pensamiento de tres mujeres de su familia que rezaban por el estado moribundo de la hermana de Holmberg. No se puede dejar de descontextualizar esta anécdota que, si desde nuestra posición actual podríamos describirla como inadmisibles e irracionales, en su momento se presentaba como una manifestación *científica*. El propio autor expresa una idea que viene muy a colación con el relato que estamos estudiando:

Puedo dar al fenómeno el nombre de *telepatía birrefleja sintética*.

No soy visionario, no soy iluso, ni tengo ninguna superstición y me felicito de haber visto un fantasma porque, después de cincuenta y seis años, me brinda la oportunidad de ofrecer una explicación científica de un fenómeno que quizás, en casos análogos, haya sumergido a más de un entendimiento superior en el infierno de la superstición y del fanatismo.

En la Naturaleza infinita todo es natural, hasta los fantasmas.

La incógnita más arraigada en la conciencia del hombre, desde sus ancestros (desde su *infancia*), cuando menos «artificialmente» unido estaba a la Naturaleza, es el misterio de la vida¹⁰⁹¹. El personaje se pregunta si volveremos alguna vez a nuestro primitivismo, a nuestra naturaleza originaria en un sentido rousso-

¹⁰⁹⁰ Holmberg, «Un fantasma», *La Cruz del Sur*, Buenos Aires, noviembre de 1913. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 301-313.

¹⁰⁹¹ Leopoldo Lugones compartirá la misma idea que Holmberg sobre los límites de la ciencia: «Los cuentos de Lugones epitomizan el deseo general de retener el misterio, a pesar de la atracción hacia las ciencias. El argentino, que era un erudito en ellas, afirma en sus relatos que la ciencia no podrá contestar a las grandes preguntas sobre el origen y el final definitivo»; Gabriela Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, pág. 23.

niano, lejos de la ciencia (como viven otras culturas de Asia)¹⁰⁹², para reencontrarnos con esos misterios. Éste es el contexto espiritual y gnoseológico que presenta «¡Umbral!»:

Romperemos los reflectores que nos aproximan dos leguas a la luna; derretiremos ese cristal sublime que nos muestra la primera forma de nuestro ser; [...] reemplazaremos la locomotora por el pollino, el teléfono por el incendio; la fotografía por el carbón... nada importa semejante pérdida, porque una doctrina tan antigua como la infancia del hombre viene hoy a demostrarnos matemáticamente que hay fuerza sin materia, que hay inteligencia sin cerebro, que hay alma sin cuerpo.

El espiritismo es una verdad positiva.

[El espíritu] Obediente a nuestra orden, nos habla por un dinamismo especial, de lo que hay más allá del sepulcro.

Expuestos estos detalles puede comprenderse el sentido simbólico del título. «¡Umbral!» haría referencia a esa parte de la realidad, en sombra, que las «luces» de la razón no contemplan y que por tanto no ofrecen la Verdad, sino *una* verdad. Apartar de las ciencias u «oscurecer» aquellos espacios que afectan al espíritu no ayuda a llegar al fondo del significado auténtico de la existencia. Al mismo tiempo, se puede colegir que en la realidad acaecen fenómenos que se sitúan en el «umbral» entre la razón y lo inexplicable.

Al final, el protagonista se reafirma en la idea de que lo ocurrido ha sido un sueño; pero ante este recurso el texto como artefacto literario falla o plantea algunos problemas. Si todo ha sido ilusión, cómo se explica que el jefe de policía de su sueño y el de la realidad sean el mismo; por qué tenía conocimiento, con tanta precisión, de la partida número 1.789 en el libro de entradas, que había dejado constancia de un señor argentino de sesenta años que, casualmente, resultó «ciego» y «mudo»; cómo se explica la pérdida del dinero y del «bolsillo», ¿también habría soñado que había ganado el dinero del juego?, ¿y habría soñado que había ido a la casa de juegos? Demasiadas preguntas, demasiados datos extraños, demasiadas

¹⁰⁹² Esta idea vuelve a repetirse en «Nelly» cuando, con motivo de la aparición de los fantasmas de la mujer y del abuelo general, se comparan los logros materiales del progreso de la civilización occidental frente a los logros espirituales a los que han llegado otras culturas como la del Indostán o la del Tíbet.

coincidencias, demasiadas *causalidades*. Quizá ésta sea la investigación que queda abierta para el lector.

- El espectro empírico:

«Nelly»

La materialización de Nelly, la aparición del general, los gemidos y otros fenómenos más espeluznantes aún, son la realización innegable de un mundo que no conocemos.

Holmberg, «Nelly» (1896)

La protagonista de la novela corta homónima «Nelly»¹⁰⁹³, publicada en 1896, es la difunta esposa de Edwin Phantomton. Éste es un joven inglés que viaja a Argentina. Allí se instala en la estancia de Miguel. Edwin y Miguel, reunidos con Alfredo y Roberto, amigos del primero, asisten a la aparición fantasmagórica de Nelly, tan objetiva que pueden constatarla con un termómetro que registra el descenso de la temperatura de hasta quince grados en la sala donde todos están presentes. Edwin relata que antes de casarse, había tenido la oportunidad de viajar por el mundo en calidad diplomática y, estando en Egipto y en India, hubo mantenido relaciones adúlteras con otras mujeres, la Almea y la Bayadera. Cuando el joven regresa a Inglaterra encuentra a Nelly, que sabe de sus adulterios, muy enferma. Pasa el tiempo y el matrimonio tiene dos hijas que, trágicamente, mueren. Después Nelly da a luz un niño. Pero la fatalidad recae sobre la familia: Nelly muere y el hijo de ambos desaparece. Edwin lo denuncia a la policía y, de modo independiente, se enfrasca en la búsqueda de su hijo. Esa búsqueda detectivesca detrás de los rastros de la desaparición de su hijo es lo que lo ha llevado a Argentina. Paralelamente, todos asisten a la aparición de otro espíritu, el del abuelo de Miguel, que se deja ver en la torre de la casa hojeando unos manuscritos y un mapa. El abuelo revela que el padre de Miguel tuvo un hijo con una mujer inglesa y

¹⁰⁹³ Holmberg, «Nelly», *La Prensa*, Buenos Aires, publicada como folletín desde el 17 de enero hasta el 6 de febrero de 1896. Apareció en volumen como *Nelly. Folletín de La Prensa de enero de 1896*, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1896. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, págs. 237-304.

que él y Edwin son hermanos. Éste vuelve a Inglaterra para adentrarse en la tumba de Nelly y descubrir dónde está su hijo. Nelly le confiesa que, para que Edwin padeciera de dolor como ella con sus engaños, había puesto el niño a cargo de una persona en Asturias, España. Al fin son revelados los secretos y resueltos los misterios.

En la dedicatoria que precede a «Nelly», Holmberg declara que la espontaneidad es el único precepto que sigue para escribir. La obra obedece a la disposición folletinesca de la época y desemboca en un final algo precipitado, pero la composición de esta novela corta revela sin embargo el uso –si no consciente, sí al menos asimilado– de determinados recursos de género y un desarrollo efectivo de los resultados. Respecto a estos mecanismos hay que citar: las coincidencias simbólicas o la *causalidad fantástica*; la influencia de poderes paranormales; el *secreto* como resorte de la fantasmagoría y como dispositivo de conflictos; la recreación de una atmósfera tétrica; el ahondamiento en el misterio como recurso autónomo; la graduación del suspense; la introspección de ese misterio en los personajes; el recurso característico de la aparición de fantasmas y el contacto con el ámbito de la muerte con toques de necrofilia; manuscritos y legajos como objetos fantásticos; el énfasis en los sentidos de percepción; el perfil psicológico de los personajes (racionales, con una sensibilidad extraordinaria, con alguna desviación psíquica); la incitación del miedo; y el manejo de la sorpresa.

Recursos del fantástico

Como en las novelas cortas de Juana Manuela Gorriti, la vida de los personajes de Holmberg se oscurece por una *causalidad mágica* que entreteje el parentesco de sus biografías y los aboca a situaciones adversas e insólitas. En ellas el *enigma* funciona como elemento estructurador de la trama, adquiriendo un sentido propio en la perspectiva de las escenas. Holmberg, al igual que Juana Manuela Gorriti, dispone la intriga enmascarada de coincidencias, predestinaciones, maldición y vaticinios. Los *indicios* de una legalidad distinta a la natural van tomando cuerpo en efectos posteriores, como el mapa de Inglaterra que sostiene el abuelo,

que será señal de la relación fraternal entre su hijo y Edwin. Y las palabras pueden tener una proyección nefasta, como las advertidas por los doctores al señor Phantomton cuando Nelly enferma: «si usted vuelve a separarse de ella, se morirá».

Los misterios generan dos emociones muy concretas, el desasosiego y la curiosidad, dan tensión a la trama y dosifican el suspense, como por ejemplo el hecho de que el espíritu del abuelo de Miguel se aparezca en la torre con unos documentos justo la fecha en que se cumple un año de su muerte. Uno de los enigmas más interesantes es que las hijas de Edwin y Nelly sean morenas, una con rasgos asiáticos y la otra con una extraña peculiaridad: «se hubiera dicho que había resucitado, escapándose de un sarcófago, tan egipcia nos parecía». Evidentemente, estos detalles son *signos* de un orden mágico que proyecta las visiones telepáticas de Nelly sobre la fisionomía de sus propias hijas. Las niñas parecen ser la encarnación del engaño de su padre y de los celos de su madre. Otro enigma que se filtra en el texto atañe al hijo de los protagonistas:

De un año ya hablaba, tenía todos los dientes y caminaba. Las señoras de nuestra amistad decían que era un prodigio. Para Nelly tal cosa no tenía importancia.

Esto demuestra dos cosas, que el niño ha nacido con cualidades fuera de lo normal, y que si su madre no se sorprende es porque posee una sensibilidad diferente a la lógica y natural. Igual ocurre cuando informan a Edwin de que tiene que hacer un viaje y ella «recibió la noticia sin asombrarse», lo cual indica que ya antes conocía dicha noticia. Nelly, al igual que Celina en «El ruiseñor y el artista», tiene una sensibilidad especial que le permite adelantarse a la experiencia de los acontecimientos y acceder a informaciones que los demás desconocen.

Dentro del enigma, el *secreto* como recurso también tiene un protagonismo especial, pues hace emerger lo hasta entonces no-conocido y propicia la confluencia de órdenes en contraste o antagónicos. Por ejemplo, la carta del padre de Miguel, donde declara la paternidad de Edwin: enlaza pasado y presente; atenúa la «coincidencia» de que ambos hermanos se hayan conocido y estén juntos en ese momento; suscita la incógnita de cómo la inmaterialidad del fantasma puede transportar físicamente la carta y los documentos; ofrece una nueva perspectiva, el

incesto, a la relación entre Edwin y la hermana de Miguel; y, por supuesto, se trata de un arcano que llega desde la muerte. Por otro lado, las secretas infidelidades de Edwin provocan la fatalidad que envuelve su vida y dan pie a un segundo secreto, el del paradero del hijo desaparecido. Pero este secreto puede ser resuelto únicamente al traspasar el *umbral* que separa la vida de la muerte, en el seno mismo de la tumba donde está enterrada Nelly.

En la recreación de la *atmósfera* se detalla el gusto por lo escalofriante y lo sombrío al estilo gótico, vemos un ejemplo cuando Miguel comenta que hace cinco años ocurrió un accidente en la casa y, en ese momento, suena el reloj, afuera confluyen rayos y relámpagos, un gato le salta encima y apaga la luz de la vela. Como en el gótico, y como en la novela policial clásica¹⁰⁹⁴, se opta por un espacio cerrado, aislado y en contacto con la naturaleza, con ruidos de animales, y con tormenta incluida. A su vez, el gusto gótico se mezcla con elementos del romanticismo que acentúan la escabrosidad; el lector se adentra en un escenario enrarecido, susceptible de que suceda lo inesperado y que irrumpa el espanto. La tensión se concentra en descripciones ambientales y continuas pinturas de lo exterior (dentro y fuera de la casa), como del interior de los personajes (su miedo, sus dudas, sus inquietudes), que estimulan la atención del lector y que enmarcan lo extraordinario de la historia. Al configurar la atmósfera siniestra tienen un papel señalado los efectos visuales y auditivos, la exacerbación de los sentidos perceptivos, igual que en los relatos de Edgar Allan Poe, a quien Holmberg parece acudir para buscar el *efecto*. Cuando Edwin habla, se escucha un gemido doloroso de una mujer (cuando ninguna mujer está presente), lo que hace a todos «experimentar a lo largo del espinazo un estremecimiento de frío». Las irrupciones del fantasma de Nelly y del abuelo son, objetivamente, una «realidad palpable». El modo que Holmberg tiene de conferir carnalidad al espíritu de los difuntos es a través de los cinco sentidos e incluso con sensaciones térmicas. Para Holmberg la observación era la principal fuente de experimentación para descubrir las leyes naturales, pues, como científico, catalogaba aquello

¹⁰⁹⁴ Cfr. Leonardo Acosta, «La novela policial clásica», *Novela policial y medios masivos*, Letras Cubanas, La Habana, 1989, pág. 39-45.

que fuera «certeza sensible». La aparición espectral de Nelly en casa de Miguel se manifiesta con lamentos quejumbrosos y gemidos desolados en mitad de la noche, con la gelidez sepulcral de su naturaleza mortuoria. La descripción sensitiva de fenómenos concretos le da verosimilitud a la historia y un soporte de objetividad frente a lo inexplicable. La fuerza con que los sentidos captan la realidad circundante se acentuará de modo particular cuando en el cementerio Edwin se adentra en la tumba de su esposa:

Me acosté junto al féretro y esperé. Un momento después, oí el quejido lastimero, y sentí que los olores desagradables se disimulaban y se perdían, dominados por un perfume que me era bien conocido. Poco a poco me pareció que el féretro desaparecía y que su lugar era ocupado por un aire tibio y suave, un aire que se condensaba gradualmente y que al fin se materializó del todo. De pronto sentí que un cuerpo estaba a mi lado, pero un cuerpo vivo, templado, cuyo corazón latía, cuyos pulmones respiraban. Nelly, viva, me estrechaba entre sus brazos cariñosos [...].

Y sentí sobre los labios un beso tibio y amoroso.

La tangibilidad de Nelly, del aroma que desprende, además de su voz sonora, atisba el antiguo deseo de los espíritus de encontrar la inmortalidad o de ser devueltos aunque sea un momento a la vida que antes tuvieran en la forma de carne y hueso. El perfume es también un objeto simbólico de la tradición de la literatura fantástica. Holmberg volverá a emplear un perfume de muerte en el veneno que prepara Antonio Lapas en «La bolsa de huesos». Otro perfume misterioso e intenso, procedente de una flor narcótica («la Flor de Pesadilla»), invade las estancias que habita Rosaura, protagonista de «La confesión de Pelino Viera» (1884), del argentino Guillermo Enrique Hudson. Hudson publicó este cuento en *La Nación*, periódico que fue fundado por Bartolomé Mitre, dos años después de su presidencia, muy ligada al grupo del ochenta. En este cuento Rosaura, como Nelly, es la mujer siniestra, enigmática, de aspecto enfermizo, pálido como la muerte, cadavérico, pero irresistiblemente bella:

¡Qué transformación había sufrido su rostro, cuán pálida y macilenta estaba! Y, sin embargo, nunca la había visto yo más linda; la languidez melancólica de su enfermedad, su palidez, su triste mirada, y el tímido cariño con que me miraba, aumentaban mil veces su hermosura¹⁰⁹⁵.

Como se ve en el cuento de Hudson y en la novela corta de Holmberg, los gustos de los últimos años del siglo XIX dieron lugar a una literatura que ensalza la necrofilia y la enfermedad como «excitante erótico en que se mezclaba la piedad y la repugnancia, el horror y la curiosidad, el miedo y la fascinación», popularizándose así *el encanto de la agonía*¹⁰⁹⁶. Si «el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte»¹⁰⁹⁷, Edwin, del que se han destacado sus ganas de vivir, transgrede el hábito que diferencia al hombre del animal de enterrar a sus seres queridos e interrumpe el curso regular de las cosas que es básicamente dejar «en paz» al difunto, hundido en la tierra para poder defendernos del «contagio» del cadáver¹⁰⁹⁸. Antes bien, Edwin busca la fusión *erótica* con el ser amado, la unión romántica *total*, es decir, la anímica y también la física. Como se aprecia en el fragmento más arriba citado, Nelly se corporiza envuelta de rasgos románticos y decadentes, bastantes siniestros, incluso vampirescos, con la coronación de ese beso final dentro del sepulcro. En «Nelly» se recogen los aspectos que se marginan de la cultura pragmática, como sostenía Rossmory Jackson, el erotismo, el sacrilegio, la profanación, el vampirismo y la necrofilia. Otros de esos aspectos son la relación con las *pseudociencias* y la atribución de *poderes paranormales*, personificados en Nelly. Ella tiene la facultad de «penetrar» en la carne y en el alma de Edwin, de leer en su mente, de saber el futuro o conocer datos que nadie sabe. El magnetismo de su mujer domina cada acto del joven inglés, preso bajo el control de la telepatía, la sugestión mental, la influencia psíquica de su prometida en los acontecimientos de su vida. Es más, la sensibilidad paranormal de Nelly es tan fuerte que incluso estando muerta sigue dominando la existencia de su marido. Ya

¹⁰⁹⁵ Guillermo Enrique Hudson, «La confesión de Pelino Viera», pág. 256.

¹⁰⁹⁶ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, pág. 101.

¹⁰⁹⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, pág. 15.

¹⁰⁹⁸ Cfr. ídem, págs. 48 y 50.

antes de casados, cuando en el viaje de Edwin a Egipto mantiene relaciones con Almea, sentía la presencia de Nelly:

Aquella noche oí un gemido profundo y doloroso, el alma toda de Nelly que llegaba hasta mí en la brisa africana, como un reproche, y penetraba en mi conciencia, mordéndome el corazón perjuro.

Desde Inglaterra Nelly sabía lo que Edwin hacía en otras partes del mundo. Su sensibilidad inusual le permite conocer hechos que han sucedido en lugares remotos y sin que ella en absoluto haya podido presenciar. Cuando ella enferma de dolor por las traiciones de su esposo, dirá en el lecho las palabras que, como una maldición, encadenarán su espíritu a la persona de Edwin:

¡Ya nunca más, nunca jamás te separarás de mí, ¿no es cierto?
¡Nunca más sino en la hora de la muerte! ¡Oh, no! ¡Ni así! Como yo he de morir antes que tú, mi alma volará siempre a tu lado.

Nelly es un personaje literariamente muy atractivo, la encarnación del ángel-diablo que tiene una extraña conexión con todo lo relativo a la muerte; un personaje que se encuentra en una oscura frontera entre la vida y el ultramundo. Rescatamos una intervención, llena de tensión y patetismo –cuya acentuación del escalofrío recuerda a las técnicas de Poe– en que Nelly habla con su marido y anticipará una escena posterior:

Mis hijas me llaman.

Acércate a mí Edwin; no te separes... [...] acércate más... así... ¿oyes? La muerte ha penetrado en mí, y está impaciente... escucha. Yo te lo juré... mi alma volará siempre a tu lado... ¡Edwin!, mi secreto va conmigo al sepulcro... tengo para ti un secreto... En Egipto has visto muchos sarcófagos... Cuando en una noche negra y lúgubre, como mi vida, te acuestes junto al mío... *te lo diré al oído.*

El *fatalismo* del que no pueden desprenderse los personajes hoffmannianos, igual que los de Juana Manuela Gorriti, se acusa en la biografía de Edwin, signado hasta por connotación en su apellido Phantomton, cuya etimología en inglés se relaciona con la palabra ‘fantasma’. Desde la orfandad de su infancia arrastra el secreto de su verdadero origen y, después, su relación con Nelly estará marcada

por el dolor y por la influencia de las fuerzas ocultas. La irrupción del mundo de ultratumbra y de leyes sobrenaturales sobre la normalidad cotidiana da lugar a eventos que resultan tan inexplicables como imposibles y que desautorizan la autenticidad de los códigos amparados por el positivismo. Como Poe, Holmberg verifica empíricamente los mecanismos de la trama y acude para ello al positivismo que, como sabemos, fue la principal doctrina filosófica y política acogida por la generación del ochenta. Cuando los jóvenes reunidos en casa de Miguel usan un termómetro para comprobar que, en efecto, ante la presencia del fantasma la temperatura baja hasta quince grados, se está marcando un fuerte contraste entre lo positivo y lo paranormal, entre lo natural y lo anormal (Barrenechea), entre lo posible y lo imposible (Susana Reisz):

Los personajes, ante la presencia de un hecho que no tiene explicación en el mundo normalizado por el positivismo, utilizan el método por excelencia de éste: la comprobación empírica. Y, más aún, necesitan mensurar esa comprobación para que no pueda ser cuestionada por «subjetiva»: de ahí la necesidad de reforzar la comprobación con un termómetro, un instrumento propio del campo experimental de las ciencias naturales. Estos elementos suministrados por el narrador configuran un marco de normalidad que bien podía ser considerado verosímil por el lector del relato. En este sentido, el texto supone un lector implícito que habitaba la ciudad de Buenos Aires por la época de la aparición del relato, que compartía los beneficios (y también los aspectos negativos) de la transformación económica y social, y que, en términos generales, pertenecía al grupo oligárquico que dirigía al país. El lector implícito entiende normal esta coexistencia de datos y la considera verosímil y cercana a su realidad¹⁰⁹⁹.

Pseudociencia y objetividad empírica se mezclan en esta obra, reflejo de la similar convergencia ideológica que se daba en la realidad histórica del momento. La producción de Holmberg es afín a la predilección de los porteños, y de los argentinos en general, hacia la literatura de fantasmas, de invención nacional y foránea, así como hacia la publicación de manuales relacionados con las ciencias

¹⁰⁹⁹ Rodrigo Guzmán Conejeros, «La poética del contraste en *Nelly*, de Eduardo Ladislao Holmberg», *Signos Literarios y Lingüísticos*, II, 2, diciembre de 2000, pág. 79, disponible en <http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterariosylinguisticos/include/getdoc.php?id=62&article=53&mode=pdf>.

ocultas, escritos igualmente por autores tanto autóctonos como extranjeros. Por otro lado, el autor era naturalista, y es lógico que trasvasara su visión y sus experiencias de científico a su literatura, muestra de los logros del progreso. Pero si el progreso estaba cambiando el destino del hombre, también es cierto que no todo era optimismo. Las limitaciones de la ciencia se hacían evidentes a la hora de despejar las principales preocupaciones del alma humana. Las certezas sensibles, en las que se amparaba el positivismo, no daban cuenta de todos los datos que forman parte de la realidad, pues ésta se constituye también de elementos inexplicables, de los que la muerte seguía siendo la principal incógnita. Los instrumentos de las ciencias se presentaban limitados para penetrar en el conocimiento de las verdades superiores. En relación a lo dicho, he aquí un fragmento de «Nelly» bastante significativo y puesto en boca, precisamente, de un fantasma:

observo que tu pensamiento se distrae en graves reflexiones sobre el misterio de mi aparición, y se convulsionan con ellas tus ideas de filósofo positivista. Abandónalas. El tiempo y la meditación te sobrarán después. Ocúpate por ahora de esta realidad y no la expliques. Los problemas de ultratumba serán siempre problemas para la humanidad, por más que de ellos se alejen los filósofos que te han servido de maestros.

La equiparación entre ciencia y paraciencia se da por parte del fantasma del general, el abuelo de Miguel, en el momento en que, acercándose a su nieto, le habla en términos de fusión entre las concepciones del hipnotismo, el espiritismo, la determinación biológica y la frenología, «ciencia» en boga en esa época. No sólo debe de haber voluntad de ánimo para que un espíritu se manifieste, sino que en segundo lugar ha de darse una disposición psíquico-biológica determinada. Con el amparo de esta idea, la aparición del general tendrá una perspectiva distinta a la aparición de la esposa difunta:

—Es inútil, querido hijo, que busques mi cuerpo entre las realidades palpables. Soy la apariencia solamente; pero falta en mí la substancia de los vivos. Ni es necesario tampoco que te empeñes en demostrarme tu afecto: del mismo modo que penetro en esta torre, puedo penetrar en tu cerebro, y, para las relaciones de los espíritus, podría bastar el contacto mental, si todos los hombres tuvieran la mis-

ma organización nerviosa.

En otra intervención se expone la diferencia entre las culturas de oriente y las de occidente, la disolución entre espíritu y materia, entre las ciencias empíricas y las cuestiones religiosas o relacionadas con el ánimo. Se advierte del peligro de la falta de espiritualidad, amenazada por la tecnología y la mecánica, como vimos en «¡Umbral!». En torno a esta reflexión y al contexto cultural extrarreferencial surge una interrogante: ¿estarán quizá más cercanas las culturas occidentales a explicar los misterios del espíritu?, quizá no, pero, al menos, parece ser, los asimilan sin problematizarlos:

Hay miles, centenares de miles de personas muy razonables en todos los actos de su vida para quienes la materialización de Nelly, la aparición del general, los gemidos y otros fenómenos más espeluznantes aún, son la realización innegable de un mundo que no conocemos, por haber seguido, en la evolución de nuestro progreso, rumbos que nos han acercado al ideal de lo que llamamos civilización de Occidente; mientras que los indios del Indostán, del Tíbet, sin tantos cañones, ni logaritmos, ni telescopios, ni telégrafos, han seguido otro rumbo que los aproxima a la vida espiritual y que realizan en los misterios de sus pagodas y en sus cavernas mil veces seculares.

La narración de «Nelly» abriga por lo demás distintas notas sobre mitología oriental, la trasmigración de las almas, el sonambulismo, la afinidad mental a distancia y la teoría freudiana del histerismo femenino, asuntos que reflejan la formación específica de Holmberg en el tema, su inscripción a una tradición del fantástico que se autoexige la experimentación y la innovación, así como la respuesta a una demanda de lectura cada vez más exigente con las expectativas puesto que su bagaje en este campo es también mayor.

Otros personajes femeninos de la literatura fantástica que transgreden la frontera de la muerte para entablar contacto con sus amantes son las protagonistas de «Ligeia» (1838), de Edgar Allan Poe, «La muerta enamorada» (1836) y «Arria Marcella», de Théophile Gautier, «Vera» (1883), de Villiers de L'Isle Adam. Curiosamente, junto con Nelly, comparten el protagonismo del título de la historia donde se mueven. Ya en Poe estaban narrados los efectos de la descomposición de

los cadáveres («La verdad sobre el caso del señor Valdemar»), temas también relacionados con la muerte prematura («El entierro prematuro»), la reanimación de cadáveres («Conversación con una momia», «La caída de la casa Usher») y demás asuntos luctuosos. Una atmósfera equivalente a la novela corta de Holmberg es la de *Misterio*, del británico Hugo Conway, traducida en 1886 por José Martí y publicada en Buenos Aires dos años después. Los caracteres de Nelly son también muy similares a los de la protagonista de *Espirita*¹¹⁰⁰, la novela de Théophile Gautier. No hay que olvidar que las apariciones fantasmales se encuentran en el romanticismo alemán, hacia las que Achim von Armin tenía propensión. En el discurso del texto salen a relucir los nombres de Hoffmann, Goethe, Schiller y Heine; y Holmberg comenta en la dedicatoria que las aventuras de la Bayadera y la Almea están presentes en la Biblia y en el *Kama-Sutra*. Ya señalamos respecto al motivo del perfume con el cuento de Guillermo Enrique Hudson. El olor putrefacto, que se torna por subversión en grato aroma, recuerda la leyenda egipcia del «perfume de la muerte» en «El vaso de alabastro»¹¹⁰¹ (1923), de Leopoldo Lugones, o «el perfume de pecado y de muerte» de «Salomé»¹¹⁰² (1891), del hondureño Froilán Turcios. En el cuento de fecha posterior, «El perfume»¹¹⁰³ (recogido en *La ciudad de los tísicos*, de 1911), del peruano Abraham Valdelomar, es el aroma de *fleur de lys* lo que produce un magnetismo entre el protagonista y una extraña mujer.

Otro recurso del género es la elección por un determinado perfil psicológico de los personajes. Edwin filtra las cualidades del hombre romántico sumido en

¹¹⁰⁰ Casi con seguridad podemos decir Holmberg habría leído *Espirita* y *Avatar*, ambas novelas de T. Gautier sobre la aparición fantasmal y la metempsicosis, pues las cita en «La casa endiablada» y «El piano de Elvira».

¹¹⁰¹ Leopoldo Lugones, «El vaso de alabastro», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 19 de agosto de 1923, 3^a secc., pág. 1. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantástico*, págs. 194-207. El «perfume» es uno de los motivos más recurrentes en la obra de Leopoldo Lugones, y no hay que olvidar que leyó a Holmberg. Ambos escritores encuentran motivos comunes del fantástico, no sólo el del perfume. Emilia Perassi señala algunos de esos motivos: los ojos, los objetos magnetizados, la música, el perfume, el espejo, los colores, las piedras preciosas. Emilia Perassi, *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones*, Bulzoni, Roma, 1992.

¹¹⁰² Froilán Turcios, «Salomé», relato de la sección de *Cuentos crueles*, en *Hojas de otoño*, Tipografía Nacional, Tegucigalpa (Honduras), 1904, págs. 131-137. Fuente moderna: en Enrique Marini-Palmieri (ed.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 117-121.

¹¹⁰³ Abraham Valdelomar, «El perfume», *La ciudad de los tísicos*, págs. 9-12.

la angustia de un sino tortuoso, que «tiene algo de melancolía agria» pero que, a pesar de su conflicto y su dolor, lucha por encontrar a su hijo, «quiere vivir, y vivir feliz». Es el hombre aventurero, cortés, locuaz, poético en su conversación y amante vehemente, pues, a pesar de los desvaríos juveniles antes del matrimonio, Edwin no deja de querer nunca a Nelly. A un tiempo, es el hombre moderno para el que no existen fronteras naturales: ya físicas (geográficas, cuando viaja por todo el mundo, o biológicas, cuando se adentra en el sepulcro y palpa el cuerpo putrefacto de Nelly), ya mentales (su formación intelectual no le impide reconocer que la voz de Nelly proviene de la muerte y no de ensoñaciones suyas). Es el hombre instruido, casi ateo, casi escéptico, que ha crecido en confianza con la modernidad tecnológica y científica que sustituye la filosofía por la religión¹¹⁰⁴, eso sí, la filosofía positivista. Edwin Phantomton no siente remordimiento por haber traicionado a su prometida, no es un peregrino en busca de expiación, sino que se siente más bien como un «autómata» por la añoranza del hijo desaparecido, la mujer de su esposa y la ilógica reacción de ésta, más movida por la venganza que por el amor que se tuvieron:

Mi vida es la de un autómata, suspendida de un solo hilo: la palabra final de la policía de Londres.

Mi vida es la de un autómata, cuya cuerda es la ilusión de ver a mi hijo. Las apariciones de Nelly me abruma, no tanto por el cadáver mismo, cuanto por lo inexplicable del fenómeno, y en particular por Nelly. Todo el amor que un hombre puede abrigar por una mujer, se anidó en mi alma, y se conserva hoy tan puro como el primer día, estoy

¹¹⁰⁴ En este sentido, rescatamos una conversación entre Alberto y Edwin:

—Pero, veamos, —dijo Alfredo—, a mí me gustan las cosas en orden a mi modo. Empecemos por el principio: ¿tiene usted fe religiosa?

—Yo no era ateo en otro tiempo.

—¿Y ahora?

—Ahora no lo sé; pero he aprendido a blasfemar.

—Me he explicado mal —observó Alfredo—. Sírvase usted no tomar mi rectificación en sentido ofensivo; pero el blasfemar no implica ateísmo. Un ateo es un filósofo, y en filosofía las blasfemias no demuestran nada.

—Usted disculpe, he empleado mal la palabra y la retiro. En verdad, estoy convencido de que un creyente por intelectualidad, que lo es por la filosofía o por la razón, como yo lo era, y no por sentimiento, sólo puede transformarse en ateo empleando los mismos instrumentos mentales en que antes se fundaba su creencia.

seguro de ello.

El error de Edwin al mantener relación con otras mujeres no es visto tanto como un pecado sino como la *transgresión* a una promesa de amor. Signo de la secularización en la sociedad argentina el autor puede arriesgar en ciertas escenas, y, así, Holmberg prefiere que Edwin no se redima por la Iglesia, a la que critica el abuso de poder para someter mental y emocionalmente al prójimo¹¹⁰⁵. La expiación del protagonista no es en un templo santo o lugar similar; es en el cementerio, con la profanación de una tumba.

Es extraño que Edwin siga adorando a Nelly a pesar de la crueldad que ésta le dedica. En realidad, las relaciones familiares del joven inglés se muestran algo distorsionadas; siente atracción por Serafina que, como en realidad es su hermana, se trataría de incesto; e igual distorsión se puede sobreentender de una frase que su padre escribe al abuelo: «El niño [Edwin] es hermoso, sano, y se parece tanto a usted, que muchas veces le prodigo más cariños de hijo que de padre».

Nelly, por su parte, es una mujer hermosa, dulce, extremadamente sensible y aquejada de «histeria femenina». Esta enfermedad, cuya historia se remonta a la época antigua, comportaba una anormalidad sexual que se manifestaba en síntomas relacionados con la irritabilidad y la neurosis. La relación entre el histerismo y una de las pseudociencias, el hipnotismo, había sido legitimada científicamente por Jean-Martin Charcot en 1880 en la Academia de Ciencias de París. Dice Antonio Pagés Larraya acerca del interés de Holmberg por la frenología (muy acusado en su obra «La bolsa de huesos») y por la psicopatología:

se expande a la atmósfera de todos sus relatos y aclara su predilección por seres anormales y atormentados, excéntricos y maniáticos. Son las suyas criaturas de sensibilidad neurótica como Nelly, sabios extravagantes como el Doctor Burbullus de *El tipo más original*, siempre en los lindes de la chifladura. En el mundo de su fantasía muy pocas ve-

¹¹⁰⁵ «Me parece que usted debe encontrarse en un estado psíquico análogo al de aquellos desventurados de otros tiempos a quienes la Iglesia fulminaba con la excomunión mayor, y en una época en que poderosos emperadores humillaban su cerviz ante la majestad terrible de los Papas».

ces se conciben seres de proporciones psicológicas normales: hay una preferencia por la desviación mental¹¹⁰⁶.

Nelly representa a la fémmina-encantadora / mujer-verdugo, simpatizando con el esquema del *malditismo* patológico de la literatura universal anterior y posterior, en comparación con otros personajes: la Margarita en *Fausto*, de Goethe; Ligeia, de Edgar Allan Poe; Carmilla, de Joseph Sheridan Le Fanu; Salomé, de Froilán Turcios; Lina («Los ojos de Lina»), de Clemente Palma; don Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda; y otros héroes y heroínas de Milton, de Byron y Keats que asocian simbióticamente la belleza, la desesperación y la muerte. Este interés de Holmberg por la psicopatología seguirá presente en escritores posteriores como Leopoldo Lugones y Atilo Chiappori.

Nelly es la encarnación de dos tipos femeninos opuestos, la «mujer prerrafaelista» y la «mujer fatal», magnetizadora, altiva y destrozadora de corazones. Edwin dice que Nelly era creyente, quizá por eso necesita regresar del más allá para exculpar su conciencia, aturdida por el adulterio de su marido y el arrepentimiento de proyectarlo telepáticamente en la muerte de sus hijas. Nelly encarna la mezcla de religión y superstición, y pide a su marido que se encierre en el sepulcro para despejar el escepticismo de éste a sus apariciones y revelarles el secreto paradero de su hijo.

La hermosa y mortuoria Nelly supone la modificación del concepto de «Belleza», no exenta de la característica del *espanto* y de aquel concepto que, a partir de Edmund Burke, se llamó *sublime*. Holmberg no pretendía hacer la típica novela de terror llena de artificios, no quería hacer una obra doctrinaria (como apunta en la «Dedicatoria»), sino estilizar el recurso de las apariciones espiritistas en la melancolía de Edwin, no en el miedo del lector. Este propósito lo defiende en una intervención de Edwin al confesar el fatalismo de su pasado:

—Yo no he hablado —dijo— del horripilante vulgar, que espanta sin espiritualidad; sino de aquel que revela las gracias de la fantasía y la subyuga en los lectores, o en los oyentes como en la noche la sombra de un bosque cargado de perfumes y rumores.

¹¹⁰⁶ Antonio Pagés Larraya, «Estudio Preliminar», pág. 37.

—¡Ah! Usted habla del pavor de lo sublime.

—Probablemente sí.

Holmberg incorpora «Nelly» a la tradición aportando las novedades de su tiempo. La aparición del abuelo y la de Nelly son de distinto carácter, la del abuelo general responde a los antiguos cánones de la literatura de fantasmas y la de Nelly se produce en un contexto científicista («El objetivismo de la aparición se imponía», se trata del «empirismo más simple»). La avenencia de lo detectivesco empírico, fusionado con lo fantástico y paranormal nos da a entender que Holmberg había descubierto las virtudes del «miedo literario sin compromiso» como fuente de placer¹¹⁰⁷. Se puede rastrear en este texto cómo la afición por lo tétrico, lo maldito y lo sepulcral del romanticismo se armoniza con la ciencia en los albores del siglo XX. Ahora no se trata de discernir entre realidad y ficción, entre sueño y vigilia, sino de infundir la duda espantosa de que el fantasma pueda existir, la evidencia empírica de la existencia de fenómenos que no podemos explicar, al menos no a través del discurso racional. El escritor rechaza el temor que procede de lo relacionado con la superstición popular. Su teoría de concepción del fantástico y de la inserción de lo insólito en la realidad obedece a la concepción de «el pavor de lo sublime»; por eso dice Edwin:

Yo no he hablado del horripilante vulgar, que espanta sin espiritualidad; sino de aquel que revela las gracias de la fantasía y la subyuga en los lectores, o en los oyentes, como en la noche la sombra de un bosque cargado de perfumes y rumores.

Holmberg se burlará de este tipo de miedo «vulgar» o popular en varias ocasiones: en la figura del negro asustadizo de «La casa endiablada»; en «El fantasma»¹¹⁰⁸ (1906), en cuyo caso se entiende concretamente como tener «espanto al espantajo»; «¿Quieres que te afeite?»¹¹⁰⁹ (1915), donde todo un pueblo, llevado

¹¹⁰⁷ Recuérdese la cita de Irmtrud König (*La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, pág. 25): «El miedo, desalojado de la conciencia social, sobrevive en el subconsciente colectivo y en la medida que la propia seguridad esté garantizada, se convierte en fuente de placer».

¹¹⁰⁸ Holmberg, «El fantasma», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1906. Fuente moderna: ídem, *Cuarenta años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 225-227.

¹¹⁰⁹ Holmberg, «¿Quieres que te afeite?», *Fray Mocho*, Buenos Aires, 7 de mayo de 1915.

por la superstición, escucha la voz de un fantasma cuando se trata del rumor del viento en las ramas de un árbol; y en «Las malas luces»¹¹¹⁰ (1911), donde expresa algo fundamental:

El fenómeno natural más simple puede en ciertas ocasiones volverse tétrico, como todo lo que hiere nuestra imaginación insuficientemente servida por los conocimientos.

—Efectivamente [...] la inocencia de la ignorancia es la fuente de todas las supersticiones y la madre de los miedos.

Holmberg diferencia la intensidad y el concepto (la «espiritualidad») entre el miedo y el pavor («una cosa es el miedo y otra el pavor»), el segundo estaría asociado a cosas que no son asimilables por la razón, y que causan estremecimiento sin alivio posible. En esta reflexión que la narración expone, aflora otra idea, la de que la realidad supera a la ficción literaria:

Usted no encontrará jamás, en los libros, narraciones tan pavorosas como las emociones de ciertas pesadillas, y puedo asegurarle que, en muchos casos, la realidad se superpone a todo.

Este seña metaliteraria (el autor argentino hablaba de sus novelas cortas como «juguete policial») obedecería a la «culminación de la paradoja comunicativa» a la que Rosalba Campra se refiere en «Los silencios del texto en la literatura fantástica»:

Los textos fantásticos nos proponen, en tanto que lectores, una contradictoria aventura: pretenden constituirse como realidad, pero una realidad sobre la que debemos ejercitar el descreimiento. A la vez que solicitan nuestra aceptación, exigen nuestra duda sobre eso que el texto mismo nos señala como verdad (como *su* verdad)¹¹¹¹.

«Nelly» termina con la «melodía crepuscular, como una evocación» de un chingolito (pájaro de canto melodioso) que remitiría al sentimiento sublime del contacto con la naturaleza (recordemos la función del avecilla en «El ruiseñor y el

Fuente moderna: ídem, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 289-299.

¹¹¹⁰ Holmberg, «Las luces malas», *Caras y caretas*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1911. Fuente moderna: ídem, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 227-250.

¹¹¹¹ Rosalba Campra, «Los silencios del texto en la literatura fantástica», pág. 51.

artista») que nos transporta a otras realidades de fantasía. Holmberg apela también a una fantasía amparada en «la sombra de un bosque cargado de perfumes y rumores», esto es, como dirá en «La bolsa de huesos», una fantasía que se apoye en «las armonías del viento»¹¹¹², que sirva para hablar de lo inefable, de lo extraordinario, para viajar a través de la lectura y volver a nuestra realidad cotidiana con un sentido más intenso de la misma. La intención del autor, más allá de la búsqueda de un efecto, es la de sensibilizar al lector sobre las cuestiones que hemos expuesto y hacerle pensar; al menos así se desprende de las palabras que anteceden al texto:

A los quince años leí el *Quijote*, y fue tanto lo que me hizo reír a desternillarme que me enfermé. A los veintitrés no me hizo reír, pero me hizo pensar.

Recursos del policial

Como dijimos, el fantástico y el policial comparten dos asuntos esenciales en la estructura y la semántica de la trama, el *enigma* y el *desafío a la razón*. En el policiaco, igual que en el fantástico, la *curiosidad* y el *suspense* son los dos puntos de mayor interés¹¹¹³. En «Nelly» la investigación se centra en esclarecer el sentido de los signos o los indicios que van apareciendo y aclarar los diversos enigmas. Holmberg aplica el procedimiento de la dosificación de las *pistas*, buscando la intensidad de las escenas y la *tensión* narrativa, y va presentando una red urdida con distintos misterios que, más tarde o al final, cobrarán el auténtico sentido; así, sólo al leer la carta del padre de Miguel se explica el parecido entre Serafina y el hijo de Edwin, o la extraña coincidencia que se da cuando uno de los jóvenes compañeros dibuja en un papel los perfiles de Miguel y de Edwin y ambos resultan iguales. La diferencia en el texto de Holmberg es que quienes poseen los secretos son los fantasmas, por lo que en la historia confluyen dos tipos de *códigos*, la lógica deductiva y la legalidad *otra* de una causalidad a-natural. En el método deductivo que se aplica pueden rastrearse varias fuentes: las ideas del monismo

¹¹¹² Véase Graciela Aletta de Sylvas, «Eduardo Ladislao Holmberg: Las armonías del viento».

¹¹¹³ Cfr. Rosa Pellicer, «Borges, Bioy y el género policial», en José Luis de la Fuente (coord.), *Borges y su herencia literaria*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2001, págs. 27-49.

materialista según las cuales todo se reduce, en última instancia, a un esencia, la materia; la aplicación empírica de las teorías del positivismo al experimento en el empleo del termómetro; y las leyes de la biología genética y de la frenología por las que se deriva el parecido fisonómico entre Edwin y Miguel, entre Serafina y el hijo de Edwin. Varias narraciones de Holmberg guardan relación con las ideas de la frenología, una «ciencia» puesta muy en boga por la época y en especial en Buenos Aires. El autor se decanta por afirmar una cuestión entonces discutida, si la semejanza fisiológica representaba la identidad. Por otro lado, si Gericault se fue al manicomio a pintar caras de locos y en su cuadro «Mujer víctima de la envidia obsesiva» (1822) pretendió fijar el retrato psicológico de aquella, Holmberg describe a Edwin y a Nelly con los rasgos físicos y los gestos psicológicos que más se ajustan a los caracteres que representan.

Holmberg cumple con uno de los principales «mandamientos» o leyes de la narración policial proclamado por Borges, la «declaración de todos los términos del problema»¹¹¹⁴, es decir, desde el principio el lector tiene en su mano, si bien de forma cifrada, todos los signos necesarios para la composición del enigma. En la trama se encuentra además el recurso, tan solicitado por el patetismo romántico, de la *anagnórisis* o «reencuentro» de Edwin primero con el abuelo, que desvela que es hermano de Miguel y Serafina, y después con su hijo hallado en Asturias en casa de una tía que acusa a Nelly de «histerismo telepático». Estos reencuentros, frecuentes en la novela detectivesca, suavizan el sentimiento de terror experimentado con anterioridad y otorgan el confortamiento de la felicidad, ya por fin restituida en la vida de Edwin. Como puede verse, el autor ha aplicado una lógica matemática a la hora de componer los distintos resortes de la trama, demostrando el valor que el género, desde Edga Allan Poe, confiere a «la omnipotencia del pensamiento» y la atención de «la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa»¹¹¹⁵. La interiorización del conflicto se rige más por la razón que por la emoción, véase como prueba las palabras de Edwin:

¹¹¹⁴ Jorge Luis Borges, «Leyes de la narración policial», *Textos recobrados: 1931-1955*, Emecé, Barcelona, 2002, pág. 38.

¹¹¹⁵ Ricardo Piglia, «Sobre el género policial», pág. 68.

Las apariciones de Nelly me abruman, no tanto por el cadáver mismo, cuanto por lo inexplicable del fenómeno, y en particular por Nelly. Todo el amor que un hombre puede abrigar por una mujer, se anidó en mi alma, y se conserva hoy tan puro como el primer día.

Los personajes son racionales y, propio del policial y a diferencia de lo usual en el fantástico, activos, tanto, que vemos a Edwin en un trasiego entre Europa y América. El *dinamismo* de la trama será una diferencia entre este texto y los otros de Holmberg más fieles al fantástico, pues contiene menos digresiones, más personajes y más cambios de escenario y desplazamientos. Es la fuerza de la razón lo que empuja a que los amigos de Miguel se resistan a creer en las apariciones de los dos fantasmas. Son fieles a las ideas de la ciencia, han estudiado química y, finalmente, no les queda más remedio que admitir la objetividad de dichas apariciones. Los personajes son «hombres de club», caballeros, con un nivel económico y social bastante aceptable. El autor parece haber concentrado las características de su propia generación descritas en el perfil de Edwin, que desempeña tareas de diplomacia, es una persona muy racional, le gusta viajar (Atenas, Constantinopla, el Nilo, el canal de Suez, el Mar Rojo, Arabia, Alejandría, la India, el Himalaya), es aficionado a la lectura, la música, la pesca, monta a caballo, forma parte del *spleen*, incluso fuma en pipa, como hacía Holmberg.

Al igual que el joven inglés representa al investigador racional, Nelly, que representa al culpable, a la persona que ha transgredido la ley cívica y la ley natural, se asemeja al tipo literario del «delincuente» trastornado por una anormalidad patológica, anormalidad que auspiciaba el determinismo biológico sobre el que se apoyaban las novelas naturalistas escritas por los autores del ochenta. Nelly comparte caracteres psicológico-psicóticos con el personaje de Clara en «La bolsa de huesos». Nelly ejerce su venganza en el hombre que la engañó, y su fantasma, enfermo de «histerismo», se convierte en el verdugo de la conciencia de Edwin; la venganza de Clara sobre los hombres se relaciona también con una transgresión de su estado natural que la lleva a travestirse en varón bajo el nombre de Antonio Lapas. Ambas mujeres encarnan la fuerza del erotismo fin de siglo que en la literatura se tradujo en una transformación de víctimas a victimarias, e incluso asesinas:

Clara usa un veneno y Nelly se vale de sus dotes mentales para inducir la muerte de sus hijas. La voluptuosidad y la crueldad connaturales a Nelly y a Clara son rasgos que han aparecido juntamente en muchos pasajes de la literatura romántica del XIX. «La belleza Medusea» a la que se refiere Mario Praz en un apartado de su libro *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, coincide con los rasgos atractivamente perversos de Clara y de Nelly. Mario Praz explica que ambas características responden a una sublimación de la belleza de lo horrendo y de lo horrendo de la belleza, algo que se refleja bien en los personajes del Marqués de Sade que, como Nelly, personifican la unión de erotismo y corrupción. Los efectos de esa unión tienen, según Praz, una función ulterior, la necesidad de restaurar el orden:

¿Quién duda... que el asesinato es una de las leyes más preciosas de la naturaleza? ¿Cuál es su objetivo cuando la naturaleza lo crea?

No hay ser en el mundo... que por una acción, por desmesurada que sea, por irregular que parezca, pueda usurpar los planes de la naturaleza, pueda alterar el orden del universo. Los actos de este ser malvado son obra de la naturaleza tanto como la cadena de sucesos que él cree perturbar [...].

Es preciso que el orden se conserve y no puede ser de otra manera que por el crimen¹¹¹⁶.

Igual que hacían Poe y otros escritores del detectivesco, al inicio de la *nouvelle* Holmberg hace referencia a otra obra del policial, la suya, «La bolsa de huesos». También es importante señalar que el trasfondo policial y la base científicista superan en este texto a la vaguedad romántica. La *objetividad* de las pesquisas, el detalle que se hace de los datos positivos; así como el hecho de que la historia se ubica en la *realidad inmediata*; la búsqueda del niño se realiza sincrónicamente entre la policía de Scotland Yard y Edwin, que se desplazará a Asturias en un contexto que se ciñe al «aquí» y «ahora». Otro recurso del género detectivesco es la reestructuración del orden, la recomposición de la situación al final de la historia, la cual había partido del caos o de una transgresión en la normalidad cotidiana. En

¹¹¹⁶ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, págs. 192-193.

el fantástico en cambio nunca se devuelve el orden a los acontecimientos, sino que el conflicto y la inquietud permanecen hasta final; nunca se resuelve el problema en la narrativa fantástica, antes al contrario atenúa la desestabilización de toda lógica. El desenlace de «Nelly» lleva el *orden* y el *alivio* a la vida de los personajes, sin que ello esté en contradicción con los recursos que el autor empleó para construir las acciones que pertenecen al fantástico.

- El cadáver ruidoso:
«La casa endiablada»

«La casa endiablada»¹¹¹⁷ (1896) es la primera narración policiaca en la literatura universal donde el enigma de un crimen se resuelve con el método dactiloscópico, es decir, mediante la comparación de las huellas digitales, método que otro argentino, Juan Vucetich, usaría formalmente como sistema de identificación. La historia se ambienta en la vieja casa que habita don Luis Fernández de Obes, un adinerado burgués emigrado a Europa. Al regreso de don Luis, los ruidos tenebrosos de las maderas y el sonido de pasos por el suelo de la casa le hacen pensar, aunque al principio fuese escéptico, en un posible fantasma. Entre presentimientos, pistas verdaderas y otras que confunden, finalmente es hallado el cadáver de un colono suizo, Nicolás Leponti, escondido entre los cimientos de la casa, y apresado al culpable de su muerte.

Las leyendas de casas encantadas, de casas que albergan un alma en pena y de fuerzas ocultas que se adueñan de un lugar existen desde tiempos remotos. Con ocasión de este tema, aunque desde distintos enfoques, estudiamos los cuentos de «El emparedado», de Juana Manuela Gorriti, y «Lanchitas», de Roa Bárcena. A partir de la novela gótica el espacio se convertirá en un motivo de terror y escalofrío, desde obras fundadoras como *El Castillo de Otranto* (1764), de Horacio Wal-

¹¹¹⁷ Holmberg, «La casa endiablada», Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1896. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, págs. 305-393.

pole, que inauguró una tendencia literaria paralela a la arquitectura, hasta la posterior *La casa del confín de la tierra* (1908), de William Hope Hodgson, maestro de Lovecraft. Eduardo Holmberg toma del gótico este motivo y enriquece la perspectiva sumándole una intriga que esconde un asesinato en extrañas circunstancias. Tanto el hallazgo del cadáver como el crimen mismo se presentan como un suceso fantástico o como un suceso casi imposible de solucionar por la razón. El autor acopió las técnicas de la literatura gótica para propiciar el estremecimiento y el escalofrío (ruidos extraños, sombras demoníacas, sorpresas, la mansión ruinoso), pero sin dejar de prestar atención a los principales focos de interés del policial como son el lugar, el arma, cómo está la víctima en ese momento y la intriga.

Frente al confiado escepticismo del dueño de la casa (que atribuye el ruido a los ratones), la figura del criado negro encarna el miedo a los fantasmas en la superstición popular, de ánimo asustadizo y novelero, casi por determinismo biológico («con sangre más ardiente, el negro tiene también una imaginación más viva y más desordenada que el blanco»). La antinomia incredulidad/credulidad de la peripecia sobrenatural es compartida por el comisario y su ayudante que investigan el caso y que, como es lógico, se estremecen ante lo objetivamente averiguado: los ruidos proceden del alma en pena de un colono suizo (habitante en alquiler de la casa durante la ausencia de don Luis), el cual fue brutalmente asesinado a cuchilladas y decapitado. El comportamiento y los rasgos del criado negro sintomatizan el recelo de la clase burguesa hacia ese grupo marginal de la sociedad urbana. Holmberg confiere al negro un carácter simbólico respecto a los personajes de la posición contraria, singularizados por el razonamiento y, también, por su posición de alta burguesía (que es la misma que la del autor argentino); en este sentido el negro es ejemplo de un *fantasma* social, del miedo o recelo hacia las masas de los más pobres. Para esta cuestión y para su contexto, acudimos a las palabras de Juan Madrid:

La aparición en las ciudades de grandes contingentes de campesinos sin tierras que trabajan en fábricas y factorías, viviendo en condiciones de vida miserables, asume a la nueva clase en un pavor indescriptible que puede simplificarse en la famosa frase del «Mani-

fiesto»: *Un fantasma recorre Europa*. Yo diría que la novela policiaca clásica, hasta la aparición de una nueva novela de este tipo en Estados Unidos alrededor de 1930, es el reflejo de ese *fantasma*. Una literatura que muestra a las claras el miedo y el terror que le produce a esa nueva clase la convivencia con las masas de desamparados, hoscos y tenebrosos, de los que no se puede esperar nada bueno.

La novela policiaca será la respuesta a ese miedo que hay en la sociedad burguesa urbana europea. Lo único que salva a esa burguesía del horror en que se encuentran es la deducción, el conocimiento racional¹¹¹⁸.

Para descubrir el misterio en la casa tendrá lugar una sesión de espiritismo, llevada a cabo entre Carlos, Otto y Kasper¹¹¹⁹. En esta sesión, Isabel –la médium más dotada de Buenos Aires–, actúa de intermediaria con el mundo de los muertos y establece contacto con Nicolás Leponti, el colono suizo. En esa sesión se asistirá también a un suceso de trasmigración («vagué de cuerpo en cuerpo, y de mundo en mundo, durante siglos»), adelanto de un episodio descrito por el espiritista argentino Cosme Mariño. No fue coincidencia que el personaje ficticio de Holmberg hubiera tenido su correspondiente en la realidad, pues Cosme Mariño era el autor de *El espiritismo en la Argentina* y de otros estudios sobre el tema publicados durante la década del ochenta.

Como ya se ha comentado, Holmberg asumió como positivas las disciplinas teosofistas que abordaban el estudio y el conocimiento del espíritu humano y, por lo tanto, el esfuerzo por reducirlo y transformarlo en un objeto de estudio que fuera asequible para el pensamiento científico. No se debe obviar que para muchos intelectuales de la época, incluso para positivistas como Holmberg, creían en las verdades del espiritismo, cuyo cometido de explicar las manifestaciones del *espíritu*, aún cuando fuera una entidad intangible, se llevaba a cabo desde supuestos procedimientos científicos. Desde esta postura es pues comprensible la confianza desmesurada depositada en una doctrina como la frenología, por lo que uno de los

¹¹¹⁸ Juan Madrid, «Sociedad urbana y novela policiaca», en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca en España*, Universidad de Granada, Granada, 1989, págs. 13-21.

¹¹¹⁹ También en «La pipa de Hoffmann» y en «Horacio Kalibang y los autómatas» aparece un personaje llamado Kasper. Además parece ser que Holmberg escribió un breve relato así llamado, «Kasper» (en *La Quincena*, tomo I, págs. 218-219).

personajes dirá: «sabemos leer el corazón del hombre al través de su fisonomía».

Isabel comparte con Nelly la posesión de capacidades intuitivas fuera de lo normal. Ambas pueden contactar con el mundo de los muertos y ambas pueden leer en el alma de las personas. Así, Isabel protagoniza un episodio de telepatía: ella se queda dormida estando con su prometido, él piensa que es una descortesía por su parte y ella le responde a su pensamiento diciendo que está equivocado.

Paralelamente a la curiosidad y los miedos que despierta la aparición del fantasma, la investigación detectivesca se centra en descubrir quién mató al colono suizo. El comisario y el ayudante reflejan la pareja típica del policial que representarían Holmes y Watson. La estructura que sigue esta novela corta varía de las clásicas del policial que empiezan siempre con el hallazgo del cuerpo. En este caso la estructura es: aparición de los indicios y de las pistas junto a ciertos presentimientos, encuentro del cadáver, nuevas pistas y elenco de sospechosos, e identificación del culpable. Un dato muy interesante de la narración es que el escritor ofrece una pluralidad de procedimientos y de puntos de vista para contar la historia, los cuales se extienden en diálogos de los distintos personajes, la voz del narrador y la noticia periodística; hecho que confiere un ritmo fluido a la narración, además de que incide en la verosimilitud y en un enfoque más moderno de la composición del texto.

El texto contiene algunas características y claves paradigmáticas del policial, como la «atracción misteriosa que ejerce sobre los criminales el objeto de su crimen y el lugar en que lo cometieron», la noticia de prensa, la intervención de un animal (un loro) como en la tradición de Poe que, en este caso, sirve de testigo. Pero, igual que «Nelly», «La casa endiablada» es una obra singular que combina el género policial con elementos del fantástico. En ella lo empírico y costumbrista se congenia con detalles de la superstición popular y la huella del espiritismo en boga que, si recordamos, había nacido como doctrina en el XIX también en un lugar que parecía estar endiablado, una granja aislada de Estados Unidos. La intriga atrapa al lector con eventos insospechables y datos pertinentes, con un despliegue de recursos que buscan emociones intensas (miedo, curiosidad, amenaza, sorpresa) y que ofrecen un contexto idóneo y un modelo de referencias a la tradición a la que el

texto se incorpora: el loro parlante cuya voz coincide con la del enfermo del hospital que relata la visión del diablo en un caballo negro con serpientes; las indicaciones a la frenología, a las logias espiritistas, al hipnotismo, las «afinidades mentales»; las reseñas a la prensa de la época que hacen eco de los adelantos espiritistas; las referencias a la India y a una literatura de lo esotérico (Crookes, Wallace, Jacolliot); la invención de una máquina que reproduce los ruidos similares a los del fantasma (como se hacía en el antiguo teatro de fantasmagorías); el «soplo helado» que sienten los que entran a la casa; el reloj cuyo lóbrego *tic tac* acompasa las horas en la noche silenciosa; el cuento del coleóptero y el poeta argentino que rememora la historia de «El escarabajo de oro», de Edgar Allan Poe, del que Holmberg menciona «Los crímenes de la calle Morgue» (1841). En relación a ello, la presentación de la historia obedece a un contexto muy particular, la Buenos Aires cosmopolita de 1889, una ciudad embriagada por el comercio y cuyas gentes manifestaron tesón en creer en fantasmas. Este marco contextual facilita la proyección que el lector pueda hacer sobre su vida cotidiana, sintiendo muy de cerca lo que se le cuenta, pues la realidad del texto es afín a la suya propia. Es en esta misma tesitura donde se entabla la tensión entre ciencia y fantasía de los cuentos decimonónicos de esta índole y que Holmberg supo llevar hasta el límite de sus consecuencias. Así se describe el escenario propio de la modernidad donde el fantasma irrumpe a perturbar la vida y las creencias de los personajes:

—¡Pero, señor!, ¡esto parece imposible! [...], a dos pasos de Buenos Aires, capital de la República; con frente a una calle que recorren diariamente miles de personas a pie, a caballo y en toda clase de vehículos, rodeada por palacetes de gente rica e ilustrada; una casa desde la cual pueden verse numerosos hilos del teléfono y del telégrafo, [...] con las vías inmediatas del Ferrocarril del Norte, del Pacífico y del Rosario; la bahía con su enjambre de embarcaciones de todos los países; el hipódromo, y donde se oye sin cesar el ruido de las cornetas del *tramway* a Belgrano... ¿es posible una superstición semejante?

Holmberg es consciente del tipo de lector al que se dirige, quien, a su vez, ya conoce los trucos del texto policial y está predispuesto por el pacto de lectura. El narrador pone todas las cartas sobre la mesa, pero se permite algunos devaneos

e ironías auspiciados por su privilegiada posición: razona en voz alta, incluso dialoga con el lector implícito, le cede la palabra poniéndose en su lugar y, con el manejo de la lógica –de *su* lógica–, se lo lleva a su terreno. Esta perspectiva que incide en el nivel de la recepción supone un paso distinto en la producción de Holmberg; en este sentido se aprecia un cambio respecto a los relatos fantásticos y una evolución del escritor en las técnicas de construcción del punto de vista y la narración, como se puede ver en este fragmento:

Para un lector imparcial y sereno, como el que en este instante ha llegado a esta página, es inverosímil que se haya borrado el recuerdo del número 16 [...] «¿no será la afirmación del cabo un simple dato, hijo de la costumbre de localizar los accidentes policiales?» El lector tiene razón.

Pero las obligaciones de un cabo de comisaría no se parecen en lo mínimo a las de un narrador desapasionado; de manera que es necesario convenir en que semejante incidente presenta alguna importancia [...].

La narración, donde predomina el discurso con verbos en presente, va paralela a la investigación, y el lector no se siente traicionado porque va descubriendo los detalles al mismo tiempo que el narrador. El narrador es honesto con sus posibilidades, con el lugar desde donde ve los hechos, y es el diálogo lo que devela qué piensan los personajes. Holmberg juega con las claves del género hasta el punto de desestabilizar la autoridad narrativa del policial, que se basa en la omnipresencia de la lógica del narrador, que todo lo sabe; sin embargo, si en el fantástico hubiera un narrador así pensaríamos que nos estaría tomando el pelo, y dicha «honestidad» probablemente haría medrar el sentimiento de amenaza. Es raro que, en un texto policial, nos encontremos ante un narrador que desconoce hechos, que ignora datos, y que intuye tanto como lo pueda hacer el lector. Con este tipo de ironía tan sutil, tan calculada y racional, Holmberg está usando la lógica que es propia de la composición del policial pero no para aclarar enigmas sino para generar inseguridades; esto demuestra, por otro lado, un punto de contacto con la epistemología del fantástico y acentúa la inquietud del lector, pues se siente desamparado al no poder apoyarse en el narrador. Veamos los próximos fragmentos:

Es innegable que algo sucede allí [...] se ha hablado de espiritismo y de ruidos, de evocaciones y de corderos asados, de yuyos y de cuises, y de otras muchas cosas; pero no sabemos más, y precisamente por esto es que tenemos paciencia e insistimos en atar cabos. Es seguro que, si hay un crimen misterioso de por medio, el juez de instrucción tiene noticia de él. ¿Acaso todos los presentimientos y ensayos de pesquisa, esas notas que van y vienen, y cuyo contenido ignoramos, son simples fintas de una actividad dudosa o una expresión de amor a lo pintoresco?

Si supiéramos de lo que se trata, ya lo habríamos dicho. Pero los otros guardan el secreto, y de ahí nace la dificultad que el lector encuentra. Tiene razón; tiene muchísima razón; casi tanta como la mayor parte de los personajes que se nos van presentando paulatinamente. Es porque esto es una historia. ¿Nos ocuparíamos de ello si no lo fuera?

Queda, por último, comentar que Holmberg introdujo otra historia dentro de esta novela corta con el título de «El reloj de la muerte». En ella se cuenta cómo un poeta argentino, después de haber leído los cuentos de Hoffmann, se ve dominado por el pavor de escuchar cada noche unas extrañas resonancias similares a las manecillas de un reloj. La explicación a los ruidos es tan científica como trivial, pues resultan de un escarabajo que se caracteriza porque emite un peculiar sonido en la época de reproducción sexual. El escritor, cuyo apellido de origen alemán dio nombre a algunas especies de insectos argentinos descubiertos por él, se valió de sus conocimientos como entomólogo para insertar un episodio con algunos toques de humor y dispuesto para articular el escalofrío. La única coincidencia entre «El reloj de la muerte» y el cuento de Poe, «El escarabajo de oro», es la aparición del insecto, pues Holmberg no ha buscado la intertextualidad sino, como decimos, un episodio que conjugue el humor y el temor. Ambas emociones se dan cuando al encontrar el escarabajo, el negro inculto y asustado, como no sabe lo que es un *coleóptero*, sale corriendo de pavor. En este «cuento dentro del cuento» encontramos también una escena estimable de una película de cine negro, pues con tal intensidad, tensión, iconicidad y capacidad visual es descrita:

Bajo la influencia del miedo, recordó que no había dejado fósforos en la mesa de noche y, tanteando por debajo de la cama, inició

un viaje cauteloso, y a manera de gato, hasta llegar a la silla en que estaba su ropa. Al tocar los zapatos en el suelo se estremeció, pensando en la ocurrencia de que pudieran no ser los suyos y tuvieran pies adentro. Cuando tocó el pantalón sintió carne de gallina, y quiso gritar [...].

En su dormitorio no había armas. La lapicera, con la pluma, estaba en la pieza inmediata; no recordaba ningún verso mortífero, y los proyectiles de que podía echar mano, los zapatos o algún mueble frágil, serían infructuosos, no sabiendo a punto fijo a dónde dirigirlos [...].

7.8. Valoración final

Para concluir vamos a revisar en este apartado los elementos pertenecientes al género fantástico que Eduardo Holmberg emplea y aquellos otros que disponen la construcción del cuento como texto estético literario y que caracterizan su obra.

¿Qué elementos configuran el universo fantástico de la narrativa de Holmberg?

- Se caracteriza principalmente por la inclinación hacia lo sobrenatural y lo inexplicable y la inclusión de un orden irracional en el mundo ordinario (como ejemplo podemos citar «Nunca se supo», aunque valdría cualquiera de los textos estudiados).
- La combinación de fantasía y de empirismo, o la convivencia entre racionalismo y espiritualismo (el mejor ejemplo es «¡Umbrá!»).
- Igualmente, se da la unión entre positivismo («Horacio Kalibang y los autómatas», «Filigranas de cera») y ciencias ocultas o psseudociencias como el espiritismo, la telepatía y la hipnosis («Voluntad que mata»).
- Armonía entre elementos del realismo, el costumbrismo y el naturalismo, así como influencias del romanticismo y la literatura gótica. A las conexiones con el romanticismo («El ruiseñor y el artista», «El piano de Elvira») y con el género gótico («La casa endiablada») incorpora elementos lúgubres y de terror

procedentes de ambas fuentes (lo visionario, lo onírico, lo espectral, los escenarios enclaustrados y siniestros, el lugar poseído por un fantasma...), tal y como se ve en «Nelly», en «La pipa de Hoffmann» y en «Los fantasmas».

- La intertextualidad con otros autores de la tradición del fantástico (Poe, Goethe, Hoffmann, Verne).
- El uso metaficcional de algunos recursos, esto es, el discurso enuncia la reflexión, consciente y en complicidad con el lector implícito, sobre los elementos insólitos y a-naturales.
- La selección temática y de recursos: el motivo del doble, la contaminación del sueño durante la vigilia, la problemática de la percepción y todo lo relacionado con la mirada, la confusión entre lo visible y lo invisible, entre la muerte y la vida, el viaje interplanetario, el fantasma, el muerto viviente y otros efectos de la necrofilia, la animación de lo inanimado (el cuadro, el pincel, los muebles de la casa, la naturaleza), las perturbaciones de la personalidad, las modificaciones de las leyes naturales de la causalidad, el hombre artificial, la metamorfosis...
- Recreación de una atmósfera que se adentra en el misterio a través de dos mecanismos: el enunciado formal, por el que el discurso verbaliza la extrañeza y recrea un ambiente enrarecido donde se asienta lo insólito, y la perceptibilidad y la tangibilidad de ese misterio.
- Presentación de secretos y de enigmas que exigen la descodificación racional de determinados signos de la narración.
- Recreación de un conflicto que, normalmente, se cristaliza en situaciones irreversibles y que evidencia cómo lo sobrenatural ha encontrado su propio lugar y su propio código en la vida cotidiana.

Eduardo Holmberg emplea con habilidad estos recursos y extrae de ellos distintas perspectivas semánticas y literarias. Maneja el material narrativo con el fin de provocar un efecto concreto, un *efecto fantástico* que parece estar determinado desde el comienzo del discurso. Esto lleva a sostener que el autor tiene plena

conciencia del género que cultiva, de sus resultados, de las coordenadas de la tradición y de las posibilidades de experimentación del mismo. Su tendencia a dicha experimentación y a la innovación impulsa a Holmberg a incursionar en otros terrenos como la ciencia ficción y lo policial, armonizando estas modalidades con la narración fantástica.

Lo dicho hasta aquí no se puede desvincular del hecho de que el escritor, para transmitir la historia en función del resultado que desea lograr, ha de trabajar también en el plano más formal del discurso. Por lo que pasamos ahora a ver cuáles son las constantes y las técnicas que usa Holmberg para trabajar el cuento como género literario.

- En general, lleva a cabo una buena construcción de la trama, que puede verse en la disposición de la estructura, en la unicidad y la esfericidad de la historia, en que los desenlaces de sus cuentos se presentan de modo natural, inesperado y adecuado, en las intervenciones de los diálogos y en la sutilidad de las descripciones.
- Es común el uso del «relato dentro del relato» («La pipa de Hoffmann», «El periódico liberal», «La casa endiablada»).
- El punto de vista suele ser el de un solo narrador con voz impersonal y el acompañamiento de diálogos («Nunca se supo», «Filigranas de cera», «Los fantasmas», «Nelly», «El rey enfermo y la cabeza del médico extranjero»), o bien este único narrador alterna la posición en tercera persona –como espectador– y en primera persona –como testigo y personaje– («El ruiseñor y el artista», «Voluntad que mata», «La casa endiablada», «La bolsa de huesos»), aunque en otras ocasiones se vale de la omnisciencia («El piano de Elvira»). La función del narrador es más compleja, y por tanto ha necesitado de una mayor pericia de las técnicas de composición, en cuentos como «Horacio Kalibang y los autómatas», donde la visión de la enunciación se somete a un juego de cajas chinas, y en «¡Umbra!», donde encontramos un atípico empleo de la voz narradora en segunda persona. El discurso del narrador, aunque pueda contener elementos que muestren la subjetividad, se apoya siempre en otros que

son objetivos o en datos que responden al empirismo. Igualmente, asoma en ocasiones la inserción de objetos como cartas, papeles o manuscritos que pueden ofrecer otro enfoque y sostienen la verosimilitud.

- El narrador presenta una orientación racionalista.
- Interpelación al lector implícito, rasgo que es también característico de la narrativa del siglo XIX. Es un hábito frecuente que la voz narradora interrumpa el relato para dirigirse al receptor en primera persona, con un tono cálido y amistoso que busca la cercanía y la llamada de atención; este recurso, heredado de la tradición oral, es también reflejo de un estilo conversacional que el escritor del ochenta ponía en práctica en tertulias y reuniones de científicos e intelectuales.
- Estilo claro, fluido, provisto de naturalidad y de sensualidad. Especial cuidado por lo sensitivo, con lo cual la sinestesia es una figura muy recurrente en su obra. La expresión potencia la exaltación de las emociones y de la intuición. Uso, excesivo en ocasiones, de las digresiones eruditas (discernimientos científicos, referencias literarias, mitológicas, artísticas...). Por una parte, estas digresiones ralentizan la lectura o dilatan la tensión narrativa (y no cumplen con la premisa necesaria de economía en la construcción formal del cuento); por otra parte, dan a conocer datos importantes en relación al desarrollo de la historia y, en definitiva, muestran la formación enciclopédica y vastísima de Holmberg. A veces afloran palabras y expresiones en otras lenguas.
- La selección léxica y la expresión acentúan la trascendencia de los elementos de misterio que, indispensablemente, se ubican en el marco realista de la cotidianidad.
- En sus textos se percibe la presencia viva de la naturaleza y de todo lo relacionado con ella; detrás se descubre la mirada cálida del caminante de mundo, la atención del observador anónimo y también la sabiduría y la formación del científico naturalista.
- De manera simultánea está también vigente lo urbano y lo cosmopolita. La

ubicación abarca escenarios argentinos y europeos (especialmente Alemania), con algunas evocaciones a la India y a otros lugares de Asia. Son de interés las referencias a Buenos Aires, pues reflejan las diferentes caras –en ocasiones satirizadas– de una urbe inmensa, articulada en sus calles, en su transporte, en el semblante de su gente y en sus costumbres.

- El autor participa de un concepto místico, pitagórico y, al mismo tiempo, humanista y romántico de la naturaleza, de la música, del cosmos.
- La variedad tipológica y psicológica de los personajes es muy interesante, pues abarca el autómeta, el artista, el fantasma, mujeres dulces como Celina y fatales como Nelly, el científico loco y el científico que no se equivoca, el hombre visionario, el médium y el personaje con poderes paranormales, el amante entusiasta, el amigo constante, el burgués emprendedor y el aristócrata suntuoso, el periodista, el detective y el ayudante, y un largo etcétera. Sobre la personalidad de varios de ellos Holmberg proyecta rasgos autobiográficos, como en el burgomaestre Hipknock («Horacio Kalibang y los autómetas») y en Ladislao Kaillitz (el partidario darwinista de *Dos partidos en lucha*), entre otros. A pesar de que algunos de los personajes responden a un arquetipo, el autor los individualiza y les asigna una profundidad y una función de relevancia en la estructura de la trama. Se tiene preferencia por el personaje masculino culto, razonador y sensible, cosmopolita y viajero, de clase social media-alta y con solvencia económica. Algunos otros tienen rasgos étnico-culturales (la negra, el inglés, el italiano, el judío, el criado de la India).
- El viaje es una constante en sus relatos, más sintomática en aquellos que tematizan la ciencia, posiblemente porque era también un medio indispensable de su trabajo como naturalista.
- Algo que particulariza la narrativa de Eduardo L. Holmberg es la mezcla de ficción y metaficción o aurreferencialidad literaria. Así, el personaje de «El periódico liberal» compone un relato que pasa al primer plano de la enunciación; el protagonista de «La bolsa de huesos» va a construir una novela con lo que le ha sucedido, es decir, con los hechos que al lector se le han relatado; o se ha

visto por ejemplo el juego ficcional de atribuirle obras inexistentes a E. T. A. Hoffmann en «La pipa de Hoffmann», y de narrar la escena de un cuento inédito también del escritor alemán en «Los fantasmas». Junto a esta técnica hemos de sumar una característica muy original del autor del ochenta, la contaminación entre literatura y realidad. Al respecto, acuden a su obra personajes reales como Burmeister, el entonces presidente electo Nicolás Avellaneda, Bartolomé Mitre y Adolfo Alsina, además de Carlos Darwin (*Dos partidos en lucha*), Hoffmann y Humboldt («Los fantasmas»); el mismo Holmberg se proyecta ficcionalmente sobre rasgos determinados de algunos personajes o modela en el perfil de éstos el suyo propio y, no sólo eso, sino que además les coloca un apellido que resulta de una variante fonética del suyo; o, en otros casos, cita obras de su autoría —«El ruiseñor y el artista», «El piano de Elvira»— dentro de otra, «La pipa de Hoffmann», pero a modo de signo codificado, es decir, a través de unos manuscritos cuya procedencia se desconoce.

Eduardo L. Holmberg es un autor singular dentro de la generación argentina del ochenta y dentro de la literatura hispanoamericana de fin de siglo. Su narrativa, ligada de manera muy sintomática al universo de lo fantástico, supone un puente entre los románticos anteriores, como Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, Juana Manso de Noronha y especialmente Juana Manuela Gorriti, y los escritores posteriores, como Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández. La impronta de la narrativa de Eduardo Holmberg se aprecia incluso en Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Sus cuentos sostienen la balanza entre lo imaginativo y lo científico, entre la razón y la metafísica, entre lo sobrenatural —que no desdeña lo esotérico— y la objetividad empírica. El estilo fluido que emplea se arropa con la aportación de una cultura universal forjada con las más heterogéneas lecturas: Hoffmann, Poe, Maupassant, Gérard de Nerval, Julio Verne, Flammarion, Kardec, Herber G. Wells, Dickens, Humboldt, Darwin, Haeckel, Spencer, Comte, Goethe, Kant, Krause, Herder, Mme. de Staël, Schiller, los hermanos Schlegel, Rousseau, Voltaire y los demás filósofos y enciclopedistas, Lord Byron, Dante y los humanistas franceses e italianos, Kircher, Kepler, Lamarck, Cuvier, Mark Twain, Jorge Isaacs, Sarmiento, Quintana, Shakespeare, Cer-

vantes, *Las mil y una noches*, el *Kama-Sutra*, la Biblia, manuales de viaje y de viajeros, y la literatura y los tratados sobre sabiduría de la antigüedad (Homero, Teofrasto, Aristóteles, Euclides, Hipócrates, Plutarco, Paracelso), mitología, teología, egiptología, orientalismo, astronomía y astrología, filosofía, fisiología, mineralogía, biología, zoología, física, junto a incursiones en los campos de la historia antigua y moderna, la música, la pintura, la pedagogía y un vasto etcétera. Principalmente, llama la atención el sincretismo de una multitud de corrientes que en el espectro de la literatura han dado lugar a soluciones dispares cuando no incompatibles y que, sin embargo, en la obra de Eduardo L. Holmberg no sólo no se contradicen sino que se complementan y se imbrican: romanticismo, realismo, modernismo, costumbrismo, científicismo, platonismo, didactismo dieciochesco, naturalismo, materialismo, ocultismo... Holmberg armoniza esas tendencias en sus postulados contrapuestos, obteniendo como resultado textos que acomodan las raíces teóricas del neoclasicismo con los principios del romanticismo, las premisas del naturalismo con los experimentos de la literatura fantástica. La fusión de las diversas corrientes estéticas y de pensamiento que acopian los cuentos y las novelas cortas del escritor argentino no debe desmembrarse de su formación en una determinada coyuntura histórica y cultural, la del intelectual hispanoamericano de finales de siglo y, en particular, en el marco rioplatense.

Su obra refleja sus inquietudes: la concepción armónica entre ciencias y letras, su espiritualidad, la de la generación a la que pertenece y la del hombre moderno, la influencia de los cambios sociales de su país, la conceptualización de realidades cambiantes o que están siendo reformuladas como «ciudad», «urbanidad», «multitud», «insomnio», «arte-artista», «espíritu», «ciencia», «mesmerismo», «espiritismo», «hipnosis», «psiquiatría», «alienación», «moda», «naturaleza-natural» y «sobrenatural-maravilloso», «inspiración», «genio», «automatismo», «evolucionismo», «materialismo» frente a inclinación «materialista», «metafísica», «civilización», «nación» o «progreso».

La obra de Holmberg es testimonio de su profundo vitalismo y es, también, reflejo de la actividad cultural de los escritores de la generación del ochenta en múltiples planos (social, político, periodístico, ideológico, costumbrista...). Su

producción refleja el contexto de la modernidad en Hispanoamérica, el estado complejo de la espiritualidad de fin de siglo, las controvertidas disputas entre ciencia, progreso, arte y trascendentalismo, el avance de la secularización, el auge del positivismo en la República Argentina, la ascensión de la clase social burguesa, el flujo de la inmigración y el mestizaje cultural, la relación de retroalimentación entre la prensa y la literatura y especialmente entre el periodismo y el cuento fantástico.

Los cuentos de Holmberg tienen el valor de continuar y consolidar una tradición por partida doble: la del *cuento* como especie *sui generis* de la literatura y la del *fantástico* como género estético-narrativo. Uno de los grandes aciertos de la obra de este escritor es la espontaneidad con la que surge la mezcla de positivismo y de fantasía, de lo que se infiere que el arte y la ciencia albergan puntos de encuentro compatibles que pueden ponerse en práctica en la expresión literaria. La ciencia ficción y el relato detectivesco serán dos importantes innovaciones que vienen de la mano de este escritor polifacético. Es de suponer que su admiración por autores como Edgar Allan Poe y Julio Verne, y el hecho de que fuera traductor de H. G. Wells, debieron significar una razón de peso para emular el tipo de ficción que éstos practicaban. Holmberg llega a la ciencia ficción en el resultado de unir la doctrina positivista como método de creación y el universo de lo sobrenatural como elemento semántico-estructural del texto. Ahora bien, para aclarar la cuestión de por qué se decantó por trabajar la narrativa policial hay que volver la mirada al género fantástico. El fantástico nace –al término del Siglo de las Luces– de una hendidura de la pauta racional en el seno de la vida cotidiana, así como de la reformulación –auspiciada por las ciencias– de las referencias de lo que se concibe como *natural*; esta hendidura debe ser compensada, a la par, con un esfuerzo intelectual, cognitivo, por restaurar el orden, por hallar pruebas objetivas, por cerrar interrogantes y descubrir las leyes de causa y efecto que conceden al hombre la seguridad para poder manejar su destino; parece que Holmberg encontró en ello el camino hacia la literatura de detectives y la composición de la historia que gira en torno a la investigación de un dilema. El policiaco en Holmberg resultará de la unión de lo fantástico, caracterizado por la atención en el enigma, con la corriente

naturalista, que parte de la observación objetiva del dato; a lo que se ha de unir su afinidad hacia las investigaciones psiquiátricas, la focalización de las obsesiones mentales, la perturbación de la personalidad y el lado crudo de los acontecimientos morbosos, todo ello ambientado en una ciudad marcada por el cosmopolitismo burgués, la diversidad cultural y la necesidad de subsistir y adaptarse al cambio continuo, la Buenos Aires de fin de siglo.

Lo fantástico en los cuentos de ciencia ficción y en los policiales de Holmberg cumple una doble función estructural y psicológica: afecta a los recursos formales y semánticos del nivel lingüístico, explica la conducta y la expresión emocional y verbal de los personajes, le da cohesión a los motivos narrativos y ambienta o enmarca las situaciones. Un dato importante es que estos cuentos llegan siempre a un desenlace fantástico cuyo principio constitutivo es socavar en el ánimo del lector una visión armónica de lo cotidiano. Se pretende también estimular la preocupación por desenvolver las incógnitas de la tensa relación entre lo natural y lo a-natural, incógnitas que el texto mismo no ha despejado y cuyas consecuencias han padecido los personajes hasta experimentar una transformación en su identidad y en su forma de concebir la realidad. Insertos en esta coyuntura, los personajes exigían una descripción más profunda de su carácter y de su actuación en la historia y, entonces, pensamos que sea éste el motivo de que Holmberg eligiera el cauce de la novela corta para desentrañar tramas más extensas y complicadas, que en el formato de cuento se habrían quedado reducidas en su alcance artístico o hubieran encontrado más inconvenientes. Es lógico, además, que el texto policial requiera una extensión adecuada para dar tiempo a formular un problema, buscar pruebas, crear trabas, desplegar un mayor número de personajes (entre el culpable y los sospechosos), de espacios y de lapsos temporales para dinamizar la acción, confundir al detective y elucubrar las digresiones y comentarios para sopesar lo ocurrido.

Holmberg maneja un concepto amplio de la literatura y en concreto del cuento (filosofía, fantasía, policial, científico...). Su especial simpatía por el relato se compaginó con su incursión en la poesía épica (*Lin-Calel*), en la novelística (*Dos partidos en lucha*, *El tipo más original*, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac*

al planeta Marte, Olimpio Pitango de Monalia) y en el ensayo («La noche clásica de Walpurgis», «Las plagas de Egipto explicadas científicamente»). También con la narrativa experimentó hacia otras modalidades como el relato onírico, poético, impresionista y estilizado («Insomnio», «La ciudad imaginaria»), un fantástico más cercano al modernismo («El ruiseñor y el artista», «El rey enfermo y la cabeza del médico extranjero») y formas híbridas como el ensayo narrativo o cuento filosófico («Política callejera») y la prosa poética con un sustrato científico («Pinzeladas descriptivas», «Las nupcias de una Néfila», «Molestias de viaje»). A todos estos géneros le imprimió su huella personal y trató de aportarles algo nuevo. Todo lo cual nos lleva a deducir que la obra de Holmberg tiene pleno valor para ser considerada como un paradigma esencial de la literatura fantástica en español del siglo XIX, así como del cuento hispanoamericano.

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, existen muchas simetrías ideológicas, técnicas y temáticas entre el modernismo y la obra de Holmberg: la disposición hacia el exotismo (la India, Europa, Asia, otros planetas), las alusiones mitológicas, la problemática de la modernidad, la profesionalización del escritor, la fragmentación del hombre moderno, la cuestión de la inspiración artística, la mezcla entre profano y religión, el interés por las filosofías orientales y por las ciencias ocultas, la narrativización de la fantasía, la atracción del ámbito de los sueños, y la presencia del erotismo y de ciertos empréstitos con el decadentismo. Otra simetría más es la estetización de la realidad, cierto preciosismo estilístico, la poetización de fragmentos en prosa y la musicalidad del lenguaje. Holmberg comparte la necesidad de los modernistas de buscar un lenguaje nuevo con el que formular una experiencia no racional e inefable; los mecanismos que encuentra para comunicar esa experiencia irracional y onírica son el lirismo y la fantasía. Estas analogías son un síntoma objetivo de la necesidad de que la producción de Holmberg debería ser tenida en cuenta para su posible admisión dentro del canon del modernismo hispanoamericano, un modernismo que hace concordar el influjo de corrientes como la romántica, la costumbrista y la naturalista-positivista.

El encuentro con la literatura de Eduardo Holmberg es un viaje hacia la historia del hombre de América y del intelectual argentino del siglo XIX, es la re-

creación de la *intra*historia de la gente y del país en que vivió y que, como biólogo, exploró palmo a palmo. Siendo él una persona de mentalidad abierta y racional que acapara además el sentido del humor, preocupada por los enigmas del ser humano tanto como por la existencia de la criatura más pequeña de la naturaleza, su narrativa fantástica vehicula la reflexión sobre la identidad, sobre esa zona donde ocurren hechos que amenazan el orden normal de las cosas o subvierten la lógica de lo natural, una narrativa que juega con las expectativas y las emociones, que impulsa el sentimiento crítico e indaga en los límites del pensamiento para comprender lo real. Es por eso, como hemos visto, que el cuento fantástico de Eduardo Holmberg mantiene un diálogo continuo con la metafísica, algo comprensible si, según él «no han estado tan lejos de la verdad los filósofos que han denominado *microcosmos* o *pequeño mundo* al hombre»¹¹²⁰. Respecto a esta idea, expresada por el autor en uno de sus relatos, es inevitable evocar la referencia de Borges de que la literatura fantástica es una rama de la filosofía metafísica. En efecto, la narrativa de Holmberg estimula una mirada más honda hacia lo circundante y promueve un nuevo paradigma de *realidad*, un paradigma que incluya expresiones inexplicables o que no pueden ser asimiladas por la razón, expresiones que, sin embargo, una parte que la literatura tético-realista marginaba o dejaba ocultas y que él muestra y descubre a los ojos del lector, pero, sutilmente, a media luz. En penumbra.

¹¹²⁰ Holmberg, «Olga», pág. 79.

8. Bibliografía

8.1. El cuento y sus afines:

relato, novela, *nouvelle*, cuento hiperbreve, leyenda y tradición*

- ANDERSON IMBERT, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1999.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene y RIVAS, Antonio (eds.): *La era de la brevedad: el microrelato hispánico*, Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel (Suiza), Menoscuarto, Palencia, 2008.
- ARONNE AMESTOY, Lidia: *América entre la encrucijada de mito y razón. Introducción al cuento epifánico latinoamericano*, Fernando García Cambeiro Editor, Buenos Aires, 1976.
- BALZA, José: «El cuento: lince y topo: teoría y práctica del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1993, págs. 475-482.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: *Qué es el cuento*, Columbia, Buenos Aires, 1967.
——— *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Filología Hispánica, Madrid, 1992.
——— *Qué es la novela. Qué es el cuento*, «Estudio preliminar» de Francisco Javier de Revenga, Universidad de Murcia, Murcia, 1993.
- BARBAGELATA, Hugo: *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Talleres Gráficos de Enrique Míguez y Cía., Montevideo, 1947.
- BARRERA LINARES, Luis: «Apuntes para una teoría del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pág. 29-42.
- BECERRA GRANDE, Eduardo: «Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos», prólogo a Eduardo Becerra (ed.), *Líneas aéreas*, Lengua de Trapo, Madrid, 1999, págs. XI-XXV.
——— «La flecha en el carcaj. Prólogo», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006, págs. 11-19.

* Por coherencia y por comodidad, el orden de los distintos apartados de la bibliografía se ha establecido siguiendo la pauta más o menos lineal de los temas tratados en este trabajo, según también aquella que hemos considerado más apropiada.

Además, todos los enlaces de Internet en HTML, también citados en las notas a pie de página, han sido revisados y actualizados en abril de 2009; aquellas cuya vigencia ha prescrito incluyen la fecha de consulta.

- *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006.
- «Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano», en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo III: *Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 33-41.
- BENAVIDES, Rosamel S.: *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX. Demandas y expectativas*, Peter Lang Publishing (Wor(l)ds of Change. Latin American and Iberian Literature, vol. 6), New York, 1995.
- BENÍTEZ, Rubén: *Bécquer tradicionalista*, Gredos, Madrid, 1972.
- BIAGINI, Enza: *Racconto e teoria del romanzo*, Giulio Einaudi, Torino, 1983.
- BORGES, Jorge Luis: «El cuento y yo», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pág. 437-446.
- BOSCH, Juan: *Teoría del cuento*, Universidad de Los Andes, Mérida, 1967.
- BRESCIA, Pablo A. J.: *El ABC del cuento latinoamericano: Arreola, Borges, Cortázar y la teoría del género*, University of California, Santa Bárbara, 2000.
- BUENO, Salvador: «El cuento en Hispanoamérica», *Cultura*, núm. 7, San Salvador, enero y febrero de 1956, págs. 137-144.
- BULLRICH, Silvia: «Refutación del “Decálogo del perfecto cuentista”», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, págs. 371-377.
- BURGOS, Fernando: «Introducción. Germinación del cuento hispanoamericano», *Antología del cuento hispanoamericano*, Porrúa, México, 1991, págs. XIII-XXXII.
- «Bibliografía», *Antología del cuento hispanoamericano*, Porrúa, México, 1991, págs. XXXVIII-XLVI.
- *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*, 3 vols., Castalia, Madrid, 1997.
- CASAMAYOR, Enrique: «Antologías del cuento hispanoamericano», *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, núm. 25, enero de 1952, págs. 106-107.
- CASTAGNINO, Raúl H.: *Cuento-artefacto y artificios del cuento*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1977.
- «Jurisdicciones del epos: contar, narrar, relatar», en Carlos Pacheco y Luis

- Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, págs. 193-205.
- COMPTON, Merlín D.: «Las *Tradiciones* y la génesis del género», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas (coords.), ALLCA XX, Ediciones UNESCO, colección Archivos, Buenos Aires, 1984.
- CORRALES PASCUAL, Manuel (ed. e introd.): *Situación del relato ecuatoriano. Cincuenta opiniones y una discusión*, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 1977.
- CORTÁZAR, Julio: «Del cuento breve y sus alrededores», *La casilla de los Morelli*, Tusquets, Barcelona, 1973, págs. 105-116. También en *Último Round*, tomo I, Siglo XXI, México, 1972, págs. 59-82.
- «Algunos aspectos del cuento», *La casilla de los Morelli*, págs. 133-153. [Originalmente en *Casa de las Américas*, año II, núms. 15-16, noviembre 1962-febrero 1963, La Habana, págs. 3-14.] También en Lauro Zavala, *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas*, tomo I, UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), México, 1993, págs. 303-324.
- «Volviendo a Eugenia Grandet» (De *La vuelta al día en ochenta mundos*), en *La casilla de los Morelli*, Tusquets, Barcelona, 1973, págs. 64-67.
- «Ese mundo que es éste», *La casilla de los Morelli*, pág. 74-75.
- CORTÉS, Pastor: *Contribución al estudio del cuento moderno venezolano*, Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos/50, Tip. La Nación, Caracas, 1945.
- COTELO, Rubén: «Introducción», *Narradores uruguayos. Antología*, Monte Ávila, Caracas, 1969, págs. 7-30.
- CHUMACERO, Alí: «La novela y el cuento mexicano», *Cultura en México*, Boletín de la Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual, México, año I, núm. 3, mayo y junio de 1942, págs. 16-18.
- ESCAPA, Pablo Andrés: «Poética», en Eduardo Berra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006, págs. 113-120.
- EZAMA GIL, Ángeles: *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1992.
- FABBIANI RUIZ, José: *Cuentos y cuentistas*, Librería Cruz del Sur, Caracas, 1951.
- FRIEDMAN, Norman: «¿Qué hace breve un cuento breve?», en Carlos Pacheco y

- Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, págs. 85-106.
- GILLESPIE, Gerald: «¿*Novella, nouvelle, novela* [corta], *short novel*?: una revisión de términos», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, págs. 129-146.
- JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier: «Literatura narrativa (el cuento)», *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Alianza, Madrid, 1998, págs. 231-240.
- LAGMANOVICH, David: «Estructuras del cuento hispanoamericano», *Estructura del cuento hispanoamericano*, Cuadernos del CIL-L, Universidad Veracruzana, México, 1989, págs. 13-23.
 ——— *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006.
- LANCELOTTI, Mario A.: *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, EUDEBA (Ediciones de la Universidad de Buenos Aires), Buenos Aires, 1968.
 ——— *El cuento argentino: 1840-1940*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965.
- LASSO, Luis Ernesto: *Señas de identidad en la cuentística hispanoamericana*, Universidad Nacional de Colombia, Santa Fe de Bogotá, 1990.
- LASTRA SALAZAR, Pedro: «Notas sobre el cuento hispanoamericano del siglo XIX», *Mapocho*, Santiago de Chile, núm. 2, julio de 1963, págs. 197-217.
 ——— *El cuento hispanoamericano del siglo XIX. Notas y documentos*, Helmy F. Giacomani Editor, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972.
- LEAL, Luis (selec. y presentac.): *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*, Editorial Universitaria, Serie del Nuevo Mundo, México, 1966.
 ——— *Historia del cuento hispanoamericano*, Ediciones de Andrea, México, 1971.
- LOJO, María Rosa: *Cuentistas argentinos de fin de siglo*, Vinciguerra, Buenos Aires, 1997, dos tomos.
- LONDOÑO, Santiago: «El cuento hispanoamericano en el siglo XIX», en Santiago Londoño Vélez y Juana Martínez Gómez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX* (por la otra cara *A propósito del cuento hispanoamericano. Siglo XIX*), Grupo Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá, Colombia, 1994, págs. 9-23.
- LUQUE MUÑOZ, Enrique: «Introducción», *Narradores colombianos del siglo XIX*, Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, Bogotá, 1976, págs. 7-15.

- MARTÍN SEVILLANO, Ana Belén: *El cuento cubano actual (1985-2000)*, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral), Madrid, 2002, disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fll/ucm-t%2025953.pdf>.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana: «Tres aproximaciones al cuento salvadoreño contemporáneo», en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 21, Universidad Complutense de Madrid, 1992, págs. 203-214, disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/02104547/articulos/ALHI9292110203A.PDF>.
- «El cuento hispanoamericano del siglo XIX», en Santiago Londoño y Juana Martínez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX*, Grupo Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá, Colombia, 1994, págs. 25-68. También en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 229-243.
- *El cuento criollista*, en Juana Martínez Gómez y Luis Sáinz de Medrano (coords.), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1998.
- «El cuento hispanoamericano en el siglo XX: indefiniciones», en *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 28, 1, 1999 (ejemplar dedicado a: «Homenaje a Luis Sáinz de Medrano»), págs. 267-282, disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/02104547/articulos/ALHI9999120267A.PDF>.
- «Informe sobre el nuevo cuento peruano de finales del siglo (1970-2000)», en *El Cuento en Red: Revista Electrónica de Teoría de la Ficción Breve*, núm. 4, 2001 (ejemplar dedicado a: «El cuento hispanoamericano visto desde Europa»), págs. 43-59, disponible en [http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3310&archivo=10-245-3310wvp.pdf&titulo=Informe%20sobre%20el%20nuevo%20cuento%20peruano%20de%20finales%20del%20siglo%20\(1970-2000\)](http://148.206.107.10/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=3310&archivo=10-245-3310wvp.pdf&titulo=Informe%20sobre%20el%20nuevo%20cuento%20peruano%20de%20finales%20del%20siglo%20(1970-2000)).
- MARTÍNEZ MORALES, José Luis: *Horacio Quiroga: teoría y práctica del cuento*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1982.
- MASTRÁNGELO, Carlos: *El cuento argentino. Contribución al conocimiento de su historia, teoría y práctica*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1975.
- MATTHEWS, Brander: «La filosofía del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, págs. 57-67.
- MENÉNDEZ, Ronaldo: «La sorpresa íntima», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006, págs. 139-145.
- MENESES, Guillermo: «El cuento: un problema y su solución», en Carlos Pacheco

- y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, pág. 409-421.
- MERCADO, Jairo: «La cultura del cuento y el cuento de la cultura en el Caribe colombiano», en Jairo Mercado Romero y Roberto Montes (compils.), *Antología del cuento caribeño*, Fondo de Publicaciones de la Universidad del Magdalena, Santa Marta (Colombia), 2003, págs. 15-146.
- MINARDI, Giovanna: *Historia del cuento hispanoamericano*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Investigaciones Humanísticas e Instituto Italiano di Cultura di Lima, Lima, 2003.
- «Introducción», *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*, Ediciones El Santo Oficio, Lima, 2005, págs. 15-35.
- «Introducción. *Ars breve, vita longa*», *Breves. Brevísimos. Antología de la minificción peruana*, Ediciones El Santo Oficio, Lima, 2006, págs. 17-33.
- MORA, Carmen de: *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000.
- MORA, Gabriela: *En torno al cuento. De la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1985.
- MORAVIA, Alberto: «El cuento y la novela», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, págs. 341-347.
- MOREIRO, Julián: «Introducción», *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones. Antología*, EDAF, Madrid, 2000, págs. 11-41.
- NOGUEROL, Francisca: «Micro-relato y postmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, núms. 1-4, 1996, págs. 49-66.
- *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.
- NÚÑEZ, Estuardo: «El género o especie “tradición” en el ámbito hispanoamericano», *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Cultura Hispánica, Madrid, 1978, págs. 1469-1474.
- OVEJERO, José: «El arquero sin diana», en Eduardo Berra (ed.), *El arquero inmóvil*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006, págs. 49- 55.
- OVIEDO, José Miguel: «Introducción», *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Alianza, Madrid, 2001, págs. 7-30.

- PABST, Walter: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Editorial Gredos, Madrid, 1972.
- PACHECO, Carlos: «Criterios para una conceptualización del cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1993, pág. 13.
- PACHECO, Carlos y BARRERA LINARES, Luis (compiladores): *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas (Venezuela), 1993.
- PACHÓN PADILLA, Eduardo (introd., selec. y notas): «Introducción», *Cuentos colombianos*, Ministerio de Educación Nacional, Instituto Colombiano de Cultura y Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1973, págs. 7-32.
- PALAZUELOS, Juan Carlos: *El cuento hispanoamericano como género literario*, RIL Editores, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile, 2003.
- PAREDES, Juan: *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio: «Elementos teóricos para la distinción entre cuento y relato», *Nueva estafeta*, núms. 21-22, Madrid, 1980, págs. 191-197.
- PIGLIA, Ricardo: «Tesis sobre el cuento», *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000, págs. 102-111. Disponible en <http://humanidades.uprrp.edu/smjeg/reservas/pagprincipal/litcomparada/cursos/literaturacomparada/lite5006/susanhomar/Piglia,%20Ricardo%20-%20Tesis%20sobre%20el%20cuento.pdf>. Véase igualmente de Ricardo Piglia, «Tesis sobre el cuento. Los dos hilos: Análisis de las dos historias», disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>.
- «Nuevas tesis sobre el cuento», *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000, págs. 113-137.
- *Crítica y ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000.
- «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006, págs. 187-205.
- POE, Edgar Allan: «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila, Caracas, 1993, págs. 293-309.
- «Sobre la trama, el desenlace y el efecto», en Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas,

- 1993, págs. 311-314.
- «Método de composición» (1846), disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poe01.htm>.
- PROPP, Vladimir: *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1987.
- *Morfología del cuento, seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos*, Fundamentos, Madrid, 2006.
- PUPO-WALKER, Enrique (ed. y prólogo): *El cuento hispanoamericano*, Castalia, Madrid, 1995.
- (coord.): *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, Madrid, 1980.
- «El cuento modernista: su evolución y sus características», en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo II, *Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 515-522.
- QUIROGA, Horacio: «El manual del perfecto cuentista», *Sobre literatura. Obras inéditas y desconocidas*, tomo VII, Arca, Montevideo, 1970, dirección de Ángel Rama, prólogo de Roberto Ibáñez y notas de Jorge Ruffinelli, págs. 60-65.
- «Los trucos del perfecto cuentista», *Sobre literatura*, págs. 65-69.
- «Decálogo del perfecto cuentista», *Sobre literatura*, págs. 86-88.
- «La crisis del cuento nacional», *Sobre literatura*, págs. 92-96.
- «La retórica del cuento», *Sobre literatura*, págs. 114-117.
- «Ante el tribunal», *Sobre literatura*, págs. 135-138.
- ROAS, David: «El microrrelato y la teoría de los géneros», en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (coords.), *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico*, Actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel (Suiza, 2006), Menoscuarto, Palencia, 2008, págs. 47-76.
- ROSENBLAT, María Luisa: «Teoría sobre el cuento», *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas en la obra de Edgar Allan Poe*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1998.
- SARLO, Beatriz: «Panorama del cuento», en *Cuadernos de Literatura Argentina. Panorama de la literatura argentina*, Capítulo/4, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 25-73.
- SERRA, Edelweis: *Tipología del cuento literario*, Cupsa Editorial, Madrid, 1978.
- *Estructura y análisis del cuento*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1966.
- SHUA, Ana María: «Variaciones sobre el cuento», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Páginas de Espuma, Madrid, 2006, págs. 45-48.

- SKLOVOSKIJ, Víctor: *Una teoría della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo*, De Donato Editore, Leonardo da Vinci, Bari, 1966.
- «La construcción de la *nouvelle* y de la novela», en Tzvetan Todorov (coord.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI Argentina Editores, Buenos Aires, 1976, págs. 127-146.
- SORRENTINO, Fernando: *Cuentos hispanoamericanos. 1875-1975*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976.
- TIJERAS, Eduardo: *El relato breve en Argentina*, Cultura Hispánica, Madrid, 1973.
- UMAÑA, Helen: *Panorama crítico del cuento hondureño (1881-1999)*, Letra Negra (Ciudad de Guatemala) y Editorial Iberoamericana (Tegucigalpa-Honduras), 1999.
- VALCÁRCEL, Eva (ed.): *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1997.
- VALDÉS, Berardo: *Panorama del cuento cubano*, Universal, Miami, 1976.
- VALLS, Fernando: *Soplado vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Páginas de Espuma, Madrid, 2008.
- VANDERPLAATS DE VALLEJO, Catharina: *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Ediciones Universal (Miami-Florida) y Editorial Vosgos (Barcelona) 1989.
- VERDEVOYE, Paul: «El cuento en los primeros periódicos rioplatenses», *Literatura argentina e idiosincrasia*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002, págs. 12-24.
- VILLANES CAIRO, Carlos: «Introducción», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, Cátedra, Madrid, 1994, págs. 11-61.
- ZAVALA, Lauro: (ed.), *Teorías del cuento*, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1997. Tomo I: *Teorías de los cuentistas*, tomo II: *La escritura del cuento* y tomo III: *Poéticas de la brevedad*.
- «La minificción en Hispanoamérica», dossier monográfico de *Quimera*, núms. 211-212, febrero de 2002.
- *Cartografías del cuento y la minificción*, Renacimiento, Sevilla, 2004.
- (dir.): *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, disponible en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/presentacion.html>.

8.2. Lo fantástico, temas y géneros colindantes

Fantástico

- ALBERTAZZI, Silvia (a cura di): *Il punto su: la letteratura fantastica*, Laterza, Bari-Roma, 1995.
- ALETTA DE SILVAS, Susana: «Entre lo gótico y lo fantástico: una lectura del tema del vampiro en la literatura argentina», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lleida, 1999, págs. 279-291.
- AMIGONI, Ferdinando: *Fantasmii nel novecento*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 2004.
- Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núm. 154/155 dedicado especialmente a la *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, 1994.
- ARÁN, Pampa Olga: «La recepción crítica del fantástico literario: propuesta de sistematización», en *Revista ETC*, año III, núm. 4, Córdoba (Argentina), 1992, págs. 22-30.
- *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Taurus, Madrid, 1999.
- «En torno al problema del género fantástico», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, dossier monográfico en *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto de 2002, págs. 16-24.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: «El cuento fantástico», en *El cuento español en el siglo XIX*, CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Revista de Filología, Anejo I, Madrid, 1949.
- BARBIERI, Eleonora e MARCONI, Carolina (a cura di): *Sinopie: la tentazione del fantastico*, Bulzoni, Roma, 1986.
- BARBOLINI, Roberto e TOMASI, Silvia: *Paperhell. Carte infernali, mappe e miti del fantastico dal romanzo gotico al poliziesco. Dal Dottor Jekyll a Tex*, Transeuropa, Ancona, 1991.
- BARRENECHEA, Ana María: «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (*A propósito de la literatura hispanoamericana*)», *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, núm. 80, julio-septiembre de 1972, págs. 391-403. También en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Monte Ávila, Caracas, 1978, págs. 87-103.

- «La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», en Keith McDuffie y Alfredo Roggiano (eds.), *Texto/contexto en la literatura iberoamericana. Memoria del XIX Congreso (Pittsburgh, mayo-junio de 1979)*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1981, págs. 11-19.
- «El género fantástico entre los códigos y los contextos», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 75-81.
- BARRENECHEA, Ana María y SPERATTI PIÑERO, Emma Susana: *La literatura fantástica en Argentina*, Universidad Nacional Autónoma, Imprenta Universitaria, México, 1957.
- BATTISTINI, Andrea: «Antonomasia e universale fantastico», in Lea Ritter Santini e Ezio Raimondi (ed.), *Retorica e critica letteraria*, Mulino, Bologna, 1978, p. 105-121.
- BECERRA GRANDE, Eduardo: «El cuento fantástico», en Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Universitas, Madrid, 1995, págs. 293-296.
- BELEVAN, Harry: *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Anagrama, Barcelona, 1976.
- «Introducción» a su *Antología del cuento fantástico peruano*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1977, págs. 9-42.
- BELLEMÍN-NOËL, Jean: «Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, págs. 107-140.
- «Lo fantástico y el inconsciente», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, dossier monográfico en *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto de 2002, págs. 51-56.
- BERMÚDEZ, María Elvira: «La fantasía en la literatura mexicana», en Donald Yates, *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, P. A. K. and S. Enterprises, Pittsburgh, 1975, págs. 97-101.
- «Prólogo», *Cuentos fantásticos mexicanos*, Universidad Autónoma Chapin- go, México, 1986, págs. 9-35.
- BESSIÈRE, Irène: «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, págs. 83-104.
- BIANCHI, Ruggero (a cura di): *E. A. Poe. Dal gotico alla fantascienza. Saggi di*

letteratura comparata, Mursia Editore, Milano, 1978.

«Bibliografía de y sobre literatura fantástica», en *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núms. 154/155: *Literatura fantástica. Una nueva sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, 1994, págs. 19-20.

«Bibliografía sobre la literatura fantástica en Iberoamérica», en *Mester* 19, 2 (Fall 1990): 145-164.

BIOY CASARES, Adolfo: «Prólogo», en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Edhasa, Barcelona, 1999, págs. 9-17. [«Prefazione», in Borges, Bioy Casares e Ocampo (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Editori Riuniti, Roma, 1981, p. IX-XVI.]

BONIFAZI, Neuro: «Per una teoria del fantastico», *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia*. Tarchetti, Pirandello, Buzzati, Longo Editore, Ravenna, 1982, p. 9-76.

BORDONI, Carlo: *La paura, il mistero, l'orrore: dal romanzo gotico a Stephen King*, Chieti, Solfanelli, 1989.

——— (a cura di): *Del soprannaturale nel romanzo fantastico (Walter Scott)*, prefazioni di Romolo Runcini, L. Pellegrini, Cosenza, 2004.

BORGES, Jorge Luis: *La literatura fantástica*, [Conferencia pronunciada por Jorge Luis Borges el 7 de abril de 1967 en la escuela núm. 38, Camilo y Adriano, Merlo, Provincia de Buenos Aires], Ediciones Culturales Olivetti, Buenos Aires, 1967.

——— «Prólogo» a Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, edición de Trinidad Barrera, Cátedra, Madrid, 1982, págs. 89-91.

——— «El arte narrativo y la magia», *Discusión*, Editorial Alianza, Madrid, 1983, págs. 71-79.

BORGES, Jorge Luis, CALVINO, Italo *et altri*: *Literatura fantástica*, Ciclo de conferencias organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, 1984), Siruela, Madrid, 1985.

BOZZETTO, Roger: «¿Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, págs. 223-242.

——— «El sentimiento de lo fantástico y sus efectos», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, dossier monográfico en *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto de 2002, págs. 35-40.

BRANCA, Vittore e OSSOLA, Carlo (a cura di): *Gli universi del fantastico*, Vallecchi Editore, Firenze, 1988.

- BRAVO, Víctor Antonio: *Los poderes de la ficción: para una interpretación de la literatura fantástica*, Ávila Editores, Caracas (Venezuela), 1985.
- *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela*, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Caracas, 1986.
- *La irrupción y el límite: hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, UNAM, México, 1988.
- *Terrores de fin de Milenio*, Ediciones El Libro de Arena, Mérida, 1999.
- *El mundo es una fábula y otros ensayos*, Puerta del Sol, Mérida (Venezuela), 2004.
- BRAVO ROZAS, Cristina: «El cuento de terror en España e Hispanoamérica. Un mundo por descubrir», en Joaquín Marco (ed.), *Actas del XXIX Congreso del Instituto Interamericano de Literatura Iberoamericana (Barcelona, 15-19 de junio de 1992)*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1994, págs. 119-132.
- *La cotidianidad de lo perverso: el cuento de miedo en Puerto Rico*, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral), Madrid, 2001.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen: «Prólogo» a Hoffmann, *Vampirismo, El magnetizador y La aventura de la noche de San Silvestre*, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca, 1988, págs. 7-12.
- *El alucinante mundo de E. T. A. Hoffmann*, Editorial Olañeta, colección Hesperus, Palma de Mallorca, 1992.
- BRESCIA, Pablo: «Un mapa de la lluvia: viaje por la narrativa fantástica hispanoamericana», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, dossier monográfico en núm. *Quimera*, 218-219, julio-agosto de 2002, págs. 63-69.
- BULLO, Saida: «Di alcune metamorfosi del doppio», in Alessandro Scarsella, *Fantastico e immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1988, págs. 131-139.
- BUONO, Oreste del: «Prefazione», en Lucio D'Arcangelo (a cura di), *L'altro cielo. Racconti fantastici argenini*, Lucarini Editore, Roma, 1989, págs. VII-IX.
- CAILLOIS, Roger: *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Editorial Edhasa y Editorial Sudamericana, Barcelona, 1970.
- *L'incertezza dei sogni*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano, 1984.
- CALVINO, Italo (ed.): *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, 1985.
- «Definiciones de territorios: lo fantástico», *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, G. Sánchez Ferlosio (trad.), Tusquets, Barcelona, 1995, págs. 240-241. [«Definizioni di territori: il fantastico», *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, p. 215-216.]

- «Introducción» a *Cuentos fantásticos del XIX*, Siruela, Madrid, 2005, págs. 8-20. [«Introduzione», *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Mondadori, Milano, 1983, p. 5-14.]
- CAMPRA, Rosalba: «Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantastico: la costruzione come senso», *Estratto da Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano*, 15-16, Stampatori Tipolitografi Associati, Palermo, 1981, págs. 259-268. También en *Studi Ispanici*, Giardini, Pisa, 1981, p. 185-201.
- «Fantástico y sintaxis narrativa», en *Río de la Plata. Culturas*, núm. 1, Revista del Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP), París, 1985, págs. 95-111.
- «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 49-73.
- «La parola ai vampiri: i requisiti della narrazione», en *Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, 69, 1992, págs. 223-243.
- «Fantasma, ¿estás?», en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar: Coloquio Internacional*, vol. 1, Editorial Fundamentos, Madrid, 1996, págs. 213-223.
- «Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social», *Casa de las Américas*, núm. 213, octubre-diciembre de 1998, págs. 17-23.
- *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci Editore, Roma, 2000.
- «Al di là dell'orizzonte d'attesa: fantastico e metafora sociale», en Marina Galletti (a cura di), *Le soglie del fantastico*, vol. II, Lithos Editrice, Roma, 2001, p. 17-26.
- «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, págs. 153-191. [«Il fantastico: una isotopia della trasgressione», in *Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, vol. XV, fascicolo II, n.º. 45, giugno 1981, p. 199-231.]
- «Un espacio para los fantasmas», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, dossier monográfico en *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto de 2002, págs. 30-34.
- CAMPS PERARNAU, Susana: *La literatura fantástica y la fantasía*, Mondadori, Madrid, 1989.
- CARILLA, Emilio: *El cuento fantástico*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1968.
- CAROTENUTO, Aldo: *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Bompiani, Milano, 2002.
- CARROLL, Noël: *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Machado Libros, Madrid, 2005.

- CASTRO, Andrea: «Del otro lado del umbral en cuatro cuentos fantásticos argentinos de 1865 a 1898», en K. Benson y L. Rossiello (eds.), *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata. Actas de VII Congreso Internacional del CELCIRP*, Gotemburgo, 20-22 de junio de 2001, Göteborgs Universitet, págs. 397-404.
- *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, Suecia, 2002.
- «Edgar A. Poe en castellano y sus reescritores: el caso de “The oval portrait”», págs. 97-126, disponible en http://gupea.ub.gu.se/dspace/bitstream/2077/10432/1/gupea_2077_10432_1.pdf.
- CESERANI, Remo: *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999. [*Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 1996.]
- «Le radici storiche di un modo narrativo», en Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi *et altri*, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi Editori, Pisa, 1983, págs. 7-36.
- CESERANI, Remo, LUGNANI, Lucio, GOGGI, Gianluigi, BENEDETTI, Carla, SCARANO, Emanuela: *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983.
- CIFARELLI, Maria Rita e POL, Roberto de (a cura di): *Indiscrete presente. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1993.
- CÓCARO, Nicolás: «La corriente literaria fantástica en la Argentina», *Cuentos fantásticos argentinos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1985, págs. 11-36.
- CORRAL-RODRÍGUEZ, Rosario Faustino: *La narrativa fantástica en México: época moderna*, University of Arizona, Department of Spanish and Portuguese, 2000.
- CORSO, Sandro: *Il manifestarse dell'ambiguo. Uno studio sul fantastico in letteratura*, Opere Varie, CUEC Editrice, Cagliari, 1993.
- CORTÁZAR, Julio: «Del sentimiento de lo fantástico», *La casilla de los Morelli*, edición, prólogo y notas de Julio Ortega, Tusquets, Barcelona, 1973, págs. 72-73. También en *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, México, Siglo XXI, 1988, págs. 69-75.
- «Ese mundo que es éste», *La casilla de los Morelli*, Tusquets, Barcelona, 1973, págs. 74-77.
- CORTI, Claudia: *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, ETS Editrice (Ricerche/39), Pisa, 1989.

- CURTONI, Vittorio: *Le frontiere dell'ignoto*, Nord, Milano, 1977.
- D'ALESSANDRI, M. Rita: *Manuale del fantastico*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- D'ARCANGELO, Lucio: *La letteratura fantastica in Argentina*, Itinerari, Lanciano, 1983.
- (a cura di): *L'altro cielo. Racconti fantastici argentini*, Lucarini Editore, Roma, 1989.
- DEHENNIN, Elsa: «En pro de una tipología de la narración fantástica», en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo I, Roma, Bulzoni, 1982, págs. 353-362. Disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/07/aih_07_1_034.pdf.
- ERDAL JORDAN, Mery: *La narrativa fantástica. Evolución del género y sus relaciones con las concepciones del lenguaje*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 1998.
- ESTÉVEZ, Ángel L.: *La modalidad fantástica en el cuento dominicano del siglo XX*, The Edwin Mellen Press, Lewiston (Nueva York), Queenston (Ontario), Lampeter (Gales), 2005.
- EZAMA GIL, Ángeles: «Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núm. 154/155: *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, 1994, págs. 77-82.
- FARNETTI, Monica: *Il gioco del maligno*, Vallecchi, Firenze, 1988.
- (a cura di): *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Leo S. Olschki, Firenze, 1995.
- *L'irruzione del vedere nel pensare: saggi sul fantastico*, Campanotto Editore, Pisan di Prato, 1997.
- FERRERAS, Daniel F.: «La poética del desorden: hacia la definición semio-crítica de un género fantástico», en *Actas de las II Jornadas de Literatura Fantástica*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2003, págs. 11-23.
- FIORIOLI, Elena: «Evasione nel “fantastico” e/o desiderio di “alterità”», *Il cristallo. Rassegna di varia umanità*, Bolzano, 30, 2, 1988, p. 79-88.
- FLESCA, Haydée: «Estudio preliminar», en Haydée Flesca y María Hortensia Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, vol. I, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, págs. 9-25.

- FRANCI, Giovanna: *La messa in scena del terrore*, Longo Ed., Ravenna, 1982.
- FRATANGELO, Mario: «Il “fantastico” in Guy de Maupassant», *Berenice*, núm. 12, Roma, 1984, págs. 183-186.
- FREUD, Sigmund: «Lo ominoso» («Das Unheimliche»), *Obras completas*, vol. xvii: 1917-1919, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976, págs. 219-251. [*Das Unheimliche* («Il perturbante»), in *Opere*, Boringhieri, Torino, 1977.]
- FUENTE, José Luis de la: «De las crónicas de Indias a Borges: la nostalgia de la fantasía», en *Actas de las II Jornadas de Literatura Fantástica*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2003, págs. 55-78.
- FUSILLO, Massimo: *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Scandicci, 1998.
- GALEOTA CAJATI, Adele (introduz., traduz. e note): «Introduzione», *Diabolico Río de La Plata. Racconti «fantastici» argentini e uruguayani*, Bulzoni (Letterature Iberiche e Latino-Americane), Roma, 1988, p. 7-41.
 ——— *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra Europa e Río de la Plata*, Bulzoni, Roma, 1990.
- GALLARDO, Mario: «Introducción», *El relato fantástico en Honduras*, Letra Negra, Guatemala, 2003. También disponible en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/hondufan.html>.
- GALLETI, Marina (a cura di): *Le soglie del fantastico*, Lithos Editrice, Roma, vol. I: 1996, vol. II: 2001.
- GARCÍA RAMOS, Arturo: «Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 16, 1987, págs. 81-94; disponible en <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI8787110081A.PDF>.
 ——— *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX: mimesis y verosimilitud*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1990.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin: «Génesis de lo fantástico en la literatura hispánica», en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica: Lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiotica e Hispanismo* (celebrado en Madrid 20-25 de junio de 1983), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Madrid, vol. I, 1985, págs. 325-331.
- GARGANO, Antonella e PONZI, Mario: *Il quotidiano e il fantastico*, Bulzoni, Roma,

1991.

- GHIDETTI, Enrico: *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori Riuniti, Roma, 1987.
- GIORDANO, Mario Gabriele: *Il fantastico e il reale: pagine di critica letteraria da Dante al novecento*, «Introduzione» di Francesco D'Episcopo, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1997.
- GIORGI, Giorgio: *Percorsi nel fantastico*, Il Cerchio, colanna Fantasia, Rimini, 1997.
- GONZÁLEZ MEGÍA, Marta: «El cuento de terror», *Malas. Relatos de mujeres diabólicas*, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, págs. XIII-XXIV.
- «Relatos de mujeres malvadas», *Malas. Relatos de mujeres diabólicas*, Lengua de Trapo, Madrid, 2008, págs. XXV-XLIV.
- GONZÁLEZ MIGUEL, María de los Ángeles: *E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana: *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, J. R. S. Editor, Barcelona, 1980.
- «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios filológicos* (Cáceres), 7, 1984, págs. 207-226.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT: «Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 27-36.
- HAHN, Óscar: *El cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX. Estudio y textos*, Premiá Editora, México, 1978.
- «Prólogo», *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990, págs. 15-26.
- «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano», en *Mester*, vol. XIX, núm. 2, *Special Issue on the Fantastic* (Fall, 1990), University of California, Los Ángeles, págs. 35-45.
- «Introducción», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, págs. 7-22.
- HELIOS, Jaime: «Introducción», *Antología de relatos fantásticos argentinos*, Espasa Calpe, Narrativa Austral, Pozuelo de Alarcón (Madrid), 2006, págs. 11-73.
- HERRERO CECILIA, Juan: *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrate-*

gias narrativas y la cooperación interpretativa del lector, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

HOFFMANN, Ernest Teodor Amadeus: *Romanzi e racconti*, prefazione di Claudio Magris, Einaudi, Torino, 1969.

——— *Vampirismo, El magnetizador y La aventura de la noche de San Silvestre*, José J. de Olañeta editor, Palma de Mallorca, 1988.

——— *Cuentos*, 2 vols., Alianza, Madrid, 1999, traduc. de Carmen Bravo-Villasante.

JACKSON, Rosmary: «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, págs. 141-152.

——— *Fantasy. Literatura y subversión*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1986. [*Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Tullio Pironti Editore, Napoli, 1986.]

JENTSCH, Ernst: «Sulla psicologia dell’*unheimliche*», in Remo Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi *et altri*, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, p. 399-410.

KÖNIG, Irmtrud: *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang (Hispanische Studien, Band 15), Frankfurt am Maim, 1984.

LATTARULO, Leonardo (a cura di): «Introduzione», *Il vero e la sua ombra. Racconti fantastici dal Romanticismo al Primo Novecento*, Quiritta, Roma, 2000, p. VII-XXXVII.

——— «Nota bibliografica», *Il vero e la sua ombra. Racconti fantastici dal Romanticismo al Primo Novecento*, Quiritta, Roma, 2000, p. XXXVIII-XLI.

LAZZARIN, Stefano: *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari, 2000.

LEPSCHY, Giulio: «Aspetti linguistici del fantastico», in Vittore Branca e Carlo Ossola, (a cura di), *Gli universi del fantastico*, Vallecchi Editore, Firenze, 1988, p. 147-186.

LÓPEZ MARTÍN, Lola: «El espiritismo, la parapsicología y el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX», en Teodosio Fernández (dir.), *Revista Arrabal*, Edicions de la Universitat de Lleida y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEEHL), Lleida, 2007, págs. 39-46.

LOVECRAFT, Howard Phillips: *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, EDAF, Madrid, 2002. [*L'orrore soprannaturale in letteratura*, Theoria, Roma-Napoli, 1992.]

LUGNANI, Lucio: «Verità e distorsione: Il dispositivo dell’oggetto», in Remo

- Ceserani, Lucio Lugnani, Gianluigi Goggi *et altri*, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, p. 177-288.
- LLOPIS, Rafael: *Cuentos de terror*, Editorial Taurus, Madrid, 1963.
 ——— *Historia natural de los cuentos de miedo*, Júcar, Madrid, 1974.
 ——— *Antología del cuento de terror*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
 ——— «Prólogo» a su antología *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, Unión, La Habana, 1968, págs. 11-30.
- MALTESE, Paolo: *Arcana. Il meraviglioso, l'erotica, il surreale, il nero, l'insolito nelle letterature di tutti tempi e paesi*, Sugar, Milano, 1971.
- MANGUEL, A.: «Estudio Preliminar», *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1973.
- MARINI-PALMIERI, Enrique: *El modernismo literario hispanoamericano: caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, «Prólogo» de Graciela Maturó, Imp./Ed. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1989.
- MARIÑO, Alicia: «En la frontera de lo imposible: el relato fantástico», en *Actas de las II Jornadas de Literatura Fantástica*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2003, págs. 25-36.
- MARTÍN, Rebeca: «Los orígenes del *doppelgänger*», *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Academia del Hispanismo, Biblioteca de Escrituras Profanas, Vigo, 2007, págs. 25-37.
- MARTÍNEZ, Carlos Dámaso: «La literatura fantástica. Desde sus comienzos hasta Adolfo Bioy Casares», en *Historia de la literatura argentina*, tomo IV, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1986, págs. 409-432.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: «Lo fantástico», en *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, págs. 333-339.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana: «Intrusismos fantásticos en el cuento peruano», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 145-157.
- MATAMORO, Blas: «Fantasmas argentinos», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 127-134.
- MAZZOTTA, Gabriele (a cura di): *Visioni del fantastico e del meraviglioso prima dei surrealisti*, Opere della Fondazione Antonio Mazzotta, Milano, 2004.

- MEEHAN, Thomas C.: «Bibliografía de y sobre literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, vol. XLVI, núms. 110-111, enero-junio 1980, págs. 243-256.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M.: «La FANTASÍA imposible: apuntes metodológicos para el medioevo castellano», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lleida, 1999, págs. 43-54.
- MESA GANCEDO, Daniel: *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2002.
- MILNER, Max: *La fantasmagoría*, Il Mulino, Bologna, 1989.
 ——— *Satana e il Romanticismo*, Biblioteca Bollati Boringhieri, Pubblicazioni del Centro Studi storico-letterario «Natalino Sapegno», Torino, 2000.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio: «Introducción», *Ondinas. Las ninfas del agua*, Siruela, Madrid, 2005, págs. 9-30.
- MOLLOY, Silvia: «Historia y fantasmagoría», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 105-112.
- MONTERROSO, Augusto: «La literatura fantástica en México», en Enriqueta Morillas (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Siruela, Madrid, 1991, págs. 179-187.
- MORALES, Ana María: «Bibliografía sobre la literatura fantástica», *Signos Literarios y Lingüísticos*, México, 2, 2000, págs. 181-212.
 ——— «Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico», *Hipertexto* 7, 2008, págs. 68-76. Disponible en <http://www.utpa.edu/DEPT/MODLANG/hipertexto/docs/Hiper7Morales.pdf>.
 ——— «De lo fantástico en México», *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, Ediciones Oro de la Noche, México, 2008, págs. VII-XXXVIII.
- MORALES Ana María y SARDIÑAS, José Miguel (eds.): *Odiseas de lo fantástico*, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, México, 2004.
- MORALES, Ana María, SARDIÑAS, José Miguel y ZAMUDIO, Luz Elena (eds.): *Lo fantástico y sus fronteras. II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2003.

- MORENO, Horacio (selec. y pról.): *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 1993.
- MORETTI, Franco: *Dialettica della paura*, in *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino, 1987.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Siruela, Madrid, 1991.
- «Poéticas del relato fantástico», en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 93-103.
- «Lo fantástico, lo simbólico y lo maravilloso en la narrativa hispanoamericana contemporánea», en Paco Tovar (ed.), *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*, Universitat de Lleida y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Lleida, 1996, págs. 23-30.
- «El relato fantástico y el fin de siglo» (contiene a su vez «Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX»), en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Editorial Milenio, Lleida, 1997; también en Eduardo Holmberg, *Filigranas de cera y otros relatos*, Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2000, págs. 9-36.
- «Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, 1999, págs. 269-277.
- «Identidad y literatura fantástica», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 28, 1, (ejemplar dedicado a: «Homenaje a Luis Sáinz de Medrano»), 1999, págs. 311-322. Disponible en <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI9999120311A.PDF>.
- (coord.): *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, Universidad Nacional del Comahue (Argentina), 2005.
- NODIER, Charles: «Sobre lo fantástico en literatura», *Cuentos visionarios*, J. Martín Lalanda y L. A. de Cuenca (sel. y traduc.), Siruela, Madrid, 1989, págs. 445-474.
- OLEA FRANCO, Rafael: «El concepto de literatura fantástica», *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, Cátedra Jaime Torres Bodet, México, 2004, págs. 23-73.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio: «Estudio preliminar», en Eduardo L. Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Hachette, Buenos Aires, 1957, págs. 8-98.
- PASQUALICCHIO, Nicola: *Maladea. Fantasmici classici in racconti dell'Ottocento*, Esedra Editore, Padova, 1995.
- PELLICER, Rosa: «Notas sobre la literatura fantástica rioplatense (del terror a lo

- extraño)», en *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 11, Logroño, 1985, págs. 31-58.
- PERASSI, Emilia: *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones*, Bulzoni, Roma, 1992.
- PÉREZ, Violeta: «Lo fantástico como categoría estética», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núm. 154/155 dedicado especialmente a la *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, 1994, págs. 21-24.
- PÉREZ GIL, Violeta: *El relato fantástico desde el romanticismo al realismo. Estudio comparado de textos alemanes y franceses*, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral), Madrid, 1993.
- PERUGINI, Carla: «Diabluras románticas. El diablo y su corte en la prosa narrativa romántica», en *Romanticismo 3-4: Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano. La narrativa romántica*, Università di Genova, Genova, 1988, 89-99.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores (ed.): «Introducción», *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003, págs. 9-47.
- PISAPIA, Biancamaria (a cura di): *I piaceri della immaginazione. Studi sul fantastico*, Bulzoni, Roma, 1984.
- POE, Edgar Allan: *Obras completas*, compilación y prólogo de Armando Bazán, Editorial Claridad, Buenos Aires, 1944.
- *Racconti fantastici e del terrore*, Mursia, Milano, 1989.
- *Cuentos completos*, traducción de Julio Cortázar, prólogo de Carlos Fuentes, edición de Fernando Iwasaki, Páginas de Espuma, Madrid, 2008.
- *Siniestras amadas. 22 delirios necro-románticos de Edgar Allan Poe*, Jack Mircala (ilustración), Editorial Sinsentido, Sabadell (Barcelona), 2009.
- POLETTI, Giampaolo: «Fantastico tra fantasia, soprannaturale e *fantastique*. I contributi dopo Todorov», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 18, 1993, p. 597-615.
- PONT, Jaume (ed.): *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Editorial Milenio, Lleida, 1997.
- *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica. Suplemento de las Actas del Congreso Internacional «Narrativa fantástica en el siglo XIX»*, Universitat de Lleida, Lleida, 1999.
- PRAZ, Mario: *Perseo e la Medusa: dal Romanticismo all'Avanguardia*, Mondadori, Milano, 1979.
- *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado,

- Barcelona, 1999, traducción de Rubén Mettini. [*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 2003.]
- *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de «La carne, muerte y el diavolo en la literatura romántica»*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988. [*Il patto col serpente: paralipomeni di La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Mondadori, Milano, 1972.]
- PRIETO, Adolfo: «La literatura fantástica», *Cuadernos de Literatura Argentina. La generación del ochenta*, Capítulo/2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 97-100.
- PROPP, Vladimir: «Las transformaciones de los cuentos fantásticos», en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI Argentina Editores, Buenos Aires, 1976, págs. 177-198.
- PULIDO, José Antonio: «El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe», *Contexto: revista anual de estudios literarios*, núm. 10, 2004, págs. 229-250. Disponible en <http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/contexto/vol8num10/articulo16.pdf>.
- PUNTER, David: *Storia della letteratura del terrore. Il «gotico» dal settecento ad oggi*, Editori Riuniti, Roma, 1997.
- PUNZO, Luigi: «Intersezioni dell'immaginario letterario», in Biancamaria Pisapia (a cura di), *I piaceri della immaginazione. Studi sul fantastico*, Bulzoni, Roma, 1984, págs. 13-35.
- RANK, Otto: *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, Sugarco, 1979.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana: «Las ficciones fantásticas y su relación con otros tipos ficcionales», *Teoría y análisis del texto literario*, Hachette, Buenos Aires, 1989, págs. 132-151. También en David Roas (coord.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, págs. 193-221.
- «En compañía de dinosaurios», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, dossier monográfico en *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto de 2002, págs. 46-50.
- REVOL, Enrique Luis: «La tradición fantástica en la literatura argentina», en Enrique Ruiz-Fornells (ed.), *Revista de estudios hispánicos*, tomo II, núm. 1, abril de 1868, University of Alabama Press, EE UU, págs. 205-228.
- «La literatura fantástica argentina», *Revista Sur*, núm. 348, Buenos Aires, 1981, págs. 35-40.
- RISCO, Antón: *Literatura y fantasía*, Taurus, Madrid, 1982.

- *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Taurus, Madrid, 1987.
- RISCO, Antón, SOLDEVILLA, Ignacio y LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (eds.): *El relato fantástico: historia y sistema*, Colegio de España, Salamanca, 1998.
- ROAS, David: «La crítica y el relato fantástico en la primera mitad del siglo XIX», *Lucanor. Revista del cuento literario*, núm. 14, 1997, págs. 79-112.
- «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lleida, 1999, págs. 93-110.
- *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Bellaterra: Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona (tesis doctoral, microforma), Barcelona, 2001.
- (ed.): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001.
- «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, págs. 7-44.
- «Selección bibliográfica», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Editorial Arco/Libros, Madrid, 2001, págs. 301-307.
- (coord.): *Lo fantástico: literatura y subversión*, dossier monográfico en *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto de 2002, págs. 14-85.
- «El género fantástico y el miedo», en David Roas (coord.), *Lo fantástico: literatura y subversión*, dossier monográfico en *Quimera*, núm. 218-219, julio-agosto de 2002, págs. 41-45.
- *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Círculo de Lectores, colección Raros y Curiosos, Barcelona, 2002.
- (selecc. y ed.), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Mare Nostrum, Madrid, 2003.
- «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable», en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, México, 2004, págs. 39-56.
- «Poe según Corman, o la reinención del universo gótico», en *Quimera: Revista de literatura*, núm. 265, 2005, págs. 47-53.
- *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel, Pontevedra, 2006.
- «¿La realidad está ahí afuera?: El lugar de lo fantástico en la narrativa posmoderna», en *Quimera: Revista de literatura*, núm. 301, 2008, págs. 75-79.
- «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Carlos III, Madrid, 2009. En prensa (ISBN: 691-8732-6).
- ROAS, David y CASAS, Ana: «Prólogo», *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia, 2008, págs. 9-54.

- RODA, Vittorio: *I fantasmi della ragione*, Liguori, Napoli, 1996.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago: *La influencia de la narrativa breve fantástica de Edgar A. Poe en el cuento fantástico español del siglo XIX*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1999, microforma.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: «Borges: Una teoría de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, núm. 42, 1976, págs. 177-189.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier: «Referencia fantástica y literatura de transgresión», *Tropelías*, núm. 2, págs. 145-156.
- ROSENBLAT, María Luisa: *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas en la obra de Edgar Allan Poe*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Equinoccio: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, Caracas (Venezuela), 1998.
- *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas (Venezuela), 1990.
- RUNCINI, Romolo: *Il romanzo fantastico. Dall gotico alla fantascienza*, Libreria Sapere, Napoli, 1983.
- «La paura della soglia: Il fantastico, immagine e parola trasversale tra profano e sacro», in Marina Galletta (a cura di), *Le soglie del fantastico*, Lithos Editrice, Roma, vol. I, 1996, p. 111-128.
- «I prodomi del fantastico: reale e immaginario, una questione grammaticale», in Marina Galletta (a cura di), *Le soglie del fantastico*, Lithos Editrice, Roma, vol. II, 2001, p. 27-35.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis: «Cien años de literatura fantástica», en Enriqueta Morillas, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 17-25.
- SALTO, Graciela Nélica: «El efecto fantástico», en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. V: *La crisis de las formas*, Emecé Editores, Buenos Aires, págs. 129-149.
- SANDOVAL, Carlos: *El cuento fantástico venezolano en el siglo XIX*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2000.
- «Fantasmas: una introducción», *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, 2000, págs. 9-19.
- SANTOS VILA, Sonia: *El relato fantástico en la literatura occidental durante el siglo XIX: E. T. A. Hoffmann y Ambrose G. Bierce*, Universidad de Vallado-

lid, Micropublicaciones ETD, 1999.

- SARDIÑAS, José Miguel: «El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y el cuento cubano de la revolución», en *Signos Literarios y Lingüísticos*, vol. II, 2, México, 2000, págs. 141-152. Disponible en <http://209.85.229.132/search?q=cache:tTsIQ2uBIOsJ:148.206.53.230/revistasuam/signosliterariosylinguisticos/include/getdoc.php%3Fid%3D68%26article%3D59%26mode%3Dpdf+barrenechea+La+literatura+fant%C3%A1stica:+funci%C3%B3n+de+los+c%C3%B3digos+socioculturales+en+la+constituci%C3%B3n+de+un+g%C3%A9nero&cd=8&hl=es&ct=clnk&gl=es>.
- «Sobre los orígenes de la literatura fantástica en Cuba», en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Marco Kunz (eds.), *Desde los orígenes de lo fantástico*, Actas del VII Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (3-6 de septiembre de 2008), Universität Bamberg (Alemania), en edición.
- SARDIÑAS, José Miguel y MORALES, Ana María: «Bibliografía sobre literatura fantástica», *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, Casa de Las Américas, La Habana, 2003, págs. 549-592.
- SCARSELLA, Alessandro: «Profilo delle poetiche del fantastico», in *Rassegna della Letteratura Italiana*, LXXXX, n.º. 1-2, Sansoni Casa Ed., Firenze, 1986, p. 201-220.
- *Fantastico e immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1988.
- SEBOLD, Rusell P.: *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Taurus, Madrid, 1989.
- SECCHIERI, Fillippo: «Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria», in Monica Farnetti (a cura di), *Geografia, Storia e Poetiche del Fantastico*, Leo S. Olschki, Biblioteca dell'Archivum Romanicum, vol. 262, Firenze, 1995, p. 145-164.
- SERRA, Edelweiss: «El cuento fantástico», *Tipología del cuento literario (Textos Hispanoamericanos)*, Cupsa, Madrid, 1978, págs. 105-126.
- SIEBERS, Tobin: *Lo fantástico romántico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- SIRUELA, Jacobo: «Pequeñas consideraciones vampiroológicas», *Vampiros*, Siruela, Madrid, 1992, págs. XI-XXIV.
- SOLMI, Sergio: *Della favola, del viaggio e di altre cose: saggi sul fantastico*, Riccardo Ricciardi [Stamperia Valdonega di Verona], Milano-Napoli, 1971.
- *Saggi sul fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Einaudi,

- Torino, 1978.
- «Prefazione», in Sergio Solmi e Carlo Fruttero (a cura di), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Einaudi, Torino, 1992, p. IX-XXIV.
- *Letteratura e società. Saggi sul fantastico. La responsabilità della cultura*, Adelphi Editore, Milano, 2007.
- SOSNOWSKI, Saúl: «Cábala, fantasía, ideología: apostillas diacríticas», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, 1991, págs. 83-91.
- SPECK, Paula: «Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Revista Iberoamericana, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, núms. 96-97, vol. XLII, julio-diciembre 1976, Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania, págs. 411-426.
- STRADA, Vittorio: «Il fantastico e la storia», in Vittore Branca e Carlo Ossola (a cura di), *Gli universi del fantastico*, Vallecchi, Firenze, 1988, p. 107-120.
- TACCONI DE GÓMEZ, María del Carmen: *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1995.
- TASSI, Fabio: «Il fantastico tra letteratura classica e moderna», disponible en <http://www.fantascienza.com/delos/delos40/todorov.html>.
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, serie Crítica Analítica, Barcelona, 1982. [*La literatura fantástica. Definizione e grammatica di un genere letterario*, Garzanti, Milano, 1981.]
- TOMASI, Silvia: «Hoffmann: l'affatturazione del reale», in Roberto Barbolini e Silvia Tomasi, *Paperhell. Carte infernali, mappe e miti del fantastico dal romanzo gotico al poliziesco. Dal Dottor Jekyll a Tex*, Transeuropa, Ancona, 1991, p. 35-44.
- TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat: «La mujer fantasma y otros personajes del romanticismo», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, 1999, págs. 147-159.
- *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo*, Institució Alfons el Magnànim, València, 2000.
- «Paralelismos en el relato fantástico del siglo XIX», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *España y Argentina en sus relaciones literarias*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), Lleida, 2002, págs. 191-199.

- TRÍAS, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 2001.
- URBANI, Paola: *Modelli e teoria del racconto*, Studium, Roma, 1976.
- VAX, Louis: *Arte y literatura fantásticas*, EUDEBA, Buenos Aires, 1973.
 ——— *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid, 1981.
 ——— *La natura del fantastico. Struttura di un genere letterario*, Theoria, Roma-Napoli, 1987.
- VERDEVOYE, Paul: «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Anales de literatura hispanoamericana* (Homenaje a Francisco Sánchez Castañar), vol. VIII, núm. 9, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1980, págs. 283-303. Disponible en <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI8080110283A.PDF>.
- «Ayer y Anteayer», en *Río de la Plata: Culturas* (Revista del Centro de Estudios Literarios y Civilizaciones del Río de la Plata, CELCIRP), tomo I: *Lo fantástico y lo imaginario*, París, 1985, págs. 3-19.
- «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 115-126. También en *Literatura argentina e idiosincrasia*, 2002, págs. 287-298.
- VIOLA, G. E.: *Del fantastico in letteratura e della letteratura fantastica del Novecento*, in A. Filippetti e G. E. Viola, *L'illusione e l'ipotesi. Tecniche e strutture narrative del Novecento*, Longo, Ravenna, 1973, p. 147-181.
- VITARELLI, María: «Literatura fantástica rioplatense del siglo XIX. Testimonio de una época», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, Universidad del Comahue (Argentina), 2005, págs. 109-119.
- YATES, Donald A. (ed.): «Sobre los orígenes de la literatura fantástica argentina», en Renato Rosaldo y Robert Anderson (eds.), *La literatura iberoamericana del siglo XIX (Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana)*, Instituto Internacional de Literatura y Universidad de Arizona, Tucson, 1974, págs. 21-24.

Gótico y fantástico

- ALETTA DE SILVAS, Susana: «Entre lo gótico y lo fantástico: una lectura del tema del vampiro en la literatura argentina», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lleida, 1999, págs. 279-291.

- BORDONI, Carlo: *La paura, il mistero, l'orrore: dal romanzo gotico a Stephen King*, Chieti, Solfanelli, 1989.
- CORTÁZAR, Julio: «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», en *Obra crítica*, edición de Saúl Sosnowski, Alfaguara, Madrid, 1994, vol. 3.
- CORTI, Claudia: *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, ETS Editrice (Ricerche/39), Pisa, 1989.
- JACKSON, Rosemary: «Relatos y novelas góticas», *Fantasy. Literatura y subversión*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1986, págs. 97-125.
- RUNCINI, Romolo: *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura*, vol. I: *Il Gothic Romance*, Liguori Editore, Napoli, 1995.
- SKEY, Malcolm: *Il romanzo gotico. Guida alla lettura e bibliografia ragionata*, Theoria Editore, Roma-Napoli, 1984.

Fantástico y maravilloso

- ALARCÓN RODRÍGUEZ, Tania: «Fantástico y maravilloso: diferencias etimológicas», en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras. II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2003, págs. 79-84.
- BETTELHEIM, Bruno: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Editorial Crítica, Barcelona, 2006.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo: «Acerca de los géneros de lo fantástico, lo maravilloso y la mitoficción», *Literatura: teoría, historia y crítica*, núm 5, 2003, págs. 61-78.
- DEKKER, Ton, VAN DER KOOL, Jurjen e MEDER, Theo: «Introduzione», *Dizionario delle fiabe e delle favole. Origini, sviluppo, variazioni*, a cura di Ferdinando Tempesti, traduz. dall'olandese Maria Cristina Coldagelli, Mondadori, Milano, 2001, págs. VII-XLII.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier: «Phantasos in litteris. La magia ante el estatuto ficcional de "lo maravilloso" y "lo fantástico" de la ficción», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica, hispánica*, Universitat de Lleida, 1999, págs. 55-92.
- PROPP, Vladimir: «Las transformaciones de los cuentos fantásticos», en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI Argentina Editores, Buenos Aires, 1976, págs. 177-198.

- *Morfología del cuento*, seguida de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* y de *El estudio estructural y tipológico del cuento*, Editorial Fundamentos, Caracas-Madrid, 1992.
- *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Caracas-Madrid, 1998.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, serie Crítica Analítica, Barcelona, 1982. [*La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario. I testi esemplari*, Garzanti, Milano, 1981.]

Fantástico y realismo mágico

ANDERSON IMBERT, Enrique: «Literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso», en Donald Yates (ed.), *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, P. A.: K. and S. Enterprises, Pittsburgh, 1975, págs. 39-44.

——— *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Ávila, Caracas, 1976.

BRAVO, Víctor: *Magias y maravillas en el continente literario. Para un deslinde del realismo mágico y lo real maravilloso*, La Casa de Bello, Caracas, 1995.

CARPENTIER, Alejo: «Prólogo», *El reino de este mundo*, editado en un mismo volumen (el 2 de las *Obras completas* de Alejo Carpentier) junto a *Los pasos perdidos*, Siglo XXI Editores, México, 1991.

CHIAMPI, Irlemar: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Monte Ávila, Caracas, 1983.

FERNÁNDEZ, Teodosio: «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 37-47. También en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, págs. 283-297.

FLORES, Ángel: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Premiá Editora, México, 1985.

JACKSON, Rosemary: «Realismo fantástico», *Fantasy. Literatura y subversión*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1986, págs. 127-145.

LLARENA, Alicia: «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)», *Anales de Literatura hispanoamericana*, núm. 261, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1997, págs. 107-117. Disponible en

<http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI9797120107A.PDF>.

——— *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*, Hispamérica, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

MARTÍNEZ, Zelly: «Realismo mágico y lo fantástico en la ficción hispanoamericana contemporánea», en Donald Yates (ed.), *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, P. A.: K. and S. Enterprises, Pittsburgh, 1975, págs. 45-52.

MENTON, Seymour: *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

MIGNOLO, Walter: *Literatura fantástica y realismo maravilloso*, La Muralla, Madrid, 1983.

——— «El misterio de la ficción fantástica y del realismo maravilloso», *Teoría del texto e interpretación de textos*, UNAM, México, 1986, págs. 113-160.

RICCI DELLA GRISA, Graciela: *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina. Textos y contextos*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1985.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: «Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos», en Donald Yates (ed.), *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, P. A. K. and S. Enterprises, Pittsburgh, 1975, págs. 25-37.

USLAR PIETRI, Arturo: «Realismo mágico», en *Godos, insurgentes y visionarios*, Seix Barral, Barcelona, 1986, págs. 133-140.

YATES, Donald A. (ed.): *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso de Literatura Iberoamericana, Latin American Studies Center, Pittsburgh, 1975.

Neofantástico

ALAZRAKI, Jaime: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983.

——— «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, vol. XIX, núm. 2, *Special Issue on the Fantastic*, (Fall, 1990), University of California, Los Ángeles, págs. 21-33.

Ciencia ficción

- ALDANI, Lino: *La fantascienza*, La Tribuna, Piacenza, 1962.
- BIANCHI, Ruggero (a cura di): *E. A. Poe. Dal gotico alla fantascienza. Saggi di letteratura comparata*, Mursia Editore, Milano, 1978.
- CAILLOIS, Roger: *Dalla fiaba alla fantascienza*, a cura di P. Repetti, Theoria, Roma-Napoli, 1991.
- CANO, Luis C.: *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Corregidor, colección Nueva Crítica Hispanoamericana, Buenos Aires, 2006.
- CAPANNA, Pablo: «Estudio preliminar», *Ciencia ficción argentina. Antología de cuentos*, Aude, Buenos Aires, 1990.
——— *El mundo de la ciencia ficción. Sentido e historia*, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1992.
- CURTONI, Vittorio e LIPPI, Giuseppe: *Guida alla fantascienza*, Gamma, Milano 1978.
- DELLEPIANE, Angela B.: «Narrativa argentina de ciencia ficción: tentativas liminares y desarrollo posterior», en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1989, págs. 515-525. También disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_2_059.pdf.
- FERNÁNDEZ, Adriana y PÍGOLI, Edgardo: «Prólogo. Un siglo de ciencia ficción argentina. Panorama del género en nuestro país», en Adriana Fernández y Edgardo Pígoli, *Historia futuras. Antología de la ciencia ficción argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2000, págs. 9-14.
- FERNÁNDEZ DELGADO, Miguel Ángel (pról. y sel.): *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, Lumen, Buenos Aires-México, 2001.
——— «Hacia una vindicación de la ciencia ficción mexicana», en Gonzalo Martré (ed.), *La ciencia ficción en México (Hasta el año 2002)*, Instituto Politécnico Nacional, México, 2004, págs. 13-18, disponible en <http://www.publicaciones.ipn.mx/PDF/1357.pdf>.
- FERRERAS, Juan Ignacio: *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*, Siglo XXI, Madrid, 1972.
- FERRINI, Franco: *Che cosa è la fantascienza?*, Ubaldini, Torino, 1970.

- FLAMMARION, Camille: *Mundos reales. Mundos imaginarios. Viaje pintoresco por el cielo. Revista crítica de las teorías humanas, científicas y fabulosas, antiguas y modernas, sobre los habitantes de los astros*, Ediciones Mascarón, Barcelona, 1981.
- GIACHINO, Enzo: «Per recuperare il miracolo», in *Utopia e fantascienza*, Edizioni Giappichelli, Torino, 1975, p. 63-79.
- GIOVANNOLI, Renato: *La scienza della fantascienza*, Bompiani, Milano, 1991.
- KAGARLITSKI, Yuli: *¿Qué es la ciencia ficción?*, Guadarrama, Barcelona, 1974.
- LITVAK, Lily: «Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núm. 154/155 dedicado especialmente a la *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, Barcelona, 1994, págs. 83-88.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola: «Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia ficción y el cuento fantástico en Argentina», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Carlos III, Madrid, 2009. En prensa (ISBN: 691-8732-6).
- LÓPEZ PELLISA, Teresa y ÁNGEL MORENO, Fernando (eds.): *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Carlos III, Madrid, 2009. En prensa (ISBN: 691-8732-6).
- MONTANARI, Gianni: *La fantascienza*, Longanesi, Milano, 1978.
- PAGETTI, Carlo: *I sogni socio scienza. Storia socio scienza fiction*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- RUNCINI, Romolo: *Il romanzo fantastico. Dall gotico alla fantascienza*, Libreria Sapere, Napoli, 1983.
- SÁNCHEZ, Guillem y GALLEGO, Eduardo: «¿Qué es la ciencia ficción?», publicado el 25 de enero de 2005, artículo disponible en <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>.
- SCHOLES Robert y RABKIN, Eric: *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*, Taurus, Madrid, 1982.
- SOLMI, Sergio: «Prefazione», in Sergio Solmi e Carlo Fruttero (a cura di), *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Einaudi Tascabili, Letteratura-94, Torino, 1992, págs. IX-XXIV.

SUVIN, Darko: *La metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

TROUSSON, Raymond: *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Península, Barcelona, 1995.

VV AA: *Utopia e fantascienza*, Pubblicazioni dell'Istituto di Anglistica, Facoltà di Magistero dell'Università di Torino, Edizioni Giappichelli, Torino, 1975.

8.3. Narrativa policiaca

ACOSTA, Leonardo: *Novela policial y medios masivos*, Letras Cubanas, La Habana, 1989.

BARBOLINI, Roberto: «L'eccezione e la favola. I detectives dell'impossibile», in Roberto Barbolini e Silvia Tomasi, *Paperhell. Carte infernali, mappe e miti del fantastico dal romanzo gotico al poliziesco. Dal Dottor Jekyll a Tex*, Transeuropa, Ancona, 1991, p. 59-70.

——— «Critica della ragione poliziesca», in Roberto Barbolini e Silvia Tomasi, *Paperhell. Carte infernali, mappe e miti del fantastico dal romanzo gotico al poliziesco*, Transeuropa, Ancona, 1991, p. 71-78.

BARBOLINI, Roberto e TOMASI, Silvia: *Paperhell. Carte infernali, mappe e miti del fantastico dal romanzo gotico al poliziesco. Dal Dottor Jekyll a Tex*, Transeuropa, Ancona, 1991.

BOILEAU, Pierre y NARCEJAC, Thomas: *La novela policial*, Paidós, Buenos Aires, 1968.

BORGES, Jorge Luis: «El cuento policial», *Borges, oral*, Emecé Editores / Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1986, págs. 63-80. Disponible en http://www.revistaoxigen.com/Menu/Recursos/7c_policial.htm.

——— «Leyes de la narración Policial», *Textos recobrados: 1931-1955*, Emecé Editores, Barcelona, 2002, págs. 36-39.

EQUIZA Graciela (ed., comp. y pról.): «Prólogo», *Policiales argentinos. La bolsa de huesos y otros cuentos*, Andrés Bello, Buenos Aires, 2005, págs. 5-18.

HOVEYDA, Feredoun: *Historia de la novela policiaca*, Alianza, Madrid, 1967.

- LAFFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge B.: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Colihue, Buenos Aires, 1996.
- MADRID, Juan: «Sociedad urbana y novela policiaca», en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca en España*, Universidad de Granada, Granada, 1989, págs. 13-21.
- MANDEL, Ernest: *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, UNAM, México, 1986.
- MARTÍN CEREZO, Iván: *Poética del relato policiaco (de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler)*, Universidad de Murcia, Murcia, 2006.
- NARCEJAC, Thomas: *Una máquina de leer: la novela policiaca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca: «Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino», disponible en <https://segueuserfiles.middlebury.edu/span6505a-107/Neopolicial%20en%20AL.doc>.
- PELLICER, Rosa: «Borges, Bioy y el género policial», en José Luis de la Fuente (coord.), *Borges y su herencia literaria*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2001, págs. 27-49.
- PIGLIA, Ricardo: «Sobre el género policial», *Crítica y ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 2000, págs. 67-70.
- REYES, Alfonso: «Sobre la novela policial», *Obras completas*, IX, Fondo de Cultura Económica, México, págs. 457-461.
- ROAS, David: «¿Por qué leemos (todavía) las novelas policiacas?», en *Quimera: Revista de Literatura*, núm. 259-260, 2005, págs. 54-59.
- ROSENBLAT, María Luisa: *Lo fantástico y detectivesco. Aproximaciones comparativas en la obra de Edgar Allan Poe*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Equinoccio: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela, 1998.
- RUD, Manuel: «Breve historia de una apropiación. Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2001, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html>.
- TRELLES PAZ, Diego: «Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)», *Aisthesis*, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 40, 2006, págs. 79-91, disponible en 2347657[1].pdf (protegido).

WALSH, Rodolfo J.: *Diez cuentos policiales argentinos*, Hachette, Buenos Aires, 1953.

ZAVALA, Lauro: «Relatos policiacos y escritura bonsai», *La minificción bajo el microscopio*, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2005.

8.4. La prensa y el cuento

AUZA, Nestor Tomás: *La literatura periodística porteña del siglo XIX (De Caseros a la organización nacional)*, Editorial Confluencia, Buenos Aires, 1999.

BELLUCCI, Mabel: «De la pluma a la imprenta», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, págs. 252-263.

ENGLEKIRK, John: «El periodismo literario en los albores del modernismo» [1870-1890], en Renato Rosaldo y Robert Anderson (eds.), *La literatura iberoamericana del siglo XIX (Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana)*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y Universidad de Arizona, Tucson, EE UU, 1974, págs. 81-93.

EZAMA GIL, Ángeles: *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1992.

FLORES JARAMILLO, Renán: *La prensa en Hispanoamérica*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1976.

FRISCHKNECHT, Alicia: «Prensa, literatura fantástica y constitución de la identidad en la segunda mitad del siglo XIX», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, Universidad del Comahue (Argentina), 2005, págs. 91-105.

MASIELLO, Francine (comp.): *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, 1994.

OVIEDO, José Miguel: «El periodismo, las sociedades ilustradas y el pensamiento liberador», en *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 1: *De los orígenes a la emancipación*, Alianza, Madrid, 1995, págs. 332-335.

- PEIRÓ, José Vicente: «Manifestaciones literarias del XIX en Paraguay: la revista *La aurora*», en *Arrabal*, núms. 2/3, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH) y Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2000, págs. 33-40.
- POBLETE, Juan (coord.): *Revista Iberoamericana*, núm. dedicado a: *Cambio cultural y lectura de periódicos en el siglo XIX en América Latina*, núm. 214, vol. LXXII, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, enero-marzo de 2006.
- RAMOS, Julio: «Límites de la autonomía: periodismo y literatura», en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Editorial Cuarto Propio y Ediciones Callejón, Santiago de Chile, 2003, págs. 113-147.
- ROJAS, Ricardo: «Las empresas editoriales», *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos*, vol. II, Editorial Docencia, Buenos Aires, 2007 (edición facsímil de 1949), págs. 573- 608.
- ROMÁN, Claudia A.: «La prensa periódica. De *La Moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1879-1885)», en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Julio Schvartzman (direc. del vol.), vol. II: *La lucha de los lenguajes*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2003, págs. 439-467.
- «Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas», en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Julio Schvartzman (direc. del vol.), vol. II: *La lucha de los lenguajes*, Emecé, Buenos Aires, 2003, págs. 469-484.
- TRANCÓN LAGUNAS, María Montserrat: *Prensa y cuento fantástico en el romanticismo español*, Universitat de València, València, microforma, 1992.
- «El cuento fantástico español publicado en la prensa madrileña del XIX (1818-1868)», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Editorial Milenio, Lleida, 1997, págs. 19-30.
- *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2000.
- «Paralelismos en el relato fantástico del siglo XIX», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *España y Argentina en sus relaciones literarias*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), Lleida, 2002, págs. 191-199.
- VERDEVOYE, Paul: «El cuento en los primeros periódicos rioplatenses», *Literatura argentina e idiosincrasia*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2002, págs. 12-24.

8.5. Movimientos literarios y filosóficos

Romanticismo

- ABBAGNANO, Nicola: *La Filosofía del Romanticismo: da Fichte a Nietzsche*, Editori Associati, Milano, 1993.
- ARGULLOL, Rafael: *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Bruguera, Barcelona, 1983.
——— *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*, Destino, Barcelona, 1990.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de Filología Hispánica, Madrid, 1992.
- BÉGUIN, Albert: *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid, 1993.
- BERMÚDEZ-CAÑETE, Federico y TRANCÓN Y WIDEMANN, Esther: *Antología de románticas alemanas*, Cátedra, Madrid, 1995.
- BRAUN, Karl y SEIJO, M^a Antonia: *Antología de los primeros años del romanticismo alemán*, Universidad de Extremadura, Salamanca, 1993.
- CALDERA, Ermanno (introd.): *Romanticismo 3-4: Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Iberoamericano (Bordighera, 9-11 aprile, 1987): La narrativa romántica*, Biblioteca di Letterature, Genova, 1988,
- CARILLA, Emilio: *El romanticismo en la América Hispánica*, Editorial Gredos, Madrid, 1975.
- D'ANGELO, Paolo: *L'Estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna, 1997.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español*, Espasa Calpe, Madrid, 1942.
- ECHEVERRÍA, Esteban: «El matadero», *El matadero. La cautiva*, Cátedra, Madrid, 1995, págs. 89-114.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, MILLARES, Selena y BECERRA, Eduardo: «La irrupción del romanticismo», *Historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Universitas, Madrid, 1995, págs. 105-118.

- FLEMING, Leonor: «Introducción. *El matadero*», en Esteban Echeverría, *El matadero. La cautiva*, Cátedra, Madrid, 1995, págs. 68-84.
- GARCÍA PUERTAS, Manuel: *El romanticismo de Esteban Echeverría*, Ediciones de la Universidad de la República, Montevideo (Uruguay), 1957.
- GIES, David T. (ed.): *El romanticismo*, Taurus, Madrid, 1989.
- GOIC, Cedomil: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, tomo II: *Del romanticismo al modernismo*, Crítica, Barcelona, 1991.
- HUERTA, David: «Prólogo» a *Cuentos románticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, págs. v-xvii.
- KORN, Alejandro: «El romanticismo», *Influencias filosóficas en la evolución nacional*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1983, págs. 151-198.
- LATTARULO, Leonardo (a cura di): «Introduzione» e «Nota bibliografica», *Il vero e la sua ombra. Racconti fantastici dal Romanticismo al Primo Novecento*, Quiritta, Roma, 2000, p. vii-xxxvii e p. xxxviii-xli.
- MARÍ, Antoni: *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Tusquets, Barcelona, 1979.
- *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid, 1989.
- MILIANI, Domingo: «El socialismo utópico: desde el romanticismo al positivismo en Hispanoamérica», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, vol. 25, mayo de 1962, págs. 23-42.
- OVIEDO, José Miguel: «Introducción», *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Alianza, Madrid, 2001, págs. 7-30.
- PAZ, Alfredo de: *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Tecnos, Madrid, 1992.
- PERASSI, Emilia: «Eroe e antieroe in Esteban Echeverría e Domingo Faustino Sarmiento», *Studi latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, numero monografico dedicato a «Nazioni e identità plurime», a cura di Mario Sartor, 2, 2006, p. 53-64.
- PÉREZ GIL, Violeta: *El relato fantástico desde el romanticismo al realismo. Estudio comparado de textos alemanes y franceses*, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral), Madrid, 1993.
- PERUGINI, Carla: «Diabluras románticas. El diablo y su corte en la prosa narrativa

romántica», en *Romanticismo 3-4: Atti del IV Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano. La narrativa romántica*, Università di Genova, Genova, 1988, p. 89-99.

PEYRE, H.: *¿Qué es verdaderamente el romanticismo?*, Doncel, Madrid, 1972.

PRAZ, Mario: *Perseo e la Medusa. Dal Romanticismo all'Avanguardia*, Mondadori, Milano, 1979.

——— *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, El Acantilado, Barcelona, 1999, traducción de Rubén Mettini. [*La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, 1996.]

SIEBERS, Tobin: *Lo fantástico romántico*, FCE, México, 1984.

TOLLINCHI, Esteban: *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Universidad de Puerto Rico, 1989, dos volúmenes.

VALCÁRCEL RIVERA, Carmen (introd., selec. y notas): *Los ojos de la novia y otros cuentos del romanticismo español*, Eneida, Madrid, 2006.

VALLE GARAGORRI, Agustín: «Luz y sombra». *A propósito de la fortuna de un tópico classicista (El estudio del pintor entre los siglos XV al XVIII)*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989.

VV AA: *Romanticismo 3-4. Atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano: La narrativa romantica*, Università di Genova, Facoltà di Magistero, Genova (Italia), 1988.

WEINBERG, Félix: «El Salón Literario de 1837 y los comienzos del Romanticismo en el Plata», en Julio C. Díaz Usandivaras (proyecto y coord.), *Cinco siglos de literatura en la Argentina*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1993, págs. 119-138.

Costumbrismo

BARRERA LINARES, Luis: «Costumbrismo, modernismo y criollismo en el cuento venezolano», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 27, 1998, págs. 141-156; también en Juana Martínez y Luis Sáinz de Medrano (coords.), *El cuento criollista*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1998, págs. 141-159. Disponible en <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI9898110141A.PDF>.

GHIANO, Juan Carlos: «*El matadero*» de Echeverría y el costumbrismo, C. E. de A. L., Biblioteca de Literatura, Estudios, Buenos Aires, 1968.

MOREIRO, Julián: *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones. Antología*, Biblioteca EDAF, Madrid, 2000.

TORO MONTALVO, César: *Costumbrismo y literatura negra del Perú*, A. F. A. Editores, Lima, 1996.

UNZUETA, Fernando: *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1996.

ZANETTI, Susana (introd., selec. y notas): *Costumbristas de América Latina: antología*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1987.

Naturalismo

ARA, Guillermo: *La novela naturalista hispanoamericana*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1979.

BACCHERETI, Elisabetta: *Il Naturalismo. Storia e testi*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1995.

BONIOLO, Giovanni: *Il limite e il ribelle: etica, naturalismo, darwinismo*, Cortina, Milano, 2003.

CAUDET, Francisco: *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1995.

CRESCENZO, Giovanni de: *Naturalismo e ipotesi metafisica: il ritorno dil soprannaturale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1962.

GNUTZMANN, Rita: *La novela naturalista en argentina (1880-1900)*, Editions Rodopi, Amsterdam, 1998.

MORALES, Carlos Javier: *Julián Martel y la novela naturalista argentina*, Universidad de la Rioja, Logroño, 1997.

PRENDES, Manuel: *La novela naturalista hispanoamericana: evolución y direcciones de un proceso narrativo*, Cátedra, Madrid, 2004.

SCHLICKERS, Sabine: *El lado oscuro de la modernización. Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2003.

Positivismo

- ARDAO, Arturo: *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, Universidad de La República, Departamento de Publicaciones, Montevideo, 1968.
- BIAGINI, Hugo Edgardo (comp.): *El movimiento positivista argentino*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1985.
- CAPPELLETTI, Ángel: *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1994.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: «El positivismo de Comte», *Obra crítica*, edición de Emma Susana Speratti Piñero y prólogo de Jorge Luis Borges, FCE, México, 1960, págs. 52-63.
- KORN, Alejandro: «El positivismo», *Influencias filosóficas en la evolución nacional*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1983, págs. 199-271.
- LUCÍA, Daniel Omar de: «Buenos Aires, 1898: el momento iberoamericano en clave positivista», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 577-578, Madrid, julio-agosto de 1998, págs. 99-112.
- MAYO, Carlos A. y GARCÍA MOLINA, Hernando: *El positivismo en la política argentina. 1880-1890*, CEAL, Buenos Aires, 1988.
- RIVERO ALVISA, Daisy y ROJAS REQUENA, Ilena: *Justo Sierra y la filosofía positivista en México*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1987.
- ROMERO BARÓ, José María: «El positivismo científico en la Argentina», *El positivismo y su valoración en América*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, págs. 39-75.
- SOLER, Ricaurte: *El positivismo argentino: pensamiento filosófico y sociológico*, Imprenta El Nacional, Panamá, 1959.
- TERÁN, Óscar: *Positivismo y nación en la Argentina*, Puntosur, Montevideo, 1987.
- ZEA, Leopoldo: *El positivismo en México*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

Modernismo

- BARRERA, Trinidad (ed.): *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Universidad Internacional de Andalucía (Sede Iberoamericana de La Rábida) y

- Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEEHL), Sevilla, 1996.
- BENÍTEZ, Hebert y CIANCIO, Gerardo: «La prosa modernista», en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol V: *La crisis de las formas*, Emecé Editores, Buenos Aires, págs. 237-264.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, MILLARES, Selena y BECERRA, Eduardo: «Bajo el impacto del naturalismo», *Historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Universitas, Madrid, 1995, págs. 118-126.
- FLETCHER, Lea: *Modernismo. Sus cuentistas olvidados en la Argentina*, Ediciones del 80, Buenos Aires, 1986.
- GULLÓN, Ricardo: *El modernismo visto por los modernistas*, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1980.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: *Modernismo*, Montesinos, Barcelona, 1983.
 ——— *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, México, 1988.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max: *Breve historia del modernismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis: «Bibliografía del modernismo literario hispanoamericano», en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 549-559.
- JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier: «Introducción general: el modernismo hispanoamericano a través de su prosa», *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Alianza, Madrid, 1998, págs. 7-46.
 ——— «La dinámica interior de la cosmovisión modernista», *La prosa modernista hispanoamericana*, Alianza, Madrid, 1998, págs. 13-29.
- LEAL, Luis: *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*, Editorial Universitaria, serie del Nuevo Mundo, México, 1966.
- LUNA SELLÉS, Carmen: *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos: literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002.
- MARENGO, María del Carmen: «La narrativa del modernismo hispanoamericano: para una revisión del canon», *Actas del I Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Centro de Letras Hispanoamericanas, Mar del Plata, 6-8 de

diciembre de 2001, disponible en
<http://www.freewebs.com/celehis/actas2001/H/marengo.htm>.

- MARINI-PALMIERI, Enrique: *El modernismo literario hispanoamericano: caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, «Prólogo» de Graciela Maturó, Imp./Ed. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1989.
- MARÚN, Gioconda: *El modernismo argentino incógnito en La Ondina del Plata y Revista literaria (1875-1880)*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XC, Santa Fe de Bogotá, 1993.
- MATTALÍA, Sonia: *Miradas al Fin de Siglo: Lecturas modernistas*, Grup d'Estudis Iberoamericans y Tirant lo Blanch, Universitat de València, Valencia, 1998.
- MORA, Gabriela: *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Berkeley-Latinoamericana Editores, Lima, 1996.
——— *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2000.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores (ed.): «Introducción», *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003, págs. 9-47.
- PUCCINI, Dario e YURKIEVICH, Saúl: «Il Modernismo» (parte ottava), in *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, volume 2: *L'ultimo ottocento e il novecento*, Unione Tipografico-Editrice Torinese (UTET), Torino, 2000, p. 1-114.
- PUPO-WALKER, Enrique: «El cuento modernista», en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 515-522.
- RAMA, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.
——— *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil, Caracas, 1985.
- VELA, Arqueles: *El modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica*, Porrúa, México, 1987.
- YURKIEVICH, Saúl e PUCCINI, Dario (diretta da): «Il Modernismo» (parte ottava), *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, volume secondo, *L'ultimo ottocento e il novecento*, Unione Tipografico-Editrice Torinese (UTET), Torino, 2000, p. 1-114.

8.6. Bibliografía general: crítica e historia literarias, siglo XIX, cultura y pensamiento

- AMORIM, Deolindo: *Africanismo y espiritismo*, Constancia, Buenos Aires, 1958.
- ARAMBEL GUIÑAZÚA, M^a Cristina y MARTÍN, Claire Emilie: *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*, vol. I: *Estudio*, vol. II: *Antología*, Iberoamericana, Vervuert, 2001.
- BANGA, Fabián: «El espiritismo en la Argentina, Cosme Mariño y el relato de los orígenes en el espiritismo criollo», publicado el 1 de noviembre de 2008, disponible en <http://eter.org/?p=25>.
- BATAILLE, George: *La literatura y el mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, Taurus, Madrid, 1981.
——— *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- BELLINI, Giuseppe: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid, 1985. [*Storia della letteratura ispanoamericana. Dalle civiltà precolombine ai giorni nostri*, Ambrosiana, Milano, 1997.]
- BERENGUER CARISOMO, A.: *Literatura argentina*, Labor, Barcelona, 1970.
- BRIOSCHI, F. y DI GIROLAMO, C.: *Introducción al estudio de la literatura*, Ariel, Barcelona, 1988.
- BURY, John B.: *La idea del progreso*, Alianza, Madrid, 1971.
- CARMAGNANI, Marcello: *América Latina de 1880 a nuestros días*, OikosTau Ediciones, Barcelona, 1975.
- CARNERO, Guillermo: *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Cátedra, Fundación Juan March, Madrid, 1983.
- COLOMBRES, Adolfo: *Seres sobrenaturales en la cultura popular argentina*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1984.
——— *Seres mitológicos argentinos*, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- COLUCCIO, Félix y COLUCCIO, María I.: *Presencia del Diablo (en la tradición oral de Iberoamérica)*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1987.
- D'AMICO, Carlos: *Buenos Aires, sus hombres, su política (1860-1890)*, Editorial Americana, Buenos Aires, 1952.

- DE QUINCEY, Thomas: *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- ECO, Umberto: *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- ELIADE, Mircea: *Tratado de historia de las religiones*, Era, México, 1972.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa Calpe, Madrid, 1958.
- FERNÁNDEZ, Teodosio: *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana*, colección Antología del Pensamiento Hispanoamericano, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Alicante, 1997.
- *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, Akal, Madrid, 1998.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, MILLARES, Selena y BECERRA, Eduardo: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Universitas, Madrid, 1995.
- FLETCHER, Lea: *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, 1994.
- FRANCO, Jean: *Historia de la literatura hispanoamericana (a partir de la independencia)*, Ariel - Seix Barral, Barcelona, 1981. [Introducción a la *letteratura ispano-americana*, Ugo Mursia, Milano, 1972.]
- *La cultura moderna en América Latina*, Grijalbo, México, 1985.
- GOIC, Cedomil: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, tomo II: *Del romanticismo al modernismo*, Editorial Crítica, Barcelona, 1991.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis: «Pensamiento hispanoamericano del siglo XIX», en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 399-415.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando: *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, EDAF, Madrid, 1994.
- GONZÁLEZ MIGUEL, María de los Ángeles: *E. T. A. Hoffmann y E. A. Poe. Estudio comparado de su narrativa breve*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000.
- GRANADOS, Aimer y MARICHAL, Carlos (comps.): *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual, siglos XIX y XX*, El Colegio de México, México, 2004.

- GRAÑA, María Cecilia: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, Bulzoni Editore (Letterature Iberiche e Latino-Americane), Roma, 1991.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: «La literatura hispanoamericana de fin de siglo», en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo I: *Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 495-506.
- HABERMAS, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989.
- HALPERIN DONGHI, Tulio: *Hispanoamérica después de la independencia: consecuencias sociales y económicas de la emancipación*, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- HAMILTON, Carlos: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ediciones y Publicaciones Españolas, Madrid, 1960.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1954.
- «La independencia literaria», *Obra crítica*, edición de Emma Susana Sperratti Piñero y prólogo de Jorge Luis Borges, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, págs. 241-242.
- «La declaración de la independencia intelectual», *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, Verbum, Madrid, 2007, págs. 115-135.
- HINTERHÄUSER, Hans: *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980.
- INGENIEROS, José: *Simulación de la locura*, Talleres Gráficos Argentinos, Buenos Aires, 1903.
- *La locura en la Argentina*, Cooperativa Editorial, Buenos Aires, 1919.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord.): *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 2008.
- JITRIK, Noé (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2003.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFKY, Edwin y SAXL, Fritz: *Saturno y la melancolía*, Alianza, Madrid, 1989.
- LAERA, Alejandra: «Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la organización nacional», en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. II: *La lucha de los lenguajes*, Julio Schwartzman (dir. del vol.), Emecé,

- Buenos Aires, 2003, págs. 407-437.
- LEAL, Luis y CASTILLO, Carlos: *Antología de la literatura mexicana*, University of Chicago, Chicago, 1944.
- LEYVA, José Mariano: *El ocaso de los espíritus. El espiritismo en México en el siglo XIX*, Ediciones Cal y Arena, México, 2005.
- LITVAK, Lily: *Erotismo fin de siglo*, Bosch-Casa Editorial, Barcelona, 1979.
 ——— *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales de siglo XIX (1880-1913)*, Taurus, Madrid, 1986.
- LUDMER, Josefina: *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario (Argentina), 1994.
- MARÍ, Antoni: *En entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Tusquets, Barcelona, 1998.
- MARIÑO, Cosme: *El espiritismo en la Argentina*, Editorial Constanza, Buenos Aires, 1963.
- MARTÍNEZ, José Luis: *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*, Imprenta Universitaria, México, 1955.
- MARÚN, Gioconda: «Efectos de la modernidad burguesa argentina en la modernidad literaria (1875-1880)», en Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (eds.), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, págs. 13-19.
 ——— «Darwin en la Argentina. Modernidad Científica», en «Introducción» a Eduardo Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la Argentina moderna*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2002, págs. 15-21.
 ——— *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la Argentina moderna*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2002.
- MENESES LINARES, Javier: «La literatura y el escritor venezolano de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX», *Revista de Literatura Hispanoamericana*, núm. 40, enero-junio de 2000, págs. 131-140.
- MILLER, Max: *Satana e il Romanticismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (selec., traduc., pról. y notas): *Frenesí gótico*, Valdemar, Madrid, 2005.
- MONSERRAT, Marcelo: *Ciencia, historia y sociedad en la Argentina del siglo XIX*,

- C.E.A.L., Buenos Aires, 1993.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta: *España y Argentina en sus relaciones literarias*, Cuadernos de Arrabal, núm. 1, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), Universidad Nacional del Comahue y Universitat de Lleida, 2002.
- ORTIZ APONTE, Sally: *La esoteria en la narrativa hispanoamericana*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1977.
- OSORIO TEJEDA, Nelson: *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, Cuadernos de «América sin nombre», prólogo de José Carlos Rovira, Universidad de Alicante y Universidad de Santiago de Chile, Murcia, 2000.
- PAREDES, Manuel Rigoberto: *Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*, Puerta del Sol, La Paz, 1991.
- PICÓN FEBRES, Gonzalo: *La literatura venezolana en el siglo XIX*, Ed. de la Presidencia de la República, Caracas, 1973.
- RAMA, Ángel: «El poeta frente a la modernidad», *Literatura y sociedad*, Folios Ediciones, México, 1983, págs. 78-143.
——— *La ciudad letrada*, Tajamar Ediciones, Santiago de Chile, 2004.
- RAMOS, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Editorial Cuarto Propio y Ediciones Callejón, Santiago de Chile, 2003.
- RAMOS MEJÍA, José: *Las neurosis de los hombres célebres en la Historia Argentina*, «Introducción» de Vicente Fidel López y «Prólogo» de José Ingenieros, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 2ª edición de 1915.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana: *Teoría y análisis del texto literario*, Hachette, Buenos Aires, 1989.
- RIVERA, Jorge B.: «El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1880-1900)», en *Cuadernos de literatura argentina. El escritor y la industria cultural*, Capítulo/3, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 313-336.
- ROIG, Arturo Andrés: *El espiritualismo argentino entre 1850 y 1900*, Editorial José M. Cajica de Cultura Universal, Puebla, México, 1972.
- ROJAS, Margarita y OVARES, Flora: «Fin de siglo y literatura», *100 años de literatura costarricense*, Farben Grupo Editorial Norma, San José de Costa Rica, 1995, págs. 27-58.

- ROMERO, José Luis: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, México, 1976.
- *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.
- *Situaciones e ideologías en Latinoamérica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986.
- ROSALDO, Renato y ANDERSON, Roberto (eds.): *La literatura iberoamericana del siglo XIX (Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana)*, Instituto Internacional de Literatura y Universidad de Arizona, Tucson, EE UU, 1974.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen y REAL RAMOS, César (eds.): *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Universidad de Salamanca, 1995.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico: *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Aguilar, Madrid, 1972.
- SALTO, Graciela Nélica: «La lengua literaria americana en la crítica de entresiglos», en Susana Zanetti (dir.), *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, vol. XI, núm. 12, La Plata, 2006.
- SANTILLÁN GÜEMES, Ricardo: *Imaginario del diablo*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2004.
- SOLA, Sabino: *El diablo y lo diabólico en las letras americanas: 1550-1750*, Universidad de Deusto, Departamento de Publicaciones (Deustuko Unibertsitatea, Argitalpenak), 1973.
- STEINER, Rudolf: *El Arte y la Ciencia del Arte. Lo suprasensible-sensible en su realización por medio del arte*, [Nueve conferencias dadas entre 1888-1921], Epidauro Editora, Buenos Aires, 1986.
- TERÁN, Óscar: *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la «cultura científica»*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2000.
- TOBAL, Federico: *Economía política. Las máquinas a la luz del progreso humano*, Imprenta y Librería de Mayo, Buenos Aires, 1869.
- TOLLINCHI, Esteban: *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Universidad de Puerto Rico, 1989, dos volúmenes.
- TORO MONTALVO, César: «Creencias, narraciones, encantamientos», en *Historia de la Literatura Peruana*, tomo IV: *Costumbrismo y literatura negra del Perú*, A. F. A. Editores, Lima, 1996, págs. 425-439.

- USLAR PIETRI, Arturo: *Letras y hombres de Venezuela*, FCE, México, 1948.
- VEZZETTI, Hugo: *La locura en la Argentina*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1985.
 Disponible en
http://www.elseminario.com.ar/comprimidos/Vezzetti_La_locura_en_la_Arentina.pdf.
- VIÑAS, David: *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1971.
- YURKIEVICH, Saúl (coord.): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Alambra, Madrid, 1986.

8.7. La generación del ochenta

- BAUDIZZONE, Luis M. (ed.): *Los conversadores. Miguel Cané, Lucio V. Mansilla, Bartolomé Mitre y Vedia, Eduardo Wilde*, Emecé, Buenos Aires, 1942.
- BIAGINI, Hugo Edgardo: *Cómo fue la generación del 80*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1980.
 ——— *La generación del ochenta. Cultura y política*, Losada, Buenos Aires, 1995.
- CAMPANELLA, Hebe Noemí: *La generación del 80. Su influencia en la vida cultural argentina*, Tekné, Buenos Aires, 1983.
- CARILLA, Emilio: «La literatura argentina hacia 1880», *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Gredos, Madrid, 1967, págs. 151-160.
- CORNBLIT, Óscar E., GALLO, Ezequiel y O'CONNELL, Alfredo: *La generación del 80 y su proyecto: antecedente y consecuencias*, disponible en
<http://www.educ.ar/educar/site/educar/kbee:/educar/content/portal-content/taxonomia-recursos/recurso/278af8e1-1b80-4f3f-a79e-e3043e4d5fd1.recurso/6d828e01-bc04-48a9-9780-6d8e13efdc01/PD000025.pdf>.
- D'ARCANGELO, Lucio: «L'Ottocento», *La letteratura fantastica in Argentina, Itinerari*, Lanciano, 1983, p. 103-106.
- ESPÓSITO, Fabio: «Leer la ciudad. Itinerarios, mapas y paisajes urbanos en la novela argentina de 1880», en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, XII (13), 2007, págs. 1-9, disponible en
<http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero->

13/04.%20Esposito.pdf.

FLORES, Ángel: *Narrativa hispanoamericana. Historia y antología*, tomo II: *La generación de 1880-1909*, Siglo XXI, México, 1981. La introducción está disponible en

http://books.google.es/books?id=3xwvNmxO5KgC&pg=PA14&lpg=PA14&dq=angel+FLORES+Narrativa+hispanoamericana.+Historia+y+antolog%C3%ADa+La+generaci%C3%B3n+de+1880-1909&source=bl&ots=uTK-MfdYSK&sig=PunpV-5uQxN2GKqLm4YuZaZdwtQ&hl=es&ei=E93lSfzDMYiTsAaky_mpCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2#PPA5,M1.

GONZÁLEZ S. *et altri*: *El 80. Visión del mundo*, CEAL, Buenos Aires, 1968.

GUZMÁN CONEJEROS, Rodrigo: «Positivismo, ideología de la generación del 80», en Eduardo L. Holmberg, *Filigranas de cera y otros textos*, Ediciones Simgurg, Buenos Aires, 2000, págs. 42-43.

JITRIK, Noé: *El ochenta y su mundo*, Editorial Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1968.
——— *El mundo del ochenta*, Centro Editor de América Latina (Capítulo, Biblioteca Argentina Fundamental, Serie complementaria: Sociedad y Cultura/5), Buenos Aires, 1982.

LEBEDINSKY, M.: *La década del 80. Una encrucijada histórica*, Siglo xx, Buenos Aires, 1967.

MATURO, Graciela: «La Generación del Ochenta», en Julio C. Díaz Usandivaras (proyecto y coordinac.), *Cinco siglos de literatura en la Argentina*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1993, págs. 177-192.

MAYO, Carlos A. y GARCÍA MOLINA, Hernando: *El positivismo en la política argentina. 1880-1890*, CEAL, Buenos Aires, 1988.

OVIEDO, José Miguel: «La “Generación del 80” en Argentina: el Estado y los intelectuales», *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2: *Del Romanticismo al Modernismo*, Alianza, Madrid, 1997, págs. 159-162.

PAGÉS LARRAYA, Antonio: «Del legado literario del Ochenta: la crítica», en Giuseppe Bellini (ed.), *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980, Bulzoni, Roma, 1982, vol. I, págs. 791-798. Disponible en: http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/07/aih_07_2_028.pdf.

PERIS LLORCA, Jesús: «Argentina 1880: el trazado de un punto de partida», *Gauchos en el mundo del 80. Leyendo a Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Anejo núm. LII de la revista *Cuadernos de Filología*, Universitat de València, València, 2003, págs. 13-22.

- «La tragedia de un dandy», *Gauchos en el mundo del 80*, Anejo núm. LII de la revista *Cuadernos de Filología*, Universitat de València, València, 2003, págs. 158-162.
- PRIETO, Adolfo: «La generación del ochenta. Las ideas y el ensayo», *Cuadernos de Literatura Argentina. La generación del ochenta*, Capítulo/2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 49-72.
- «El escritor del 80 busca su público», *Cuadernos de Literatura Argentina. La generación del ochenta*, Capítulo/2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 55-56.
- «La generación del ochenta. La imaginación», *Cuadernos de Literatura Argentina. La generación del ochenta*, Capítulo/2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 97-120.
- RAMOS GARCÍA, María Teresa: *La consolidación de la novela argentina. Lectura y escritura en las novelas del periodo 1880-1896*, Saint Louis, Missouri, Washington University Microfilm, 1997.
- ROJAS, Ricardo: «Los pensadores laicos», *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos*, vol. I, Editorial Docencia, Buenos Aires, 2007 (edición facsímil de 1949), págs. 67-96.
- «Los prosistas fragmentarios», *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos*, vol. II, Docencia, Buenos Aires, 2007, págs. 426- 473.
- ROMERO, José Luis: «De 1880 a 1910», *Las ideologías de la cultura nacional y otros ensayos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, págs. 137-154.
- SPICER-ESCALANTE, John Paul: *Liberalismo y nación: El contradiscurso de la narrativa de la generación del 80*, University of Illinois at Urbana-Champaign, EE UU, 1999.
- SOSNOWSKI, Saúl: *Lectura crítica de la Literatura Americana*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1997.
- VERGARA DE BIETTI, Noemí: *Humoristas del ochenta: Eduardo Wilde, Eugenio Cambaceres, Lucio López, Bartolomé Mitre y José S. Álvarez (Fray Mocho)*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976.

8.8. Antologías

ACOSTA GARCÍA, María: *Cuentos y leyendas de América Latina*, Océano Ámbar,

- Barcelona, 2002.
- AÍNSA, Fernando (selec. y pr.), *Cuentos uruguayos*, Popular, Madrid, 2007.
- ARAMBEL GUIÑAZÚA M^a Cristina y MARTÍN, Claire Emilie: *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX. Antología*, vol. 2, Iberoamericana, Vervuert, 2001.
- ARELLANO, Jorge Eduardo (sel. y notas): *Cuentistas de Nicaragua*, Ediciones Distribuidora Cultural, Managua, 1996.
- ARGUEDAS, José María y IZQUIERDO, Francisco (sel. y notas): *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1970.
- ARMAS LARA, Marcial: *El folklore guatemalteco en la tradición y leyenda a través de los siglos*, Tip. Nacional, Guatemala, 1970.
- ÁVILA, José A. (sel. y notas): *Cuentos panameños. Antología*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1972.
- BAJARLÍA, Juan J.: *Cuentos argentinos de CF*, Ed. Merlín, Buenos Aires, 1967.
- BALZA, José: *El cuento venezolano. Antología*, Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, Caracas, 1985.
- BARBA SALINAS, Manuel: *Antología del cuento salvadoreño (1880-1955)*, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1959.
- BARNOYA, Francisco: *Cuentos y leyendas de Guatemala*, Editorial Piedra Santa, Guatemala, 1992.
- BARRERA Y BARRERA, Inés (compilac. y sel.): *Tradiciones y leyendas del Ecuador*, El Comercio, Quito, 1947.
- BAZÁN, Armando: *Antología del cuento peruano*, Zig Zag, Santiago de Chile, 1942.
- BECERRA, Eduardo (ed. y pról.): *Líneas aéreas*, Lengua de Trapo, Madrid, 1999.
- BELEVAN, Harry: *Antología del cuento fantástico peruano*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1977.
- BENEDETTI, Mario y BENÍTEZ ROJO, Antonio (selec.): *Un siglo de relato latinoamericano*, Casa de las Américas, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1976.
- BENEYTO, Antonio: *Narraciones de lo real y lo fantástico*, Bruguera, Barcelona,

- 1977.
- BERMÚDEZ, María Elvira: *Cuentos fantásticos mexicanos*, Universidad Autónoma Chapingo, México, 1986.
- BONILLA AMADO, José (ed.): *Antología del cuento ecuatoriano*, Nuevo Mundo, Lima, 1984.
- BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo y OCAMPO, Silvina (eds.): *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Edhasa, Barcelona, 1999. [*Antologia della letteratura fantastica*, Editori Riuniti, Roma, 1981.]
- BORGES, Jorge Luis y BIOY CASARES, Adolfo: *Los mejores cuentos policiales*, Emecé, Buenos Aires, 1997, dos volúmenes.
- BOSCH, Juan *et al.*: *Breve antología del cuento dominicano*, ABC Editorial, Santo Domingo, 2003.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen (recopilac.): *Cuentos del romanticismo alemán*, Salvat Editores, Biblioteca General, 1972.
- BUENO, Salvador (selec. y pról.): *Cuentos cubanos del siglo XIX. Antología*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, Cuba, 1975.
- BURGOS, Fernando (introd., selec. y ed.): *Antología del cuento hispanoamericano*, Porrúa, México, 1991.
- BURGOS LÓPEZ, Campo Ricardo (sel. e introd.): *Antología del cuento fantástico colombiano*, Universidad Sergio Arboleda, Bogotá, 2007.
- CALDERÓN, Alfonso, LASTRA, Pedro y SANTANDER Carlos (eds.): *Antología del cuento chileno*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2004.
- CAPANNA, Pablo (sel.): *Ciencia ficción argentina: antología de cuentos*, Audé, Buenos Aires, 1990.
- CAPELES, Mervin Román: *El cuento fantástico en Puerto Rico y Cuba. Estudio teórico y su aplicación a varios cuentos contemporáneos*, Clark Atlanta University, Edition Reichemberger, Kassel, 1995.
- CASAMAYOR, Enrique: «Antologías del cuento hispanoamericano», *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, núm. 25, enero de 1952, págs. 106-107.
- CASTAÑÓN BARRIENTOS, Carlos: *El cuento modernista en Bolivia (estudio y antología)*, Ediciones Universo, La Paz, 1972.
- CÉSPEDES, Diógenes: *Antología del cuento dominicano*, Editora de Colores, Santo

- Domingo, 1996.
- CÓCARO, Nicolás: *Cuentos fantásticos argentinos*, Emecé, Buenos Aires, 1985.
- COTELO, Rubén: *Narradores uruguayos. Antología*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- CHIRINOS *et alri* (eds.): *Pequeñas resistencias III. Antología del nuevo cuento sudamericano*, Páginas de Espuma, Madrid, 2004.
- CHITARRONI, Luis: *Cuentos extraños latinoamericanos. Antología*, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 2003.
- D'ARCANGELO, Lucio (a cura di): *L'altro cielo. Racconti fantastici argentini*, Lucarini Editore, Roma, 1989.
- DÉLANO, Poli *et alri*: *El cuento chileno de terror*, Publicidad y Ediciones, Santiago de Chile, 1986.
- *Cuentos centroamericanos*, Andrés Bello, Barcelona, 2000.
- DÍAZ R., Miguel: «Bibliografía de antologías de cuentos populares y literarios hispánicos», disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/diez/nacional/ven.htm>.
- DÍAZ RUÍS, Ignacio (introd., sel. y notas): *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)*, UNAM-Coordinación de Humanidades, México, 2006.
- DONGHI HALPERIN, Renata: *Cuentistas argentinos del siglo XIX*, A. Estrada, Buenos Aires, 1950.
- ECHVERRÍA, Amílcar: *Antología de prosistas guatemaltecos: leyenda, tradición, novela, cuento*, Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala, 1968.
- EQUIZA, Graciela (ed., compil. y pról.): *Policiales argentinos. La bolsa de huesos y otros cuentos*, Editorial Andrés Bello, Buenos Aires, 2005.
- ESCALERA ORTIZ, Juan: *Antología del cuento español, hispanoamericano y puertorriqueño. Siglo XX*, Editorial Plaza Mayor, San Juan de Puerto Rico y Talleres Gráficos Peñalara, Fuenlabrada (Madrid), 2005.
- ESTRUCH I TABELLA, Juan: *Los mejores relatos fantásticos de habla hispana. Antología*, Alfaguara, Madrid, 2000.
- FABBIANI RUIZ, José: *Cuentos y cuentistas*, Librería Cruz del Sur, Caracas, 1951.
- FERNÁNDEZ, Adriana y PÍGOLI, Edgardo (sel., pról. y notas): *Historias futuras. Antología de la ciencia ficción argentina*, Emecé, Buenos Aires, 2000.

- FERNÁNDEZ DELGADO, Miguel Ángel (pról. y sel.): *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción mexicana*, Lumen, Buenos Aires-México, 2001.
- FERNÁNDEZ MARCANÉ, Leonardo: *Cuentos del Caribe*, Playor, Madrid, 1978.
- FEVRES, Fermín: *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974.
- FLESCA, Haydée (selec., estudio preliminar y notas) y LACAU, M^a Hortensia (ed.): *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, *Narradores del siglo XIX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1970.
- FLETCHER, Lea: *Modernismo. Sus cuentistas olvidados en la Argentina*, Ediciones del 80, Buenos Aires, 1986.
- FLORES, Ángel: *Historia y antología de la novela y el cuento en Hispanoamérica*, Las Américas Publishing Co., New York, 1959.
 ——— *Narrativa hispanoamericana. 1816-1981. Historia y antología*, Siglo XXI, México, 1981. Tomo I: *De Lizardi a la generación de 1850-1879* y tomo II: *La generación de 1880-1909*.
- FLORES, Ernesto (comp.): *Antología del cuento jalisciense*, Ayuntamiento de Guadalajara, Guadalajara (México), 1991.
- FORNET, Ambrosio: *Antología del cuento cubano contemporáneo*, Era, México, 1967.
- FUENTE DEL PILAR, José Javier (pról. y ed.): *Antología del cuento fantástico hispanoamericano*, Miraguano, Madrid, 2003.
- GALBÁN, Jesús: *El libro de los cuentos y leyendas de América latina y España*, Ediciones B., Barcelona, 2000.
- GÁLVEZ, Lucía (pról.): *Antología del cuento fantástico argentino contemporáneo*, Editorial La Página, Buenos Aires, 2005.
- GALLARDO, Mario: *El relato fantástico en Honduras*, Letra Negra, Guatemala, 2003. Se puede consultar la introducción en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2008, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/hondufan.html>.
- GANDOLFO, Elvio E. y HOJMAN, Eduardo (sel. y pról.): *El terror argentino: cuentos*, Alfaguara, Madrid, 2002.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura: *Los mejores cuentistas americanos*, Maucci, Barcelona, 1917.

- GARRALÓN, Ana: *Cuentos y leyendas hispanoamericanas*, Anaya, Madrid, 2005.
- GILBERTO DE LEÓN, Oliver y BAREIRO DE SAGUIER, Rubén (seleccs.): *Antología del cuento latinoamericano*, Ediciones Espacio, Grupo la Gotera, Montevideo, 2005.
- GIRALDO, Luz Mary (ed.): *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2005.
- GOLIGORSKY, Eduardo (selecc. y pról.): *Los argentinos en la Luna*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1969.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Julio (trad. y notas): *La ciencia ficción de Edgar Allan Poe. Antología*, Ultramar, Barcelona, 1990.
- GONZÁLEZ, Emiliano y ÁLVAREZ KLEIN, Beatriz: *El libro de lo insólito. Antología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- GONZÁLEZ MEGÍA, Marta (ed. y pról.): *Malas. Relatos de mujeres diabólicas*, Lengua de Trapo, Madrid, 2008.
- HAHN, Óscar: *El cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX. Estudio y textos*, Premiá Editora, México, 1978.
- *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, Editorial Universitaria, Chile, 1990.
- *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998.
- HELIOS, Jaime: *Antología de relatos fantásticos argentinos*, Espasa Calpe, Narrativa Austral, Pozuelo de Alarcón (Madrid), 2006.
- HERNÁNDEZ ARIAS, José Rafael (ed.): *Cuentos fantásticos del romanticismo alemán*, Editorial Valdemar, colección gótica, Madrid, 2008.
- HUERTA, David (prólogo, selec. y notas): *Cuentos románticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- JARAMILLO LEVI, Enrique (ed.): *Pequeñas resistencias II. Antología del nuevo cuento centroamericano*, Páginas de Espuma, Madrid, 2003.
- JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier (eds.): *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Alianza, Madrid, 1998.
- JUÁREZ OÑATE, Rafael David: *Antología del cuento siniestro mexicano*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2004.
- LAFFORGUE, Jorge (sel. y pról.): *Cuentos policiales argentinos*, Alfaguara, Madrid,

- 1998.
- LAGO, Sylvia, FUMAGALLI, Laura y BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert: *Cuentos fantásticos del Uruguay*, Colihue Sepé, Montevideo, 1999.
- LAGUERRE, Enrique A. (sel. y pról.): *Antología de cuentos puertorriqueños*, Orión, México, 1996.
- LANCELOTTI, Mario A.: *El cuento argentino: 1840-1940*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- LASPLACES, Alberto (pról. y sel.): *Antología del cuento uruguayo*, La Bolsa de los Libros (Claudio García Editores), Montevideo, 1943.
- LEAL, Luis (introd., sel. y notas): *El cuento veracruzano (Antología)*, Universidad Veracruzana, México, 1966.
- *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, serie del Nuevo Mundo, 1966.
- *Antología del cuento mexicano*, Editorial de Andrea, México, 1957. La edición moderna es: Luis Leal (sel. y ed.) y John Bruce Novoa (pról.), *Breve historia del cuento mexicano*, Universidad Autónoma, Tlaxcala-Puebla, 1990.
- LEAL MENCHACA, Miguel A.: *Vuelta de hoja: Antología de cuentos latinoamericanos del siglo XIX*, Universidad Autónoma Chapingo, Texcoco, México, 2000.
- LOJO, María Rosa: *Cuentistas argentinos de fin de siglo*, Vinciguerra, Buenos Aires, 1997, dos tomos.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola (ed. y pról.): *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Lengua de Trapo, Madrid, 2006.
- LOVELUCK, Juan (sel. y presentac.): *El cuento chileno (1864-1920)*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- LLOPIS, Rafael: *Cuentos de terror*, Taurus, Madrid, 1963.
- *Cuentos fantásticos*, Instituto del Libro, La Habana, 1968.
- *Antología del cuento de terror*, Alianza, Madrid, 1994.
- *Cuentos cubanos de lo fantástico y lo extraordinario*, UNEAC, Instituto del Libro, La Habana, 1968.
- LUQUE MUÑOZ, Enrique (selec. e introd.): *Narradores colombianos del siglo XIX*, Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, Bogotá, 1976.
- MANCISIDOR, José (sel., pról. y notas): *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, Nueva España, México, 1951.

- MANERA, Danilo: *Cuentos chilenos (una antología)*, Siruela, Madrid, 2006.
- MANGUEL, Alberto (selec. y estudio preliminar): *Antología de literatura fantástica argentina: narradores del siglo XX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1973.
- MARINI-PALMIERI, Enrique (introd. y ed.): *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, Clásicos Castalia, Madrid, 1989.
- MARTÍNEZ, Paulina: *Cuentos y leyendas de Argentina y América*, Alfaguara, Buenos Aires, 1996.
- MARTÍNEZ, Juana y LONDOÑO, Santiago: *A propósito del cuento hispanoamericano. Siglo XIX*, Grupo Editorial Norma, Santa Fe de Bogotá (Colombia), 1994.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Alejo: *Antología española de la literatura fantástica*, Valdelmar, Madrid, 1996.
- MARTÍNEZ MATOS, José: *Cuentos fantásticos cubanos*, Letras Cubanas, La Habana, 1979.
- MARTRE, Gonzalo: *La ciencia ficción en México (Hasta el año 2002)*, Instituto Politécnico Nacional, México, 2004. También está disponible en <http://www.publicaciones.ipn.mx/PDF/1357.pdf>.
- MEJÍA, José (sel.): *Los centroamericanos (Antología de cuentos)*, Alfaguara, Madrid, 2002.
- MENÉNDEZ, Ronaldo et altri (eds.): *Pequeñas resitencias IV. Antología del nuevo cuento norteamericano y caribeño*, Páginas de Espuma, Madrid, 2005.
- MENESES, Guillermo (ed.) y BALZA, José (epílogo): *Antología del cuento venezolano*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
- MENTON, Seymour: *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- MERCADO ROMERO, Jairo y MONTES MATHEW, Roberto (compils.): *Antología del cuento caribeño*, Fondo de Publicaciones de la Universidad del Magdalena, Santa Marta (Colombia), 2003.
- MINARDI, Giovanna: *Cuentos pigmeos. Antología de la minificción latinoamericana*, El Santo Oficio, Lima, 2005, págs. 15-35.
- *Breves. Brevísimos. Antología de la minificción peruana*, El Santo Oficio, Lima, 2006.

- MIRÓ, Rodrigo (estudio, sel. y bibliog.): *El cuento en Panamá*, Editorial Universitaria, Panamá, 1996.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (ed.): *Ondinas. Las ninfas del agua*, Siruela, Madrid, 2005.
 ——— (selec., traduc., pról. y notas): *Frenesí gótico*, Valdemar, Madrid, 2005.
- MOLINA PORRAS, Juan (ed.): *Cuentos fantásticos en la España del realismo*, Cátedra, Madrid, 2006.
- MONTERO, Jenny (ed.): *La cuentística dominicana*, Biblioteca Nacional de la República Dominicana, Santo Domingo, 1986.
- MORALES, Ana María (sel. y pról.): *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, Oro de la Noche, México, 2007.
 ——— *El fantástico sabor de la leyenda. Antología de leyendas fantásticas*, Oro de la Noche, México, 2009.
 ——— *La sangre y la vida. Vampiros decimonónicos*, Oro de la Noche, México, 2009.
- MOREIRO, Julián: *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones. Antología*, EDAF, Madrid, 2000.
- MORENO, Horacio (sel. y pról.): *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 1993.
- MUCKLEY, Robert L. (ed.): *Cuentos puertorriqueños*, National Textbook Company, Illinois, 1974.
- MUÑOZ, Willy: *Antología de cuentistas guatemaltecos*, Letra Negra, Ciudad de Guatemala, 2001.
- NOVO, Salvador (selecc.): *Antología de cuentos mexicanos e hispanoamericanos*, Editorial Cultura, Biblioteca Universo, México, 1923.
- NÚÑEZ, Estuardo (compilac., pról. y cronología): *Tradiciones hispanoamericanas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1979.
- OCAMPO LÓPEZ, Javier: *Leyendas populares colombianas*, Plaza & Janés, Santa Fe de Bogotá, 1996.
- OVIEDO, José Miguel (ed.): *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo (1820-1920)*, Alianza, Madrid, 2001.

- PACHÓN PADILLA, Eduardo: *Antología del cuento colombiano: de Tomás Carrasquilla a Eduardo Arango Piñares: 39 autores*, Ministerio de Educación Nacional, Bogotá, 1959.
- *Cuentos colombianos*, Ministerio de Educación Nacional, Instituto Colombiano de Cultura y Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1973.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio: *20 relatos argentinos. 1838-1887*, EUDEBA, Buenos Aires, 1966.
- PAREDES CANDIA, Antonio: *Leyendas de Bolivia*, Cochabamba: Los Amigos del Libro, La Paz, 1975.
- PÉREZ ASENJO, Andrés (sel.): *Relatos americanos: antología*, S. M., Madrid, 1980.
- PÉREZ DÍAZ, Enrique (sel., pról. y notas): *Desván de América: cuentos, leyendas, mitos, poemas, nanas, adivinanzas*, Miraguano, Madrid, 2003.
- PÉREZ MARICEVICH, Francisco: *Breve antología del cuento paraguayo*, Comuneros, Asunción, 1969.
- PÉREZ PIMENTEL, Rodolfo: *El Ecuador profundo: mitos, historias, leyendas, recuerdos, anécdotas y tradiciones del país*, Universidad de Guayaquil, 1988.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores (ed.): «Introducción», *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003, págs. 9-47.
- PINO, María Aveiga del (introd., sel. y notas): *Cuentos populares y mitos indígenas del Ecuador*, Libri Mundi: José J. de Olañeta, Biblioteca de cuentos maravillosos, Palma de Mallorca, 2003.
- PORTUGUEZ DE BOLAÑOS, Elisabeth (ed.): *El cuento en Costa Rica*, A. Lehmann, San José, 1964.
- QUESADA SOTO, Álvaro (ed.): *Antología del relato costarricense (1890-1930)*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 1989, págs. 166-168.
- RAMÍREZ, Sergio (selecc., introducc. y notas): *Antología del cuento centroamericano*, Editorial Universitaria Centroamericana, CSUCA, San José de Costa Rica, 1984.
- RAMÍREZ, Sergio (introd. y notas) y ORGAMBIDE Pedro (prólogo): *Cuento nicaragüense*, Nueva América, Buenos Aires, 1985.
- REBETEZ, René (introd. y selecc.): *Contemporáneos del porvenir. Antología colombiana de ciencia ficción*, Espasa, Bogotá, 2000.

- RIVERA, Jorge B. (comp.): *El relato policial en la Argentina. Antología crítica*, EUDEBA, Buenos Aires, 1986.
- ROAS, David (selecc. y pról.): *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*, Círculo de Lectores, colección Raros y Curiosos, Barcelona, 2002.
- (selecc. y ed.): *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Mare Nostrum, Madrid, 2003.
- RODRÍGUEZ BARILARI, Elbio (pról.): *Panorama del cuento paraguayo*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1986.
- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán (introd. y sel.): *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y «Timoleón Coloma»*, Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, Guayaquil-Quito, ¿1977?
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario (selecc., pról. y notas): *Cuentos hispanoamericanos*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1993.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (sel. y presentac.): *El cuento uruguayo. De los orígenes al modernismo*, EUDEBA, Buenos Aires, 1965.
- ROJAS CARRERA, Fernando (comp.): *Cuentos y leyendas de Costa Rica*, Sociedad Ecofila Integral, San José, 2000.
- ROSA-NIEVES, Cesáreo y OPPENHEIMER, Félix Franco: *Antología general del cuento puertorriqueño*, Campos, San Juan de Puerto Rico, 1959.
- SALÁN VILLASUR, Ildfonso (selec., introd. y notas): *El esqueleto vivo y otros cuentos trastornados: antología del relato fantástico español del XIX*, Letra Celeste, Madrid, 2001.
- SANDOVAL, Carlos (comp. e introd.): *Días de espantos (Cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, 2000.
- SARDIÑAS, José Miguel y MORALES, Ana María (eds.): *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, La Honda, Fondo Editorial Casa de Las Américas, La Habana, Cuba, 2003.
- SEOANE, José (recop.): *Cuentos de aparecidos*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1963.
- SILVA, José Enrique (sel.): *Breve antología del cuento salvadoreño*, Editorial Universitaria, San Salvador, 1962.

- SILVA CASTRO, Raúl (sel., estudio preliminar y notas): *Los cuentistas chilenos. Antología general desde los orígenes hasta nuestros días*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1937.
- SILVA VALDÉS, Fernán: *Cuentos y leyendas del Río de la Plata*, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1941.
 ——— *Cuentos del Uruguay*, Espasa Calpe, Madrid, 1966.
- SIRUELA, Jacobo (recopil.): *Vampiros*, Siruela, Madrid, 1992.
- SOLMI, Sergio e FRUTTERO, Carlo (a cura di): *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*, Einaudi, Torino, 1992.
- SORRENTINO, Fernando: *Cuentos hispanoamericanos. 1875-1975*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976.
- SOUTO, Marcial (comp.): *La ciencia ficción en la Argentina. Antología crítica*, EUDEBA, Buenos Aires, 1985.
- STAVANS, Ilán: *Antología de cuentos de misterio y de terror*, Porrúa, México, 1993.
- TOLA DE HABICH, Fernando (pról.) y MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel (sel.): *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, Factoría Ediciones, serie La Serpiente Emplumada, México, 2005.
- TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat (selec., introd. y notas): *Relatos fantásticos del romanticismo español*, Instituto de Estudios Modernistas, Valencia, 1999.
- USLAR PIETRI, Arturo y PADRÓN, Julián (sel.): *Antología del cuento moderno venezolano (1895-1935)*, Escuela Técnica Industrial, Caracas, 1940.
- VALADÉS, Edmundo: *El libro de la imaginación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- VALCÁRCEL RIVERA, Carmen (ed.): *Los ojos de la novia y otros cuentos del romanticismo español*, Eneida, Madrid, 2006.
- VANASCO, Alberto: *Nuevas memorias del futuro*, Andrómeda, Buenos Aires, 1977.
- VANEGAS COVEÑA, Sara (ed.): *Poesía y cuento ecuatorianos: antología temática*, Universidad del Azuay, Cuenca (Ecuador), 1998.
- VARINA, Frida: *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*, Quadrivium Editores, México, 1992.

- WALSH, Donald D.: *Cuentos y versos americanos*, New York, Norton, 1942.
 ——— *Cuentos americanos con algunos poemas*, New York, Norton, 1970.
- WALSH, Rodolfo: *Diez cuentos policiales argentinos*, Hachette, Buenos Aires, 1953.
 ——— (sel. y notas): *Antología del cuento extraño*, Hachette EDICIAL, Buenos Aires, 2000.
- VV AA: *Antología de literatura fantástica*, Ministerio de Educación Pública, Lima, 1958.
 ——— *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*, Editorial Celeste, colección Infernaliana, Madrid, 1999.
 ——— *Cuentos dominicanos (una antología)*, Ediciones Siruela, Madrid, 2002.
 ——— *Antología del cuento hondureño*, Librería Cultura, 2005.
- ZANETTI, Susana (sel. y notas): *El cuento hispanoamericano del siglo XIX*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1978.
 ——— (introd., selec. y notas): *Costumbristas de América Latina: antología*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1987.

8.9. Autores hispanoamericanos y textos citados*

Cecilio ACOSTA

Venezuela, 1818-1881

Obra:

- «Los espectros que son y uno que va a ser», *Tribuna Liberal*, Caracas, 15 de noviembre de 1877. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 151-160.

ANÓNIMO

- «Raro ejemplo de un sonámbulo», *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 24 de octubre de 1790. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX. Antología*, pág. 45.

* En la bibliografía que presentamos aquí se especifica el país de nacionalidad y la fecha de nacimiento y defunción de cada autor. Respecto a los cuentos se expone, en su caso, la fuente periodística original en la que fueron editados. En «fuente/s moderna/s» se señala la edición moderna o las antologías más recientes en que el cuento haya sido publicado. Estas referencias han sido citadas en las notas a pie de página de este trabajo y aparecen desarrolladas en otros epígrafes correspondientes de la bibliografía. En las obras de los autores los cuentos se citan en primer lugar, que aparecen en orden según la fecha de edición.

- «Carta verídica sobre un maravilloso fenómeno», *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 1791. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 46-48.
- «Noticia extraña de una mujer moza que envejeció pronto, y volvió a rejuvenecerse», *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 1791. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 49-50.
- «La gota de agua», *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 1882. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 51-52.
- «El diluvio universal», *Papel Periódico de La Habana*, La Habana, 1882. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 53-56.

Rafael ARÉVALO MARTÍNEZ

Guatemala, 1884-1975

Obra:

- «El hombre que parecía un caballo», Tipografía Arte Nuevo, Quetzaltenango, 1915, fechado en Guatemala, octubre de 1914. Fuente moderna: en Dolores Phillips López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 183-195.

Temístocles AVELLA MENDOZA

Colombia, 1841- 1914

Obra:

- «El valle del diablo o La conseja de Diego Almonte», en Henry Luque Muñoz, *Narradores colombianos del siglo XIX*, págs. 38-40.

José María BARRIOS DE LOS RÍOS

México, 1864-1903

Obra:

- «El buque negro», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 90-97; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 295-302; y en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 111-120.

Eduardo BLANCO

Venezuela, 1838-1912

Obra:

- «El número 111. Aventuras de una noche de ópera», *La Revista; álbum de la familia*, 29 de marzo de 1873; recogido en *Cuentos fantásticos*, Imprenta Bolívar, Caracas, 1882. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico*, págs. 97-113; en José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, págs. 73-89; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 109-128; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 107-119.
- «Claudia», *Tradiciones épicas y cuentos viejos*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería P. Ollendorf, París, ¿1900? Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 121-146.
- *Obras selectas*, Editorial Edime, Caracas, 1955.
- *Venezuela heroica*, Alfadil, Caracas-Barcelona, 1981. «Prólogo» de R. J. Lovera de Sola, págs. 5-14, y «Un juicio de José Martí», págs. 15-16.

Estudios:

BARNOLA, Pedro Pablo: *Eduardo Blanco, creador de la novela mexicana*, Ministerio de Educación, Caracas, 1963.

HAHN, Óscar: «Comentario» a «El número 111», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, págs. 113-118.

GONZÁLES, Beatriz: «Fundar el estado/Narrar la nación (*Venezuela heroica* de Eduardo Blanco)», *Revista Iberoamericana*, enero-junio de 1997, núm. 63 (178-179), págs. 33-46.

MENESES LINARES, Javier: «Zárate: la visión de un momento en el proceso histórico de la Venezuela de finales del siglo XIX o el narrador que hace la historia a través de la ficción», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 10, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, noviembre 1998 - febrero 1999. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/zarate.html>.

——— «La literatura y el escritor venezolano de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX, caso: Zárate, de Eduardo Blanco», *Revista de Literatura Hispanoamericana*, enero-junio de 2000, núm. 40, págs. 131-140.

SANDOVAL, Carlos: «Eduardo Blanco», *Días de espantos*, págs. 115-119.

USLAR PIETRI, Arturo: «Venezuela y su literatura», *Letras y hombres de Venezuela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1948.

Nicanor BOLET PERAZA

Venezuela, 1838-1906

Obra:

- «Las tres vidas de Antón», *Las tres Américas*, núm. 13, 1893. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 187-189.
- «Calaveras», *Las tres Américas*, núm. 18, 1893. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 195-200.
- «Metencardiasis», *Las tres Américas*, núm. 45, 1896. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 205-207.

Esteban BORRERO ECHEVERRÍA

Cuba, 1849-1906

Obra:

- «Calófilo», *Revista de Cuba*, La Habana, 1879. Fuente moderna: en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 427-443. Disponible en <http://www.scribd.com/doc/6872540/Borrero-Echeverria-Esteban-Narrativa-breve>.

Estudios:

- HENRÍQUEZ UREÑA, Max: «Borrero Echeverría y el cuento filosófico», *Panorama histórico de la literatura cubana*, cap. XXXV, Instituto Cubano del Libro, Edición Revolucionaria, La Habana, 1967, págs. 175-177.

Carlos Octavio BUNGE

Argentina, 1875-1918

Obra:

- «Pesadilla grotesca (Impresiones de veinticuatro horas de fiebre)», recogido en *La sirena (Narraciones fantásticas)*, págs. 193-211. Fuente moderna: en Haydée Flesca y María Hortensia Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 229-248.
- «El paraguas misterioso. (Novela [corta] en colaboración). Capítulo VIII. El cometa Euxinios», *Caras y caretas*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1904. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 195-197.
- «El perro interior (Carta confidencial de un hombre de ciencia)», recogido en *La Sirena (Narraciones fantásticas)*, págs. 37-58.
- «Viaje a través de la estirpe», *La sirena (Narraciones fantásticas)*, págs. 61-111.
- «El último Sandoval», *La sirena (Narraciones fantásticas)*, págs. 115-148.
- *Viaje a través de la estirpe y otras narraciones*, Biblioteca de La Nación, Buenos Aires, 1908.
- *La educación (Tratado general de pedagogía)*, F. Semper y Cia, Valencia, 1909.
- *La sirena (Narraciones fantásticas)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927.

Estudios:

- FLESCA, Haydée y LACAU, M^a Hortensia: «Noticia sobre Carlos Octavio Bunge»,

Antología de la literatura fantástica argentina, vol. I: *Narradores del siglo XIX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, págs. 226-227.

——— Estudio de «Pesadilla grotesca (Impresiones de veinticuatro horas de fiebre)», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, págs. 249-258.

ROJAS, Ricardo, IBARGUREN, Carlos, VÁZQUEZ CEY, Arturo y SOTO, Luis Emilio: «Algunos juicios críticos sobre Carlos Octavio Bunge», en Flesca y LAcau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, págs. 259-260.

ROMERO BARÓ, José María: «El psicologismo de Carlos Octavio Bunge», *El positivismo y su valoración en América*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, págs. 49-57.

Julio CALCAÑO

Venezuela, 1840-1918

Obra:

——— «Las lavanderas nocturnas», *Revista; álbum de la familia*, Caracas, 13 de julio de 1872. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 81-84.

——— «El sello maldito», *Mi Tertulia*, Caracas, 15 y 22 de agosto de 1873. Fuentes modernas: en Julio Calcaño, *Cuentos escogidos*, págs. 59-82; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 85-94.

——— «La danza de los muertos», *Mi Tertulia*, Caracas, 12 de septiembre de 1873. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 95-98.

——— «Tristán Cataletto», *Diario de Caracas*, Caracas, 16 de octubre de 1893. Fuentes modernas: en Julio Calcaño, *Cuentos escogidos*, págs. 83-96; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 99-106.

——— *Cuentos escogidos*, Litografía y Tipografía del Comercio, Caracas, 1913.

Estudios:

PULIDO, José Antonio: «El horror: un motivo literario en el cuento latinoamericano y del Caribe», en *Contexto: revista anual de estudios literarios*, núm. 10, 2004, págs. 229-250, disponible en

<http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/contexto/vol8num10/articulo16.pdf>.

Manuel J. CALLE

Ecuador, 1866-1918

Obra:

——— *Leyendas del tiempo heroico. Episodios de la Guerra de la Independencia (1905-1909)*, Libresa, Quito, 1990.

Juan Vicente CAMACHO

Venezuela, 1829-1872

Obra:

- «La estatua de bronce. Cuento», *El heraldo de Lima*, núm. 174, vol. I, pág. 4, 3ª y 4ª columnas, Lima, viernes 22 de septiembre de 1854. Fuentes modernas: en Juan Vicente Camacho, *Tradiciones y relatos*, págs. 145-150; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 65-68.
- «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado», *La Revista de Lima*, tomo III, págs. 337 y siguientes, Lima, 1er. semestre de 1861. Fuentes modernas: en Juan Vicente Camacho, *Tradiciones y relatos*, págs. 151-170; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 69-80.
- *Tradiciones y relatos*, Estuardo Núñez (estudio y recopilac.), Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Biblioteca Popular Venezolana, Caracas, 1962.

Estudios:

- NÚÑEZ, Estuardo: «Introducción», en Juan Vicente Camacho, *Tradiciones y relatos*, Ediciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1962, págs. IX-LXXX.

Rubén M. CAMPOS

México, 1876-1946

Obra:

- «El dictado del muerto», *Revista moderna*, México, primera quincena de abril de 1901. Fuente moderna: en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 127-133; en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano*, págs. 365-373.
- «Un suicidio», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 117-123.

Miguel CANÉ

Argentina, 1851-1905

Obra:

- «El canto de la sirena» (1876), en Haydée Flesca, *Antología de la literatura fantástica argentina*, págs. 99-109; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 81-88; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 161-170. Flesca y Lacau sostienen que el cuento de Miguel Cané fue escrito hacia 1872 y que, después de su publicación en prensa en el año 1876, apareció en su obra *Ensayos*, en 1876.
- «Las armonías de la luz» (1877), en *Revista Cuasar*, disponible en <http://www.revistacuasar.com.ar/modules.php?name=News&file=print&si>

d=38.

- *Notas e impresiones*, La Cultura Argentina, Buenos Aires, s/f.
- *Ensayos* (escritos entre 1872-1876), Imprenta de La Tribuna, Buenos Aires, 1877.
- *Charlas literarias*, Sceaux: Imprenta de Charaire e hijo, Buenos Aires, 1885.
- *Prosa ligera* (origianl de 1903), La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1919.
- *Discursos y conferencias*, Casa Vaccaro, Buenos Aires, 1919.
- *En viaje (1881-1882)*, Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso, 1937.
- Fuente moderna: ídem, Kapelusz, Buenos Aires, 1959.
- *Juvenilia. Memorias de un estudiante*, Sopena, Buenos Aires, 1963.

Estudios:

- FLESCA, Haydée y LACAU, M^a Hortensia: «Noticia sobre Miguel Cané», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I: *Narradores del siglo XIX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, pág. 98.
- Estudio de «El canto de la sirena», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, págs. 110-113.

HAHN, Óscar: «Comentario» a «El canto de la sirena», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Adrés Bello, Santiago de Chile, 1998, págs. 88-94.

KÖNIG, Irmtrud: «“El canto de la sirena”, ¿una alegoría del nuevo artista?», *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang (Hispanische Studien, Band 15), Frankfurt am Maim, 1984, págs. 61-66.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta: «Espiritualismo y positivismo en Miguel Cané», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, Universidad Nacional del Comahue, 2005, págs. 9-21.

PAYRÓ, Roberto J., ESCARDÓ, Florencio, GIUSTI, Roberto F., y PONCE, Aníbal: «Algunos juicios críticos sobre Miguel Cané», en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I: *Narradores del siglo XIX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, págs. 114-115.

ROJAS, Ricardo: «Los prosistas fragmentarios», *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos*, vol. II, Editorial Docencia, Buenos Aires, 2007 (edición facsímil de 1949), págs. 426- 473.

SÁENZ HAYES, Ricardo: *Miguel Cané y su tiempo: 1851-1905*, Guillermo Kraft, Buenos Aires, ¿1950-1960?

Luis CAPELLA TOLEDO

Colombia, 1838-1896

Obra:

- «El brujo», extraído de las *Leyendas históricas* (1879). Fuente moderna: en Jairo Mercado y Roberto Montes, *Antología del cuento caribeño*, págs. 149-156.

Tomás CARRASQUILLA

Colombia, 1858-1940

Obra:

- *Obras completas*, «Prólogo» de Federico de Onís, Ediciones y Publicaciones Españolas (E.P.E.S.A.), Madrid, 1952, contiene:
- «El prefacio de Francisco Vera», págs. 1617-1623.
 - «El gran premio», págs. 1624-1631.
 - «En la diestra de Dios padre», págs. 1637-1651.
 - «El ánima sola», págs. 1653-1663.
 - «San Antoñito», págs. 1679-1687.
- *Cuentos de tejas arriba (Folklore antioqueño)*, Atlántida, Medellín, 1936.

Estudios:

- MARTÍNEZ, Juana: «Religiosidad frente a modernidad: algunos cuentos fantásticos de Tomás Carrasquilla», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 397-405.

Julián del CASAL

Cuba, 1863-1893

Obra:

- «El amante de las torturas», *La Habana Elegante*, La Habana, 26 de febrero de 1893. Fuente moderna: en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 69-74; en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 418-423; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 75-80. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/7180022/Casal-Julian-Del-Cuba-El-Amante-de-Las-Torturas-y-Otros-Relatos>.

Estudios:

- «Bibliografía» sobre Julián del Casal, disponible en http://www.cubaliteraria.cu/autor/julian_del_casal/bibliografia.htm

- HENRÍQUEZ UREÑA, Max: «Casal y su significación dentro del modernismo», *Panorama histórico de la literatura cubana*, Instituto Cubano del Libro, Edición Revolucionaria, La Habana, 1967, págs. 248-249.

CLAY MÉNDEZ, Luis Felipe: *Julián del Casal. Estudio comparativo de su prosa y poesía*, Ediciones Universal, Miami, 1979.

MONNER SANS, José María: *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, El Colegio de México, México, 1952.

MONTERO, Óscar: *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Atlanta: Rodopi, Ámsterdam, 1993.

RUIZ ÁLVAREZ, Rafael: «Baudelaire y Del Casal: influencias temática y léxica», *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Francisco Lafarga (ed.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, págs. 399-404. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Alicante, 2007) disponible en <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06926280822438228832268/025057.pdf?incr=1>.

Pedro CASTERA

México, 1838-1906

Obra:

——— «Un viaje celeste», *Impresiones y recuerdos*, Imprenta del Socialista de S. López, México, 1882. Fuente moderna: en David Huerta, *Cuentos románticos*, págs. 233-239.

Casimiro del COLLADO

México, 1822-1898

Obra:

——— «El bulto negro (Cuento fantástico)», *El apuntador*, México, 1841. Fuente moderna: en Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano*, págs. 75-89.

Manuel CONCHA

Chile, 1834-1891

Obra:

——— «El diablo en La Serena» (1883), *Tradiciones serenenses*, tomo I, págs. 70-85; en Julián Moreno, *Costumbristas de Hispanoamérica. Cuadros, leyendas y tradiciones*, págs. 139-151.

——— «De cómo se calumnia al diablo», *Tradiciones serenenses*, tomo II, págs. 212-215.

——— «Un fraile que se alimentaba de cadáveres», *Tradiciones serenenses*, tomo

II, págs. 286-292.

——— *Tradiciones serenenses*, Nascimento, Santiago de Chile, 1975.

Manuel CORCHADO JUARBE

Puerto Rico, 1840-1884

Obra:

——— *Obras completas*, tomo I, Vicente Geigel Polanco (ed.), Instituto de Cultura Puertorriqueña, Barcelona, 1975. Incluye:

——— «Historias de ultratumba»:

I. «Historia de un ángel» (1879), págs. 361-366.

II. «Historia de un condenado», págs. 367-382.

III. «Un avaro en el otro mundo», págs. 383-393.

IV. «El amor de una madre difunta», págs. 395-408.

V. «Un padre muerto y un hijo vivo», págs. 409-420.

VI. «La resurrección de un vivo», págs. 421-437.

VII. «Muerte del alma y vida del cuerpo», págs. 439-445.

José Bernardo COUTO

México, 1803-1862

Obra:

——— «La mulata de Córdoba», editado en los primeros números de la revista *El mosaico mexicano*. Publicado posteriormente como «La mulata de Córdoba y La historia de un peso» en *Calendario Antiguo*, Casa de Munguía, México, 1882, págs. 109-116. Luego recogido en *Opúsculos varios*, volumen I de las *Obras del Doctor José Bernardo Couto*, Imprenta de V. Agüeros, Biblioteca de Autores Mexicanos, México, 1898, pág. 371. Fuentes modernas: en Luis Leal, *El cuento mexicano. De los orígenes al modernismo*, págs. 25-26; ídem, *El cuento veracruzano*, págs. 16-17.

——— *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Tipografía de la Secretaría de Fomento, México, 1989. Fuente moderna: ídem, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1947, edición, prólogo y notas de Manuel Toussaint. Texto completo disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67928405431269452732457/p0000001.htm#I_1_.

Estudios:

Homenaje a Don José Bernardo Couto, Rector, en el Primer Centenario, Porrúa, México, 1961.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José: *Don José Bernardo Couto. Jurista, Diplomático y Escritor. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias*, 24, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1964.

Bernardo COUTO CASTILLO

México, 1880-1901

Obra:

- «Una obsesión», *Asfódelos*, E. Dublán, México, 1897. Fuentes modernas: en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 177-185; en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 81-92; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos de Hispanoamérica*, págs. 103-110.
- «Rayo de luna», *Asfódelos*, Eduardo Dublan Impresor, México, 1897. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 377-382.

Alejandro CUEVAS

México

Obra:

- «Ante el jurado», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 189-195; en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 209-216.

Rafael DELGADO

México, 1853-1914

Obra:

- «Amor de niño», *Obras*, tomo I: *Cuentos y notas I*, Imprenta de V. Argüero Editor, México, 1902. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano*, págs. 181-187.

Juan DÍAZ COVARRUBIAS

México, 1837-1859

Obra:

- *El diablo en México y otros textos* (original de 1858), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.

Carlos DÍAZ DUFÓO

México, 1861-1941

Obra:

- «Catalepsia», *Cuentos nerviosos*, J. Ballezá y Compañía, México, 1901 (fechado en México, en diciembre de 1900). Fuente moderna: en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*,

págs. 117-119.

——— *Cuentos nerviosos*, J. Balleescá y Compañía, México, 1901 (fechado en México, en diciembre de 1900).

Manuel DÍAZ RODRÍGUEZ

Venezuela, 1871-1927

Obra:

——— «Cuento áureo», *El cojo ilustrado. Revista quincenal de arte y literatura*, Caracas, año VIII, núm. 162, 1899, pág. 12. Fuentes modernas: en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 93-99; en Dolores Phillips-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 111-116.

——— *Confidencias de Psiquis* (1897), libro de relatos.

——— *Cuentos de color* (1899), Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1990.

Estudios:

BELLO, Luisa: *Contribución a la bibliografía de Manuel Díaz Rodríguez. 1871-1927*, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 1969.

CASTRO, José Antonio: «Prólogo», en Manuel Díaz Rodríguez, *Cuentos de color*, Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1990, págs. 7-24.

MORA, Gabriela: «Manuel Díaz Rodríguez», *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Berkeley-Latinoamericana Editores, Lima, 1996, págs. 153-171.

Luis Napoleón DILLON

Ecuador, 1875-1929

Obra:

——— «El león de la montaña», *Álbum ecuatoriano*, tomo I, núm. 1, Quito, enero de 1898, págs. 41-46. Fuente moderna: en Hernán Rodríguez Castelo, *Cuento ecuatoriano del siglo XIX*, págs. 116-124.

Estudios:

BARRIGA LÓPEZ, Franklin: «Luis Napoleón Dillon», en *Diccionario de literatura ecuatoriana*, tomo II, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, 1980, págs. 33-34.

Esteban ECHEVERRÍA

Argentina, 1805-1851

Obra:

——— *El matadero. La cautiva*, edición de Leonor Fleming, Cátedra, Madrid, 1995.

Estudios:

FLEMING, Leonor: «Introducción. *El matadero*», en Esteban Echeverría, *El matadero. La cautiva*, Cátedra, Madrid, 1995, págs. 68-84.

GARCÍA PUERTAS, Manuel: *El romanticismo de Esteban Echeverría*, Ediciones de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, 1957.

GHIANO, Juan Carlos: «*El matadero*» de Echeverría y el costumbrismo, C. E. de A. L., Biblioteca de Literatura, Estudios, Buenos Aires, 1968.

PALERMO, Pablo Emilio: *Esteban Echeverría: historia de un romántico argentino*, Dunken, Buenos Aires, 2000.

Eloy FARIÑA NÚÑEZ

Paraguay, 1885-1929

Obra:

——— «La bruja de Itatí», *Las vértebras de Pan*, Biblioteca Selecta Americana, Buenos Aires, 1914. Fuente moderna: en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 175-181.

——— *Las vértebras de Pan*, Biblioteca Selecta Americana, Buenos Aires, 1914. Fuente moderna: ídem, «Estudio preliminar» de Enrique Marini-Palmieri, Intercontinental Editora, Asunción, ¿1990?

Estudios:

PEIRÓ BARCO, José Vicente: «¿Modernismo paraguayo?: El caso de Eloy Fariña Núñez», en Tedosio Fernández (dir.), *Revista Arrabal*, núm. 5/6, Edicions de la Universitat de Lleida y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), Lleida, 2007, págs. 59-68.

Tulio FEBRES CORDERO

Venezuela, 1860-1938

Obra:

——— «Historia de una A, contada por ella misma», *El Lápiz*, Caracas, 1884. Luego recogido en *Colección de cuentos* (1902). Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 161-163.

——— «Las vocales en congreso», *El Lápiz*, Caracas, 1886. Luego recogido en *Colección de cuentos* (1902). Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 165-166.

——— «Un cántaro ilustre», *El Lápiz*, Caracas, 1896. Recogido en *Colección de cuentos* (1902). Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 167-170.

- *Colección de cuentos*, Tipografía El Lápiz, Mérida, 1902. Fuente moderna: ídem, en *Obras completas*, vol. 6, Antares, Mérida, 1960.
- *Mitos y tradiciones*, Ministerio de Educación, Caracas y Edime, Madrid, 1952.

Macedonio FERNÁNDEZ

Argentina, 1874-1952

Obra:

- «El zapallo que se hizo cosmos (Cuento del crecimiento)», *El Tiempo*, Buenos Aires, 3 de junio de 1896. Fuente moderna: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 331-335.
- *Obras completas*, Corregidor, Buenos Aires, 1974.
- *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1978.

Estudios:

BUENO, Mónica: *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo: genealogía de un vanguardista*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.

MARTÍNEZ SANZ, Héctor: «Nihilismo y metafísica argentina: Macedonio Fernández», *A parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 49, enero de 2007, págs. 1-12, disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/hsanz49.pdf>.

MATTALÍA, Sonia: «Trivialidad y metafísica en Macedonio Fernández o el cosmos convertido en un zapallo», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Ediciones Siruela, Madrid, 1991, págs. 251-254.

Alejandro FERNÁNDEZ GARCÍA

Venezuela, 1876-1939

Obra:

- «Las manos frágiles», *Oro de alquimia*, Tipografía Herrera Irigoyen, Caracas, 1900. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 251-254.

Manuel FERNÁNDEZ JUNCOS

Puerto Rico, 1846-1928

Obra:

- «La garita del diablo», en su libro *Costumbres y tradiciones*, San Juan de Puerto Rico, 1883. Fuente moderna: en Estuardo Núñez, *Tradiciones hispanoamericanas*, págs. 309-315.

Fabio FIALLO

República Dominicana, 1866-1942

Obra:

- «Vendetta», *Cuentos frágiles*, Imprenta de H. Braeunlich, Nueva Cork, 1908. Fuente moderna: en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 159-160.
- *Cuentos frágiles* (1908), en *Obras completas*, vol. 2, Editorial de Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, Santo Domingo, 1980.
- *Cantaba el ruiseñor*, J. Katz, Berlín, 1910.

FRAY MOCHO

[José Sixto Álvarez]

Argentina, 1858-1903

Obra:

- *Cuentos mundanos* (1885), en *Obras completas*, Schapire, Buenos Aires, 1961.
- *Cuentos de Fray Mocho* (1906), EUDEBA, Aires, Buenos Aires, 1963.
- *Cuentos con policías*, Imprenta Sur, Buenos Aires, 1962.

José M^a Ángel GAITÁN

Colombia, 1819-1851

Obra:

- «El Puente de Icononzo», en Henry Luque Muñoz, *Narradores colombianos del siglo XIX*, págs. 32-37.

Cristóbal de GANGOTENA Y JIJÓN

Ecuador, 1884-1954

Obra:

- «La Virgen de la Empanada», en Estuardo Núñez, *Tradiciones hispanoamericanas*, págs. 186-188.

Ventura GARCÍA CALDERÓN

Perú, 1886-1959

Obra:

- «La momia», en *La venganza del cóndor* (original de 1924), Ediciones Peisa, Lima, 1973; en Harry Belevan, *Antología del cuento fantástico peruano*, págs. 64-69.

- *Semblanzas de América: Rodó, Silva, Darío, Herrera y Reissig, Palma, Chocano, Gomez Carrillo, Almafuerte, Zorrilla San Martín, Reyes, Prada y Montalvo, Revista Cervantes*, Madrid, 1919.
- *Del romanticismo al modernismo: prosistas y poetas peruanos*, Sociedad de Ediciones Literarias y artísticas, París, 191-?.

José Heriberto GARCÍA DE QUEVEDO

Venezuela, 1819-1871

Obra:

- «La caverna del diablo. Leyenda fantástica del siglo XVII», *Obras poéticas y literarias*, Baudry Librería Europea, Dramard-Baudry y C^a, Sucesores, París, 1893. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 261-291.

Martín GARCÍA MÉROU

Argentina, 1862-1905

Obra:

- «Fantasía nocturna» (1886), en Haydée Flesca y María Hortensia Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I: *Narradores del siglo XIX*, págs. 207-214.
- *Recuerdos literarios* (1891), Edic. de la Cultura Argentina, Buenos Aires, 1915. Fuente moderna: *Recuerdos literarios*, EUDEBA, Buenos Aires, 1973.
- *Impresiones* (1901), Academia Colombiana de Historia, Alcaldía Mayor de Bogotá e Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1989.

Estudios:

- CÓCARO, Nicolás: *Martín García Mérou*, Ediciones Culturales Argentina y Ministerio de Educación y Cultura, Buenos Aires, 1965.

DÍAZ ROMERO, Eugenio, QUESADA, Ernesto, GIUSTI, Roberto F. y ARRIETA, Rafael Alberto: «Algunos juicios críticos sobre Martín García Mérou», en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina* vol. I: *Narradores del siglo XIX*, págs. 220-222.

FLESCA, Haydée y LACAU, María Hortensia: «Noticia sobre Martín García Mérou», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I: *Narradores del siglo XIX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, pág. 206.

- Estudio de «Fantasía nocturna», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, págs. 215-219.

José Fabio GARNIER

Costa Rica, 1884-1956

Obra:

- «Apólogo de los fantoches», publicado en *Parábolas*, San José, 1916. Fuente moderna: en Álvaro Quesada Soto, *Antología del relato costarricense (1890-1930)*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 1989, págs. 166-168.

Francisco GAVIDIA

El Salvador, 1864-1855

Obra:

- «La loba», *Diario del Salvador*, El Salvador, vol. IV, cuaderno 19, julio de 1905. Fuentes modernas: en Manuel Barba Salinas, *Antología del cuento salvadoreño (1880-1955)*, págs. 47-54; en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 127-133; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 135-142; disponible en <http://www.geocities.com/ceasol/laloba.html>.
- *Antología de su narrativa*, Ministerio de Cultura y Comunicaciones, colección V Centenario, San Salvador, 1986.
- *Cuentos y narraciones. Poesías*, Canoa Editores, San Salvador, 1993.

Estudios:

IBARRA, Carlos Humberto: *Francisco Gavidia y Rubén Darío, semilla y floración del modernismo*, Ministerio del Interior, San Salvador, 1976.

ROQUE BALDOVINOS, Ricardo: «Poéticas del despojo: Mestizaje y memoria en la invención de la nación», disponible en: <http://www.uca.edu.sv/deptos/letras/encuentro/memorias/6poeticasdeldespojo.pdf>.

José Justo GÓMEZ

Conde de la Cortina y Castro

México, 1799-1860

Obra:

- «La calle de don Juan Manuel (Anécdota histórica del siglo XVIII)», Imprenta de Ignacio Cumplido, México, 1836. Fuentes modernas: en Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano*, págs. 5-17; en Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano*, págs. 5-19.

Máximo GÓMEZ

República Dominicana-Cuba, 1836-1905

Obra:

- «El sueño del guerrero» (1898), en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 263-266.

Gertrudis GÓMEZ DE AVELLANEDA

Cuba, 1814-1874

Obra:

- *Obras de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda V*, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1981, tomo CCLXXXVIII. Contiene:
- «La velada del helecho o El donativo del diablo. Leyenda fundada sobre una tradición suiza» (1845), págs. 121-149.
 - «La montaña maldita. Tradición suiza», págs. 161-168.
 - «La dama de Amboto. Tradición vasca», págs. 199-204.
- «La ondina del lago azul. Recuerdo de mi última excursión por los Pirineos», *Diario de la Marina*, La Habana, publicado como folletín entre el 19 de junio y el 28 de julio de 1860. Fuentes modernas: en *Obras de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, págs. 181-197; en David Roas, *El castillo del espectro*, págs. 107-139; en Sardiñas y Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, págs. 35- 69; en Juan Antonio Molina Foix, *Ondinas. Las ninfas del agua*, págs. 223-258.

Estudios:

BERNARD, Margherita: «La importancia de lo fantástico en un cuento de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en Ermanno Caldera (introd.), *Romanticismo 3-4: Atti del iv Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Iberoamericano (Bordighera, 9-11 aprile, 1987): La narrativa romántica*, Biblioteca di Letterature, Genova, 1988, págs. 149-153.

CASTRO Y CALVO, José María: «Estudio preliminar», en *Obras de Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda I*, Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1981, Tomo CCLXXII, 7-233.

MARTÍNEZ CABRERA, Rosa y ZALDÍVAR, Gladys: *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: memorias del simposio en el centenario de su muerte*, Universal, Miami, 1981.

REXACH, Rosario: *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Verbum, Madrid, 1996.

VARELA JÁCOME, Benito: «Función de lo fantástico en dos leyendas de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Milenio, Lleida, 1997, págs. 107-118.

Juana Manuela GORRITI

Argentina, 1818-1892

Obra:

- «El ramillete de la velada», *Revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho. Periódico destinado a la República Argentina, la Oriental del Uruguay y la del Paraguay*, publicada bajo la dirección de Miguel Navarro Viola y Vicente G. Quesada, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, tomo II, año II, diciembre de 1863, núm. 5, págs. 578-601. También en Juana Manuela Gorriti, *Sueños y realidades. Obras completas de la Señora doña Juana Manuela Gorriti*, tomo II, publicada bajo la dirección de Vicente G. Quesada, Imprenta de Carlos Casavalle (editor), Buenos Aires, 1865, págs. 195-229.
- «La quena», publicada por entregas en *La Revista de Lima* (1845). Recogida en *Sueños y realidades. Obras completas de la señora doña Juana Manuela Gorriti*, tomo primero (1865), págs. 3-67. Fuente moderna: *Un solo de quena. La quena y otras narraciones*, La Tinta del Calamar Ediciones y Máster de Edición UAM – Edelvives: Taller de Libros, Madrid, 2008.
- «Gubi Amaya (Historia de un salteador)», *Sueños y realidades* (1865), págs. 107-200. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 5-67.
- «El tesoro de los incas (Leyenda histórica)», *Sueños y realidades* (1865). Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 69-97.
- «La hija del mazorquero (Leyenda histórica)», publicado en *Iris*, periódico literario de Lima, y en *Sueños y realidades* (1865), tomo I, págs. 237-266. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 99-118.
- «El lucero del manantial (Episodio de la dictadura de don Juan Manuel de Rosas)», *Sueños y realidades* (1865), tomo I, págs. 277-303. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 119-132.
- «La novia del muerto», *Sueños y realidades* (1865), tomo I, págs. 209-235. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 133-149; también en Gorriti, *Un solo de quena. La quena y otras narraciones*, págs. 51-65.
- «Una noche de agonía (Episodio de la guerra civil argentina en 1841)», *Sueños y realidades* (1865), págs. 305-325. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 151-164.
- «Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia», *Sueños y realidades* (1865), tomo II, págs. 135-151. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 41-52; en José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, págs. 96-106; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 13-26; en David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 120-130.
- «Un viaje aciago», *Revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho. Periódico destinado a la República Argentina, la Oriental del Uruguay y la del Paraguay*, dirección de Miguel Navarro Viola y Vicente G. Quesada, Imprenta de Mayotomo XIV, año V, Buenos Aires, octubre de 1867, págs. 286-309.

- «El pozo del Yocci», *Panoramas de la vida* (1876). Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 167-235.
- «El emparedado», *Coincidencias, Panoramas de la vida* (1876). Fuentes modernas: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 237-240; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico*, págs. 97-113; en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, págs. 33-38; en Sardiñas y Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, págs. 93-96; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 27-31.
- «El fantasma de un rencor», *Coincidencias, Panoramas de la vida* (1876). Fuentes modernas: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 240-242; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 62-64; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 31-34.
- «Una visita infernal», *Coincidencias, Panoramas de la vida* (1876). Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 243-244; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 64-65; en Haydée Flesca y M^a Hortensia Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, págs. 51-52; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 34-36.
- «Yerbas y alfileres», *Coincidencias, Panoramas de la vida* (1876). Fuentes modernas: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 244-251; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 65-72.
- «Un drama en quince minutos», *Panoramas de la vida* (1876). Fuentes modernas: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 253-260. También publicado como narración independiente en *Un solo de quena. La quena y otras narraciones*, págs. 77-86.
- «El postrer mandato», *Panoramas de la vida* (1876). Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 261-268.
- «El chifle del indio», *Misceláneas* (1878). Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 305-323.
- «Francesco, el mercachifle», *El mundo de los recuerdos* (1886). Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, págs. 271-290.
- *Sueños y realidades. Obras completas de la Señora doña Juana Manuela Gorriti*, publicada bajo la dirección de Vicente G. Quesada, Imprenta de Carlos Casavalle (editor), Buenos Aires, 1865.
- *Coincidencias*, en *Panoramas de la vida*, tomo II, Imprenta Casavalle, Buenos Aires, 1876, págs. 251-263. Fuente moderna: en Gorriti, *Narraciones*, Ediciones Estrada, Bolívar, Biblioteca de Clásicos Argentinos, vol. XX, Buenos Aires, 1946, págs. 237-251.
- *El mundo de los recuerdos*, Félix Lajouane, Buenos Aires, 1886.
- *Lo íntimo*, Ramón Espasa, Buenos Aires, 1892.
- *Narraciones*, selec. y prólogo de W. G. Weyland (Silverio Boj), Ediciones Estrada, Bolívar, Biblioteca de Clásicos Argentinos/vol. XX, Buenos Aires, 1946.
- *Relatos*, edición de Antonio Pagés Larraya, EUDEBA, Buenos Aires, 1962.

- *Obras completas*, Fundación del Banco del Noroeste, Salta, Argentina, tomo I de 1992, tomo II de 1993, tomo III de 1994, tomo IV de 1995.
- *Cocina ecléctica*, Buenos Aires, Félix Lajouane Editor (Librairie Générale), 1890. Fuente moderna: ídem, Aguilar, Buenos Aires, 1999.
- *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima 1892-1916*, Graciela Batticuore y César Salas Guerrero (eds.), Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2004.
- Textos de Juana Manuela Gorriti disponibles en Biblioteca Virtual Universal, <http://www.biblioteca.org.ar/>.

Estudios:

- ARAMBEL-GUIÑAZU, M^a Cristina y MARTÍN, Claire Emily: «La cuentística de Juana Manuela Gorriti», *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*, tomo I, Editorial Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2001, págs. 132-145.
- ARMAS, Isabel de: «Una George Sand salteña», *Cuadernos hispanoamericanos*, mayo de 1984, vol. 407, págs. 171-174.
- ARUJ, Patricia: «Ciencia y transgresión fantástica en Juana Manuela Gorriti», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, Universidad del Comahue (Argentina), 2005, págs. 25-34.
- BARRERA, Trinidad: «La fantasía de Juana Manuela Gorriti», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Editorial Milenio, Lleida, 1997, págs. 213-221.
- «La iniciación femenina: Juana Manuela Gorriti en la cocina», en Emilla Perassi y Susanna Ragazzoni (coords.), *Mujeres en el umbral. La iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Editorial Renacimiento, Alcalá de Henares, 2006, págs. 161-172.
- BATTICUORE, Graciela: «Historias cosidas, el oficio de escribir», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria Editora, Buenos Aires, 1994, págs. 30-37.
- *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 1999.
- «Fervores patrios: Juana Manuela Gorriti», en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Julio Schvartzman (dir. del volumen), vol. II: *La lucha de los lenguajes*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2003, págs. 589-612.
- «Nostalgias de Lima, estampas de Buenos Aires. Juana Manuela Gorriti, una escritora americana entre dos patrias», *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima 1892-1916*, Universidad de San Martín de Porres, Lima, 2004, págs. XI-XXXVIII.

- BRESCIA, Pablo: «La sintaxis del secreto en Juana Manuela Gorriti», *Signos literarios y lingüísticos*, vol. II, 2, México, 2000, págs. 63-73; disponible en <http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterariosylinguisticos/include/getdoc.php?id=61&article=52&mode=pdf>.
- BERG, Mary: «Viajeras y exiliadas en la narrativa de Juana Manuela Gorriti», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, págs. 69-79.
- CEBRELLI, Alejandra: «Desde un doble margen. Alteridad y hechicería en la narrativa de Juana Manuela Gorriti», en Amelia Royo (comp.), *Juanamanuela, mucho papel. Algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti*, Ediciones del Robledal, Salta (Argentina), 1999, págs. 53-68.
- CRESTA DE LEGUIZAMÓN, María Luisa: «Aportes de Juana Manuela Gorriti a la narrativa argentina», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, págs. 61-68.
- EFRÓN, Analía: *Juana Manuela Gorriti. Una biografía íntima*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- FLESCA, Haydée y LACAU, M^a Hortensia: «Noticia sobre Juana Manuela Gorriti», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, pág. 32.
- Estudio de «El emparedado», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, págs. 39-49.
- Estudio de «Una visita infernal», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, págs. 53-55.
- GONZÁLEZ LEANDRI, Ricaro y OBLIGADO, Clara: «Prólogo. La fundación de una mirada», en Juana Manuela Gorriti, *Un solo de quena. La quena y otras narraciones*, La Tinta del Calamar Ediciones, Máster de Edición UAM – Edelvives: Taller de Libros, Madrid, 2008, págs. XVII-XXIV.
- HAHN, Óscar: «Comentarios» a «Quien escucha su mal oye», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, págs. 52-57.
- «Comentarios» a *Coincidencias*, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 73-77.
- IGLESIA, Cristina (comp.): *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Feminaria, Buenos Aires, 1993.
- «El autorretrato de la escritora. A propósito de *Lo íntimo*», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria Editora, Buenos Aires, 1994, págs. 13-19.

- IRIARTE, Josefina y TORRE, Claudia: «Juana Manuela Gorriti. *Cocina ecléctica*. “Un si es no es de ajo molido”», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, págs. 80-86.
- LOJO, María Rosa: «Exorcismos culinarios para un alma triste», en Juana Manuela Gorriti, *Cocina ecléctica*, Aguilar, Buenos Aires, 1999, págs. 7-21.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola: «Universo simbólico de la cultura popular hispanoamericana en la obra de Juana Manuela Gorriti», en Manuel Cousillas Rodríguez *et altri* (eds.) *Actas del II Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, SELICUP y Universidade da Coruña, La Coruña, 2006, págs. 763-776. Texto completo disponible en <http://www.udc.es/congresos/traduccion/selicup/ActasII.pdf>.
- MASIELLO, Francine: «Voces de(l) Plata: dinero, lenguaje y oficio literario en la literatura femenina de fin de siglo», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, 1994, págs. 38-46.
- MIZRAJE, María Gabriela: «Juana Manuela Gorriti: cuentas pendientes», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria Editora, Buenos Aires, 1994, págs. 47-60.
- «La escritura velada (historia y biografía en Juana Manuela Gorriti)», disponible en <http://google.mini20.com/>.
- OVIEDO, José Miguel: «Juana Manuela Gorriti», *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, Alianza, M Madrid, 2001, págs. 92-95.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana: «Entre el género fantástico y el género femenino: las fantasmagorías eróticas de Juana Manuela», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 223-234.
- ROJAS, Ricardo: «Las mujeres escritoras», *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos*, vol. II, Editorial Docencia, Buenos Aires, 2007 (edición facsímil de 1949), págs. 474- 493.
- ROYO, Amelia (comp.): *Juanamanuela, mucho papel. Algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti*, Ediciones del Robledal, Salta (Argentina), 1999.
- SORIANO, Michèle: «El saber de la ficción en “Quien escucha su mal oye”: estudio sociocrítico de los inicios del género fantástico», en Amelia Royo (comp.), *Juanamanuela, mucho papel. Algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti*, Ediciones del Robledal, Salta (Argentina), 1999, págs.

241-282.

TERRÓN DE BELLOMO, Herminia: «Literatura fantástica y denuncia social: Juana Manuela Gorriti», en *Letras Femeninas*, Lincoln, NE (LFem), 1993, Spring-Fall, 19:1-2, págs. 113-116.

TORRES CAICEDO, J. M.: «Introducción» (data de 1863), en Juana Manuela Gorriti, *Sueños y realidades. Obras completas de la Señora doña Juana Manuela Gorriti*, publicada bajo la dirección de Vicente G. Quesada, Imprenta de Carlos Casavalle (editor), Buenos Aires, 1865, tomo I, págs. I-XV.

——— «La Señora Doña Juana Manuela Gorriti» [sobre «El lucero del manantial» y «El guante negro»], *Revista de Buenos Aires. Historia Americana, Literatura y Derecho. Periódico destinado a la República Argentina, la Oriental del Uruguay y la del Paraguay*, dirección de Miguel Navarro Viola y Vicente G. Quesada, Imprenta de Mayo, tomo III, año I, Buenos Aires, enero de 1864, núm. 9, págs. 112-127.

VV AA: «Algunos juicios críticos sobre Juana Manuela Gorriti», en Flesca y La-cau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, págs. 55-56.

WEYLAND, W. G. (Silverio Boj): «Introducción», en Juana Manuela Gorriti, *Narraciones*, Ediciones Estrada, Buenos Aires, 1946, págs. VII-LX.

ZUCCOTTI, Liliana: «Gorriti, Manso: de las *Veladas literarias* a “Las conferencias de maestra”», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria, Buenos Aires, págs. 96-107.

Paul Groussac

Argentina-Francia 1848-1929

Obra:

——— «El candado de oro», *Sud América*, Buenos Aires, junio de 1884. Publicado de nuevo trece años después en la revista que él dirige *La Biblioteca*, con el título «La pesquisa».

Manuel GUTIÉRREZ NÁJERA

México, 1859-1895

Obra:

——— «Rip-Rip el aparecido», *El Universal*, 11 de mayo de 1890. Fuentes modernas: en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 59-65; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 201-208; en Ana María Morales,

México fantástico, págs. 69-76.

- «El sueño de Magda», *La Libertad*, México, 12 de agosto de 1883. Fuente moderna: en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 65-70.
- «La pasión de Pasionaria», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 317-322; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 193-199.
- «Memorias de un paraguas» (1883), en Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*, págs. 109-116.
- *Cuentos frágiles* (original de 1883), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.
- *Cuentos de color* (1898), Monte Ávila, Caracas, 1991.

Estudios:

- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, José Ismael: «Fantasía e ironía en Gutiérrez Nájera», en Juana Martínez y Luis Sáinz de Medrano (coords.), *El cuento criollista*, Universidad Complutense, Madrid, 1998, págs. 225-242.
- MORA, Gabriela: «Manuel Gutiérrez Nájera», *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Berkeley-Latinoamericana Editores, Lima, 1996, págs. 35-61.

Darío HERRERA

Panamá, 1870-1914

Obra:

- «La nueva Leda», *La Nación*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1901. Fuente moderna: en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas*, págs. 121-126.
- *Horas lejanas y otros cuentos* (póstumo, publicado en 1903), disponible en <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/descarga.php?f=horaslejanas1.pdf>.

Estudios:

- MOSQUERA DE MARTÍNEZ, Gloria Luz: *Darío Herrera, modernista panameño*, Imprenta Aguirre, Madrid, 1964.

HIXEN

[Benito Esteller]

Venezuela, ¿?-1892

Obra:

- «Después de muerto», *La Tertulia*, Caracas, 9 de abril de 1875. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 147-149.

Guillermo Enrique HUDSON

Argentina-Inglaterra, 1841-1922

Obra:

——— «La confesión de Pelino Viera», *La Nación*, Buenos Aires, 1884. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 247-272; en Nicolás Cócara, *Cuentos fantásticos argentinos*, págs. 117-139; en Jaime Helios, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, págs. 192-213. Disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/zip.asp?texto=9103>.

Estudios:

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, FCE, México, 1951, págs. 333-339.

Julio Lucas JAIMES

Bolivia, 1845-1914

Obra:

——— «Donde se prueba cómo el diablo es un eximio arquitecto», *El Álbum de Lima*, año I, núm. 17, 1874. Fuente moderna: en Estuardo Núñez, *Tradiciones hispanoamericanas*, págs. 59-64.

Diego JUGO RAMÍREZ

Venezuela, 1836-1903

Obra:

——— «Una venganza póstuma», *El Cojo Ilustrado*, Caracas, 1 de febrero de 1894. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 209-216.

José Victoriano LASTARRIA

Chile, 1817-1888

Obra:

——— *Diario de una loca: novelas y cuentos*, Santiago de Chile, 1875.

——— *Don Guillermo*, recogida en *Obras completas*, Editorial Oficial, Santiago de Chile, 1909.

Luis LÓPEZ MÉNDEZ

Venezuela, 1861 o 1862-1891

Obra:

——— «El beso del espectro» (1888), publicado en *La balada de los muertos*, 1892. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 171-

175.

- «La balada de los muertos» (1891), *La balada de los muertos*, 1892. Fuente moderna: en Carlos Sandoval (comp.), *Días de espantos*, págs. 177-182.
- *La balada de los muertos. El último adiós. Un mes en España*. Eduardo, Phillips Son & Nephew, Liverpool, 1892.

José LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS

México, 1850-1923

Obra:

- «El espejo», *Novelas cortas*, en sus *Obras*, tomo I, Imprenta de V. Agüeros, México, 1900. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 153-177.

Leopoldo LUGONES

Argentina, 1874-1938

Obra:

- «Cábala práctica», *El Tiempo*, año IV, núm. 949, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1897, pág. 1. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 96-102.
- «Un fenómeno inexplicable», *Philadelphia. Revista mensual de estudios teosóficos*, tomo I, Buenos Aires, 7 de septiembre de 1898. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, págs. 54-61; en José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, págs. 139-148. Disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/lugones/fenomeno.htm>.
- «La estatua de sal», *Tribuna*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1898, págs. 1-2. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 115-123.
- «El psychon», *Tribuna*, 29 de junio de 1898, pág. 2, columnas 1-7. Recogido después en *Las fuerzas extrañas* (1906).
- «El espejo negro», *Tribuna*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1898, pág. 1 columna 7, y pág. 2 columna 1. Fuentes modernas: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 124-129; en David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 169-174.
- «La fuerza Omega», *El Diario*, Buenos Aires, número de Navidad y Año Nuevo, 1 de enero de 1906, pág. 1. Fuentes modernas: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 130-142; en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 173-187.
- «Yzur», *Las fuerzas extrañas*, Arnoldo Moen y Hermano Editores, Buenos Aires, 1906. Fuentes modernas: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 156-165; en Horacio Moreno, *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*, págs. 33-41. Disponible en <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/lugones/yzur.htm>.

- «Hipalia», *Caras y caretas*, Buenos Aires, año x, núm. 454, 15 de junio de 1907. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 181-183.
- «Luisa Frascati», *Caras y caretas*, Buenos Aires, año x, núm. 473, 26 de octubre de 1907. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, pág. 190-193.
- «El vaso de alabastro», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 19 de agosto de 1923, 3ª sección, pág. 1. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 194-207.
- «Los ojos de la reina», *La Nación*, Buenos Aires, domingo 28 de octubre de 1923, 3ª sec., pág. 5, columnas 1-8 y pág. 8, columnas 7-8. Fuente moderna: en Lugones, *Cuentos fantásticos*, págs. 208-230.
- *Las fuerzas extrañas*, Arnoldo Moen y Hermano Editores, Buenos Aires, 1906. Fuente moderna: ídem, edición de Arturo García Ramos, Cátedra, Madrid, 1996.
- *Cuentos fatales*, Ed. Babel, Buenos Aires, 1924. Fuente moderna: ídem, estudio preliminar de Leopoldo Lugones, hijo, Ed. Huemul, Buenos Aires, 1965.
- *Filosofícula*, Babel, Buenos Aires, 1924. Fuente moderna: ídem, Centurión, Buenos Aires, 1948.
- *Cuentos fatales*, colección de cuentos, original de 1924.
- *El ángel de la sombra*, M. Gleizer, Buenos Aires, 1926.
- *Obras en prosa*, Editorial Aguilar, Madrid-México-Buenos Aires, 1962.
- *Cuentos fantásticos*, Edición de Pedro Luis Barcia, Castalia, Madrid, 1988.
- Estudios:
- ARA, Guillermo: *Leopoldo Lugones*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1958.
- BORGES, Jorge Luis: «Bibliografía de Leopoldo Lugones», *Leopoldo Lugones*, Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1965, págs. 99-105.
- «Bibliografía sobre Leopoldo Lugones», *Leopoldo Lugones*, Pleamar, Buenos Aires, 1965, págs. 109-112.
- CORRO, Gaspar Pío del: *El mundo fantástico de Leopoldo Lugones*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1971.
- D'ARCANGELO, Lucio: «Nota introduttiva», in Leopoldo Lugones, *Le forze strane*, a cura di Lucio D'Arcangelo, Lucarini, Roma, 1989, p. VII-X.
- GHIANO, Juan Carlos: «Lugones y *Las fuerzas extrañas*», en Flores-Angel (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Premiá Editores, Tlahuapan, Puebla (México), 1985, págs. 25-41.
- FABBRI, Marta: «Intersecciones de lo fantástico y lo científico en *Las fuerzas extrañas*», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, Universidad del Comahue (Argentina), 2005, págs. 51-73.

- FERNÁNDEZ, Teodosio: «Sobre Lugones», en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Universidad Internacional de Andalucía (Sede Iberoamericana de La Rábida) y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Sevilla, 1996, págs. 215-218.
- FLORES, Ángel: «Antecedentes de “Yzur”», en Ángel Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Premiá Editores, Tlahuapan, Puebla (México), 1985, págs. 54-58.
- JENSEN, Theodore W.: «El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones», en Donald Yates (ed.), *Otros mundos, otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Ibero-americana, P. A. K. and S. Enterprises, Pittsburgh, 1975, págs. 299-307.
- KÖNIG, Irmtrud: «Leopoldo Lugones y la creación razonada de lo irracional», *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1984, págs. 150-192.
- MARINI-PALMIERI, Enrique: «Esoterismo en la obra de Leopoldo Lugones», *Cuadernos hispanoamericanos*, agosto 1988, vol. 458.
 ——— *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Fernando García Cambeiro Editor, Buenos Aires, 1989.
- MORA, Gabriela: «Leopoldo Lugones», *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Berkeley-Latinoamericana Editores, Lima, 1996, págs. 101-139.
- OVIEDO, José Miguel: *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo*, Alianza, Madrid, 2001, págs. 350-355.
- PERASSI, Emilia: *Alle radici del fantastico rioplatense: Leopoldo Lugones*, Bulzoni, Roma, 1992.
- PEREA SILLER, Francisco Javier: «Ciencia y ocultismo en el primer Lugones: cuatro cuentos» [«Kábala práctica» (1897), «El espejo negro» (1898), «Un fenómeno inexplicable» (1898) y «La fuerza Omega» (1906)], *Alfinge: Revista de filología*, núm. 16, 2004, págs. 241-252.
- ROGGIANO, A.: *Bibliografía de y sobre Leopoldo Lugones*, Ed. Cultura, Buenos Aires, 1962.
- SOTO, Luis Emilio: «Ciencia y ocultismo en los cuentos de Lugones» en Ángel Flores (ed.). *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Premiá

Editores, Tlahuapan, Puebla (México), 1985, págs. 42-46.

SPECK, Paula: «*Las fuerzas extrañas*: Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Revista Iberoamericana, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, núms. 96-97, vol. XLII, julio-diciembre 1976, Universidad de Pittsburg, Pennsylvania, págs. 411-426.

SPERATTI PIÑERO, Emma Susana: «La expresión de *Las fuerzas extrañas* en Leopoldo Lugones», en Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, Universidad Nacional Autónoma-Impronta Universitaria, México, 1957, págs. 1-16.

Luis MALO

México

Obra:

——— *La vida del diablo*, Imprenta Barbedillo, México, 1876.

José María MANRIQUE

Venezuela, 1846-1907

Obra:

——— «Los muertos hablan», *Colección de cuentos*, 1897. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 221-225.

——— «Proezas de un muerto», *Colección de cuentos*, 1897. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 227-230.

——— *Colección de cuentos*, Librería Española de Garnier Hermanos, París, 1897.

Octavio MANCERA

México

Obra:

——— «Cataléptica», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 403-406.

Lucio Victorio MANSILLA

Argentina, 1831-1913

Obra:

——— «Alucinación» (¿1888?), en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 63-72.

——— *Entre nos: causeries del jueves* (1890), EUDEBA, Buenos Aires, 1963.

——— *Una excursión a los indios ranqueles*, Emecé, Buenos Aires, 1989.

——— *Horror al vacío y otras charlas*, Biblios, Buenos Aires, 1995.

——— *Retratos y recuerdos*, Paradiso, Buenos Aires, 2005.

Estudios:

FLESCA y LACAU: «Noticia sobre Lucio V. Mansilla», *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, vol. I, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, pág. 62.

——— Estudio de «Alucinación», *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 73-77.

IGLESIA, Cristina: «Mansila, la aventura del relato», en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Julio Schvartzman (dir. del volumen), vol. II: *La lucha de los lenguajes*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2003, págs. 541-563.

ROJAS, Ricardo: «Los prosistas fragmentarios», *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos*, vol. II, Editorial Docencia, Buenos Aires, 2007 (edición facsímil de 1949), págs. 426-473.

VINACUA, Rodolfo: «Lucio V. Mansilla», *Cuadernos de Literatura Argentina. La generación del ochenta*, Capítulo/2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 73-96.

Esteban MAQUEO CASTELLANOS

México, 1871-1928

Obra:

——— «A caballo a los infiernos», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 409-414; en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 181-188. Ninguna de las fuentes data el texto.

Estudios:

OCAMPO, Aurora M. (dir.): «Esteban Maqueo Castellanos», en *Diccionario de escritores mexicanos*, tomo V, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2000, pág. 91.

Carlos MARTÍNEZ SILVA

Colombia, 1847-1903

Obra:

——— «Baile de sombras», en Henry Luque Muñoz, *Narradores colombianos del siglo XIX*, págs. 281-283.

Clorinda MATTO DE TURNER

Perú, 1852-1909

Obra:

——— *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas*, tomo I, «Prólogo» de Ricardo Palma, Imprenta de la Bolsa, Arequipa (Perú), 1884.

——— *Tradiciones cuzqueñas. Crónicas. Hojas sueltas*, tomo II, prólogos de José Antonio de Lavalle y de Ricardo Palma, Imprenta de Torres Aguirre, Lima, 1886. Fuente moderna: Matto de Turner, *Tradiciones cuzqueñas*, «Prólogo» del sr. Dr. José Gabriel Cosío, Librería Imprenta H. G. Rozas, ¿Lima?, 1917, 2 vols.

——— *Leyendas y recortes*, Imprenta La Equitativa, Lima, 1893.

Estudios:

DEVES VALDÉS, Eduardo: *La mujer en el pensamiento latinoamericano a finales del siglo XIX: Clorinda Matto de Turner y José Martí*, CEDHAL y Universidade de Sao Paulo, Sao Paulo, ¿1996?

TAURO, Alberto: *Clorinda Matto de Turner y la novela indigenista*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1976.

Eugenio MÉNDEZ Y MENDOZA

Venezuela, 1857-1903

Obra:

——— «Hechos naturales y misteriosos. Cuento», *El Cojo Ilustrado*, Caracas, 15 de enero de 1896. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 217-219; disponible en http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/alconber/enlaces/cuento_fantastico/hechos_naturales_y_misteriosos.html.

Estudios:

VV AA: «Eugenio Méndez y Mendoza», en *Diccionario general de la literatura venezolana*, tomo II, Instituto de Investigaciones Literarias «Gonzalo Picón Febres», Libros de la Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela), 1987, pág. 316.

Ramón MEZA

Cuba, 1861-1911

Obra:

——— «Viaje aéreo», en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 305-307.

Bartolomé MITRE Y VEDIA

Argentina, 1845-1900

Obra:

—— «Cosas de locos», Buenos Aires, 1886.

Carlos MONSALVE

Argentina, 1860?-1923

Obra:

—— «De un mundo a otro», en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 177-195.

Estudios:

FLESCA Y LACAU, «Noticia sobre Carlos Monsalve», en *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 175-176.

—— Estudio de «De un mundo a otro», *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 196-199.

GARCÍA MÉROU, Martín, MANSILLA, Lucio V. y GROUSSAC, Paul: «Algunos juicios críticos sobre Carlos Monsalve», en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 200-202.

Juan MONTALVO

Ecuador, 1832-1889

Obra:

—— «Gaspar Blondín», *El cosmopolita*, Quito, 6 de agosto de 1858. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 25-29; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 75-79; en Santiago Londoño y Juana Martínez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX* (por la otra cara, *A propósito del cuento hispanoamericano del siglo XIX*), págs. 151-155; en José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, págs. 87-91; en David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 116-119.

—— «Marte», *El espectador*, Quito, 1886. Fuente moderna: en Juan Montalvo, *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, tomo I, pág. 155.

—— *Cuento fantástico sin título*, recogido en el capítulo VIII, «Cuentos fantásticos (1)»; en Juan Montalvo, *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, págs. 297-299.

—— *Antología breve*, colección Media Luna, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, Quito, 2003.

—— *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, edición de Ángel Esteban, Cátedra, Madrid, 2004.

—— *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, tomo I, Editorial Pío XII, Bi-

biblioteca Letras de Tungurahua, Ambato (Ecuador), 1987.

Estudios:

CORDERO DE ESPINOSA, Susana: «Prólogo», en Juan Montalvo, *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, tomo I, Editorial Pío XII, Biblioteca Letras de Tungurahua, Ambato (Ecuador), 1987, págs. 1-135.

——— «Bibliografía», en Juan Montalvo, *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, tomo I, Editorial Pío XII, Ambato (Ecuador), 1987, págs. 136-141.

HAHN, Óscar: «Comentario» a «Gaspar Blondín», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, págs. 82-86.

LARA, Darío: *Montalvo en París*, Subsecretaría de Cultura del Municipio de Ambato, Quito, 1983.

OVIEDO, José Miguel: «Juan Montalvo», *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, Editorial Alianza, Madrid, 2001, págs. 87-91.

ROBERTO AGRAMANTE, Susana: «Introducción», en Juan Montalvo, *Diario, cuentos, artículos. Páginas inéditas*, tomo I, Editorial Pío XII, Biblioteca Letras de Tungurahua, Ambato (Ecuador), 1987, págs. 145-157

ZALDUMBIDE, Gonzalo: «Juan Montalvo», disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45706282102370541554679/p00000001.htm>.

N. N. [seudónimo]

Ecuador

Obra:

——— «El desencanto de la hermosura», *Álbum ecuatoriano*, tomo I, núm. 12, diciembre de 1898, págs. 495-501. Fuente moderna: en Hernán Rodríguez Castelo, *Cuento ecuatoriano del siglo XIX y «Timoleón Coloma»*, Ariel, Biblioteca de Autores Ecuatorianos, Guayaquil, Quito, ¿1977?, págs. 46-52.

Amado NERVO

México, 1870-1919

Obra:

——— «La diablesa», está firmado con fecha de 25 de agosto de 1895 y fue incluido en sus *Cuentos de juventud*. Fuente moderna: en Amado Nervo, *Algunas narraciones*, «Prólogo» de Óscar Mata y «Epílogo» de José María González de Mendoza, Factoría Ediciones, México, 1999, págs. 37-53.

——— *El diablo desinteresado*, Tipografía Antonio Palomino, Madrid, 1916.

- «El ángel caído», publicado dentro de sus *Cuentos misteriosos*, México, 1921. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, págs. 93-98; en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 83-90; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 253-261.
- *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica*, José Ricardo Chaves (estudio preliminar y notas), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.
- *Cuentos misteriosos* (1921), en *Obras completas*, Aguila, Madrid, 1951.
- *Cuentos y crónicas*, UNAM (Coordinación de Humanidades), México, 1993.
- Estudios:
- CHAVES, José Ricardo: «Nervo fantás(má)tico», en Amado Nervo, *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000, págs. 9-30.
- DURÁN, Manuel: *Genio y figura de Amado Nervo*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1969.

Carlos OLIVERA

Argentina, 1858-1910

Obra:

- «Los muertos a hora fija (Revelaciones de un médico)», 1883, en Haydée Flesca y M^a Hortensia Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 155-170.
- «Entre dos caretas», recogido en *La vena oculta* (1910), págs. 21-28.
- «El número 13», *La vena oculta* (1910), págs. 35-46.
- *La vena oculta*, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1910.

Estudios:

- FLESCA, Haydée y LACAU, M^a Hortensia: «Noticia sobre Carlos Olivera», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I: *Narradores del siglo XIX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, pág. 154.
- Estudio de «Los muertos a hora fija», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I: *Narradores del siglo XIX*, págs. 165-167.

MONSALVE, Carlos, SILVA, Juan José, ARRIETA, Rafael Alberto y PAGÉS LARRAYA, Antonio: «Algunos juicios críticos sobre Carlos Olivera», en Flesca y Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, págs. 168-170.

Manuel José OTHÓN

México, 1858-1906

Obra:

- «Nahual», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 478-494; en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 133-155.
- *Cuentos completos*, Universidad Autónoma de San Luis de Potosí, San Luis de Potosí, 2001.
- *Cuentos completos*, disponible en http://books.google.es/books?id=y7bE-NUao7cC&pg=PA86&lpg=PA86&dq=othon+nahual&source=bl&ots=vxVc9Lvk3R&sig=G13M1jRI3w6z3hehJG2xx8HRegw&hl=es&ei=hOS0SYW_F-KJjAeevYzfbQ&sa=X&oi=book_result&resnum=2&ct=result.

Estudios:

TORIJANO CARRERA, Martha: *Manuel José Othón*, Comité Organizador San Luis, México, 1992.

Clemente PALMA

Perú, 1872-1946

Obra:

- «Los ojos de Lina» (1896), en Clemente Palma, *Cuentos malévolos*, Peisa, Lima, 1974, págs. 69-81; en Harry Belevan, *Antología del cuento fantástico peruano*, págs. 5-12; en José Miguel Oviedo, *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 341-349; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 89-96.
- «La Granja Blanca», *El Ateneo de Lima*, Lima, 1900. Fuentes modernas: en Clemente Palma, *Cuentos malévolos*, págs. 121-148; en Harry Belevan, *Antología del cuento fantástico peruano*, págs. 12-28; en Óscar Hahn, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, págs. 29-44; en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 249-267.
- «Leyendas de Haschischs», en Clemente Palma, *Cuentos malévolos*, págs. 149-172; en Harry Belevan, *Antología del cuento fantástico peruano*, págs. 29-42.
- *Historietas malignas*, Garcilaso, Lima, 1925.
- *Cuentos malévolos* (1904), Ediciones Peisa, Biblioteca Peruana, Lima-Perú, 1974, «Presentación» de Augusto Tamayo Vargas, págs. 5-9 y «Prólogo» de Miguel de Unamuno 11-18.

Estudios:

KÖNIG, Irmtrud: «Clemente Palma: rebeldía decadente y expresión fantástica», *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1984, págs. 193-226.

MORA, Gabriela: «Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*

- cana, núm. 46, 1997, págs. 191-198.
- «“La Granja Blanca” de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe», *Casa de las Américas*, núm. 205, 1996, págs. 62-69.
- «Clemente Palma», *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Berkeley-Latinoamericana Editores, Lima, 1996, págs. 173-200.
- *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2000.
- OVIEDO, José Miguel: «Clemente Palma», *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo*, Alianza, Madrid, 2001, págs. 337-340.

Ricardo PALMA

Perú, 1833-1919

Obra:

- «Don Dimas de la Tijereta (Cuento de viejas que trata de cómo un escribano le ganó un pleito al diablo)», *Tradiciones*, Primera Serie, Imprenta del Estado, Lima, 1872. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 85-95; en Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*, págs. 31-37.
- «El resucitado», *Perú. Tradiciones*, Segunda serie, Imprenta Liberal de El Correo de Perú, Lima, 1874. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 241-247.
- «La trenza de sus cabellos», *Perú. Tradiciones*, Tercera serie, Benito Gil Editor, Lima, 1875. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 325-332.
- «Dónde y cómo el diablo perdió el poncho. Cuento disparatado», *Perú. Tradiciones*, Tercera serie, Benito Gil Editor, Lima, 1875. Fuentes modernas: Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 341-348; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 87-96.
- «Los tesoros de Catalina Huanca», *Perú. Tradiciones*, Cuarta Serie, Benito Gil Editor, Lima, 1877. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 369-375.
- «El alcalde de Paucarcolla. De cómo el diablo, cansado de gobernar en los infiernos, vino a ser alcalde en el Perú», *Perú. Tradiciones*, Cuarta Serie, Benito Gil Editor, Lima, 1877. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 376-382.
- «El Manchay-Puito», *Perú. Tradiciones*, Cuarta Serie, Benito Gil Editor, Lima, 1877. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 383-388.
- «La misa negra. Cuento de la abuelita», *Perú. Tradiciones*, Cuarta Serie,

- Benito Gil Editor, Lima, 1877. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 405-409.
- «La faltriquera del diablo», *Perú. Tradiciones*, Cuarta Serie, Benito Gil Editor, Lima, 1877. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 410-415.
- «Las brujas de Ica», *Perú. Tradiciones*, Primera a Sexta Serie, Imprenta del Universo de Carlos Prince, Lima, 1883, 6 volúmenes. Fuente moderna: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 507-513.
- «La procesión de ánimas de san Agustín», *Perú. Tradiciones*, Primera a sexta serie, 1883. Fuente moderna: en Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 446-452.
- «El alacrán de Fray Gómez», *Perú. Ropa vieja. Última Serie de Tradiciones*, Séptima Serie, Imprenta del Universo de Carlos Prince, Lima, 1889. Fuentes modernas: en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 545-550; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 273-278; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 97-104.
- *La bohemia de mi tiempo* (original de 1886), Librería y Distribuidora Bendezú, Lima, 1971.
- *Tradiciones peruanas completas*, Editorial Aguilar, Madrid, 1964.
- *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas (coords.), ALLCA, Ediciones UNESCO, Colección Archivos, Buenos Aires, 1984.
- *Tradiciones peruanas (Selección)*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Estudios:
- COMPTON, Merlín D.: «Las Tradiciones y la génesis del cuento», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas (coords.), ALLCA, Ediciones UNESCO, colección Archivos, Buenos Aires, 1984, págs. 441-458.
- FLORES, Ángel: «Ricardo Palma, el primer cuentista de Hispanoamérica», *Orígenes del cuento hispanoamericano. Ricardo Palma y sus Tradiciones. Estudio, textos y análisis*, Premiá Editora de Libros, México, 1979, págs. 7-9.
- GONZÁLEZ, Aníbal: «Las Tradiciones entre la historia y el periodismo», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas (coords.), ALLCA, Ediciones UNESCO, colección Archivos, Buenos Aires, 1984, págs. 470-471.
- MARTINENGO, Alessandro: «El estilo de Palma: Mimetismo arcaizante y mimetismo popularizador», en Ángel Flores, *Orígenes del cuento hispanoamericano. Ricardo Palma y sus Tradiciones. Estudio, textos y análisis*, Premiá Editora de Libros, México, 1979, págs. 55-62.
- NÚÑEZ, Estuardo: «El género o especie “tradición” en el ámbito hispanoamericano», *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Ibe-*

- roamericana, Cultura Hispánica, Madrid, 1878, págs. 1469-1474.
- «El impacto de Ricardo Palma en la América Latina» (Ponencia para el XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1980), *Alma mater*, núm. 16, 1999; disponible en http://sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/Publicaciones/Alma_Mater/1999_n16/73_el_impacto_de_ricardo_palma.htm.
- ORTEGA, Julio: «Para una relectura crítica de Palma», en Ricardo Palma *Tradiciones peruanas*, Ediciones UNESCO, colección Archivos, Madrid, 1993, págs. XXI-XXV.
- «Las *Tradiciones peruanas* y el proceso cultural del XIX hispanoamericano», en Ricardo Palma *Tradiciones peruanas*, Ediciones UNESCO, colección Archivos, Madrid, 1993, págs. 409-438.
- OVIEDO, José Miguel: «Palma entre ayer y hoy», en Ricardo Palma, *Cien Tradiciones Peruanas*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, págs. IX-XLI.
- «Ricardo Palma», *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, Alianza, Madrid, 2002, págs. 87-91
- «Ricardo Palma», en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Cátedra, Madrid, 2008, págs. 257-265.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl: *Tres Ensayos sobre Ricardo Palma*, Librería Juan Mejía Vaca, Lima, 1954.
- VILLANES CAIRO, Carlos: «Introducción», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, Cátedra, Madrid, 1994, págs. 11-61.
- «Bibliografía», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas (Selección)*, págs. 65-79.

Manuel PAYNO

México, 1810-1894

Obra:

- *El fistol del diablo. Novela de costumbres mexicana*, México, publicada por entregas entre 1845 y 1846. Fuente moderna: ídem, estudio preliminar de Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1981.
- «El diablo y la monja. Cuento fantástico», *El álbum mexicano*, México, 1849. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 47-72.

Estudios:

- RAMÍREZ-PIMIEN TA, Juan Carlos: «La literatura fantástica como control femenino en el XIX mexicano: “El Diablo y la Monja”», publicado el 31 de agosto de 2006, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/diablo.html>.

Guillermo PRIETO*

México, 1803-1862

Obra:

- «Un estudiante», *Siglo XIX*, México, 11 de junio de 1842; firmado con el seudónimo de Fidel. Fuente moderna: en Ana María Morales, *México fantástico*, págs. 23-35.

Guillermo PRIETO

México, 1818-1897

Obra:

- «El arroyo del muerto y La cruz del sombrero (Tradiciones)», *El Museo Mexicano*, tomo I, México, 1843. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano*, págs. 33-44.

Manuel PUGA Y ACAL

México, 1860-1930

Obra:

- «Venganza de marido. Cuento fantástico», en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 221-231.

Horacio QUIROGA

Uruguay, 1879-1937

Obra:

- «El crimen del otro» (original de 1904), en *El crimen del otro y otros cuentos*, Claudia García Editora, Montevideo, 1942; en Quiroga, *Cuentos completos*, vol. I, págs. 108-119.
- «El almohadón de plumas», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de julio de 1907. Fuente moderna: en Horacio Quiroga, *Cuentos completos*, vol. I, págs. 205-207.
- «El hombre artificial» (1910), en *El hombre artificial, El mono que asesinó, Las fieras cómplices, El devorador de hombres*, Editorial Valdemar, Madrid, 1989. Disponible en *Abanico. Revista de Letras de la Biblioteca Nacional* (publicado en mayo de 2006), <http://www.abanico.org.ar/2006/05/quiroga.artificial.htm>; y también disponible en *Axxón. Ficciones*, núm. 163 (publicado en junio de 2006),

* Las antologías Tola de Habich y Muñoz Fernández y la de Ana María Morales adjudican al escritor Guillermo Prieto distintas fechas biográficas que nosotros hemos recogido especificando dicha diferencia, pues desconocemos si se trata de dos autores distintos o del mismo.

<http://axxon.com.ar/rev/163/c-163cuento19.htm>.

- «El síncope blanco», *Plus Ultra*, año v, núm. 47, Buenos Aires, marzo de 1920. Fuente moderna: en Horacio Quiroga, *Cuentos completos*, vol. I, págs. 531-538.
- «El puritano», *La Nación*, Buenos Aires, 11 de julio de 1926. Fuente moderna: en Quiroga, *Cuentos completos*, vol. II, págs. 129-133.
- «El vampiro», *La Nación*, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1927. Fuentes modernas: en Horacio Quiroga, *Cuentos completos*, vol. II, págs. 90-106; en Horacio Moreno, *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*, págs. 43-64.
- *Cuentos de amor, de locura y muerte* (1917), Menoscuarto, Palencia, 2004.
- *Cuentos de la selva* (1918), ABC Editorial, Madrid, 1993.
- *Anaconda* (1921), Alianz-Losada, Madrid-Buenos Aires, 1981.
- *El desierto* (1924), Lautaro, Buenos Aires, 1951.
- *Los desterrados y otros textos* (1926), ed. de Jorge Laforgue, Castalia, Madrid, 1990.
- *Más allá* (1935), Losada, Buenos Aires, 1991.
- *Obras*, ed. de Jorge Laforgue, Losada, Buenos Aires, 1998, 5 volúmenes.
- *Cuentos completos*, edición de Leonardo Garet, Cruz del Sur / Banda Oriental, Montevideo, 2001, dos volúmenes.

Estudios:

MARTÍNEZ MORALES, José Luis: *Horacio Quiroga: teoría y práctica del cuento*, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1982.

ORGAMBIDE, Pedro: *Horacio Quiroga: el hombre y su obra*, Stilcograf, Buenos Aires, 1954.

ROCCA, Pablo: *Horacio Quiroga: el escritor y el mito*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1996.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1967.

R. S. Y PEDREÑO

Uruguay

Obra:

- «Historia de unas medias contada por ellas mismas», *Caras y Caretas. Semanario Festivo*, publicación de los domingos, Director Eustaquio Pellicer, año I, núm. 20, 30 de noviembre de 1890, Montevideo, pág. 155, columna del centro.

Vicente RIVA PALACIO

México, 1832-1896

Obra:

- «Un viaje al purgatorio», probablemente publicado en *La orquesta*, México, hacia 1870. Fuente moderna: en Riva Palacio, *Cuentos del general*, págs. 83-84.
- «El buen ejemplo», *Cuentos del general*, 1896. Fuentes modernas: en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del general*, págs. 23-25; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 63-67. Existe una «Primera versión del buen ejemplo», publicado en *Los Ceros. Galería de Contemporáneos*, México, 1882; fuente moderna: en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del general*, pág. 89.
- «La horma de su zapato», *Cuentos del general*, págs. 3-6.
- «El matrimonio desigual», *Cuentos del general*, págs. 59-62.
- «El hermano Cirilo» (1896), *Cuentos del general*, págs. 93-96.
- *Tradiciones y leyendas mexicanas*, publicado junto a Juan de Dios Peza en México, 1887. Fuente moderna: ídem, Instituto de Investigaciones Dr. Jose Maria Luis Mora, México, 1996.
- *Cuentos del general*, Sucesores de Rivadeneryra, Madrid, 1896; ilustraciones de F. Mas y fotograbados de Laporta. Fuente moderna: Vicente Riva Palacio, *Cuentos del general*, Porrúa, México, 1998.

Estudios:

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina: «Prólogo», en Vicente Riva Palacio, *Cuentos del general*, Porrúa, México, 1998, págs. IX-XLVII.

HERNÁNDEZ PRIETO, María Isabel: «El escritor mexicano Vicente Riva Palacio en el Madrid del siglo XIX», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm 22, Universidad Complutense, Madrid, 1993, págs. 101-113; disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02104547/articulos/ALHI9393110101A.PDF>.

José María ROA BÁRCENA

México, 1827-1908

Obra:

- «Lanchitas», *El Nacional. Periódico Literario*, México, 1877. Fuentes modernas: en Roa Bárcena, *Relatos*, edición y prólogo de Julio Jiménez Rueda, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, México, 1955, págs. 89-101; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico*, págs. 181-191; en José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*, págs 117-127; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 43-56; en Santiago Londoño y Juana Martínez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX*, págs. 129-138; en José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, págs. 110-120; en

David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 151-160.

—— «El hombre del caballo rucio», *Varios cuentos*, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1882. Fuentes modernas: en Roa Bárcena, *Relatos*, Imprenta Universitaria, México, 1941, págs. 43-55; en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 105-116.

—— *Novelas originales y traducidas*, Imprenta de F. de León, México, 1870.

—— *Relatos*, Imprenta Universitaria, México, 1941.

—— *Recuerdos de la invasión norteamericana (1846-1848)*, Porrúa, México, 1947, vols. 46-48.

Estudios:

HAHN, Óscar: «Comentario» a «Lanchitas», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, págs. 191-199.

OLEA FRANCO, Rafael: «La leyenda de la Calle de Olmedo: de Roa Bárcena a Valle-Arizpe», *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México, Consejo para la cultura y las artes de Nuevo León, Cátedra Jaime Torres Bodet, México, 2004, págs. 75-133.

OVIEDO, José Miguel: «José María Roa Bárcena» *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, Alianza, Madrid, 2001, págs. 107-109.

Justo Abel ROSALES

Chile, 1855-1896

Obra:

—— «Ánimas, diablos y fantasmas del Puente de Cal y Canto», en Estuardo Núñez, *Tradiciones hispanoamericanas*, págs. 146-152.

Estudios:

FIGUEROA, Pedro Pablo: «Justo Abel Rosales», en *Diccionario biográfico de Chile*, tomo III, Kraus Reprint, Santiago de Chile, 1974, págs. 171-174.

Antonio ROS DE OLANO

Venezuela-España, 1808-1886

Obra:

—— «La noche de máscaras. Cuento fantástico», *El pensamiento*, tomo I, Madrid, 1841, págs. 145-155. Fuentes modernas: en Ros de Olano, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, págs. 73-103; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 23-41.

—— «Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo», *La Revista de España*, tomo VI, Madrid, 1869. Fuentes modernas: en Ros de Olano, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, págs. 107-136; en Alejo Martínez

- Martín, *Antología española de la literatura fantástica*, págs. 112-121; en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 43-64.
- *El doctor Lañuela*, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid, 1863. Fuente moderna: Antonio Ros de Olano, *El doctor Lañuela*, Doncel, Madrid, 1975
- *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, Laia, Barcelona, 1980.
- Estudios:
- BAQUERO GOYANES, Mariano: «Antonio Ros de Olano», *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, CSIC, Biblioteca de Filología Hispánica, Madrid, 1992, págs. 41-53.
- ROAS, David: «Ros de Olano, entre lo grotesco y el absurdo», *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, págs. 180-201.
- PONT, Jaume: «Mundo fantástico y visión alegórica en la narrativa de Antonio Ros de Olano», en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 1989, págs. 1041-1048, disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_052.pdf.
- «Sentimiento subjetivo y género fantástico: *El doctor Lañuela*, de Antonio Ros de Olano», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Editorial Milenio y Universitat de Lleida, Lleida, 1997, págs. 117-143.
- «La narrativa fantástica de Antonio Ros de Olano: naturaleza demoníaca y grotesco romántico», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lleida, 1999, págs. 161-178.

Vicente ROSSI

Uruguay, 1871-1945

Obra:

- *Casos policiales*, Buenos Aires, 1912.

RUBÉN DARÍO

[Félix Rubén García Sarmiento]

Nicaragua, 1867-1916

Obra:

- «Thanathopia», Buenos Aires, 1893. Fuentes modernas: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 31-37; en Eduardo Becerra, *Rubén Darío. Semblanzas*, págs. 85-90; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 215-222.
- «El rey burgués. Cuento alegre» (1887), en Santiago Londoño y Juana Martínez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX*, págs. 281-286; en José Mi-

- guel Oviedo, *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo*, págs. 266-271.
- «La larva», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1910. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 67-80.
- «Huitzilopochtli. Leyenda mexicana», *Diario de Centro-América*, Ciudad de Guatemala, 1915. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 81-87.
- «La pesadilla de Honorio», *Mensaje de La Tribuna*, Buenos Aires, 1894. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 39-42.
- «El humo de la pipa», *La libertad electoral*, Santiago, 19 de octubre de 1888. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos completos*, págs. 160-164. Disponible en *Cuentos completos de Rubén Darío*, Páginas Verdes, http://www.euram.com.ni/pverdes/verdes_culturales/Autores/Ruben_Dario/Cuento/cuentos_completos_edicion_145.htm.
- «El caso de la señorita Amelia. Cuento de Año Nuevo», *La Nación*, Buenos Aires, 1894. Fuentes modernas: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 43-49; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 222-228; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 81-88; en David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 161-168; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 223-232.
- «Verónica», *La Nación*, Buenos Aires, 1896. Fuentes modernas: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 51-55; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 234-238.
- «El Salomón negro», *El Sol*, Buenos Aires, 1899. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 57-60.
- «Cuento de Pascuas», *Mundial Magazine*, París, 1911. Fuentes modernas: en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, págs. 71-80; en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 237-246.
- «El velo de la reina Mab», en Eduardo Becerra, *Rubén Darío. Semblanzas*, págs. 62-64.
- «Los raros: Edgar Allan Poe (fragmento)», en Eduardo Becerra, *Rubén Darío. Semblanzas*, págs. 65-69.
- «Edgar Allan Poe y los sueños», *Cuentos fantásticos*, págs. 91-112.
- *El mundo de los sueños*, Librería de la Viuda de Pueyo, Madrid, 1917.
- *Cuentos fantásticos*, Alianza, Madrid, 1994.
- *Cuentos completos*, Editorial Hispamer, Managua, 2007.
- Estudios:
- BECERRA, Eduardo: «El Rubén Darío de sus antologías», en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), Universidad Internacional de Andalucía, sede iberoamericana de Santa María de La Rábida, Sevilla, 1998.
- «El escritor y su obra», *Rubén Darío y su obra. Semblanzas*, Eneida, Madrid, 2000, págs. 11-56.

- BELLINI, Giuseppe: «Significado y permanencia de Rubén Darío», *De amor, de magia y angustia. Ensayos sobre la literatura centroamericana*, Bulzoni, Roma, 1989, págs. 7-22
- BRAVO ROZAS, Cristina: «Los juegos terroríficos de Rubén Darío», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31, 2002, págs. 171-192, disponible en <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI0202110171A.PDF>.
- CARILLA, Emilio: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Gredos, Madrid, 1967.
- HAHN, Óscar: «Comentario» a «El caso de la señorita Amelia», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, págs. 228-233.
- «Comentario» a «Verónica», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 238-243.
- JIMÉNEZ, José Olivio: «Prólogo», en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, Alianza, Madrid, 1994, págs. 7-23.
- KÖNIG, Irmtrud: «Rubén Darío y su diálogo con la cultura europea», *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1984, págs. 116-149.
- MARINI-PALMIERI, Enrique: *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1989.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana: «Ver, oír y callar: las interlocutoras de Rubén Darío en sus cuentos», en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Universidad Internacional de Andalucía (Sede Iberoamericana de La Rábida) y Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), Sevilla, 1996, págs. 163-170.
- «Rubén Darío en la vida literaria española», en *Rubén Darío: las huellas del poeta*, Exposición de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, Juana Martínez y Rocío Oviedo (coord.), Ollero & Ramos Editores, Madrid, 2008, págs. 93-119.
- MORA, Gabriela: «Rubén Darío», *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*, Berkeley-Latinoamericana Editores, Lima, 1996, págs. 63-100.
- MORA VALCÁRCEL, Carmen de: «Darío escritor fantástico», en *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 34, Sevilla, 1977, págs. 113-135.

OVIEDO, José Miguel: «Rubén Darío», *Antología del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo*, Alianza, Madrid, 2001, págs. 260-265.

RAMA, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.

——— *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil, Caracas, 1985.

——— «El poeta frente a la modernidad», *Literatura y sociedad*, Folio Ediciones, México, 1983, págs. 78-143.

Victoriano ÁLVAREZ

México, 1867-1931

Obra:

——— «Historia del hombre que se hizo sabio», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 650-653.

Domingo Faustino SARMIENTO

Argentina, 1811-1888

Obra:

——— *Argirópolis* (1850), Universidad Nacional de la Matanza, Buenos Aires, 2001.

Justo SIERRA MÉNDEZ

México, 1848-1912

Obra:

——— «Marina», *Conversaciones del domingo*, folletín de *El monitor republicano*, 19 de abril de 1868, págs. 7-14. Fuentes modernas: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 7-14; David Huerta, *Cuentos románticos*, págs. 243-249. Disponible en <http://relatosmodernistas.com/Documents/Marina.mht>.

——— «La fiebre amarilla», *Conversaciones del domingo*, folletín de *El monitor republicano*, México, 28 de junio de 1868. Fuentes modernas: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*; en Ana María Morales, *México fantástico*, págs. 39-50.

——— «666: César Nero», *El Renacimiento*, México, tomo I, 31 de julio de 1869, págs. 439-442. Fuente moderna: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 15-26.

——— «La sirena», *El Renacimiento*, México, tomo I, págs. 475-477, 14 de agosto de 1869. Fuentes modernas: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 105-113; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 143-153; en José Olivio Jiménez y

- Carlos Javier Morales, *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*, Alianza, Madrid, 1998; disponible en <http://relatosmodernistas.com/Documents/La%20sirena.mht>.
- «Playera», *Conversaciones del domingo*, publicado dentro de *El monitor republicano*, México, 6 de septiembre de 1868, págs. 265-276. Fuente moderna: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 167-175. Disponible en <http://relatosmodernistas.com/Documents/Playera.mht>.
- «Nocturno», *El Renacimiento*, México, tomo II, 23 de octubre de 1869, págs. 135-137. Fuente moderna: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 185-193. Disponible en <http://relatosmodernistas.com/Documents/Nocturno.mht>.
- «Incógnita», *El domingo*, México, tomo I, publicado como folletín desde el 5 de marzo al 2 de abril de 1871, págs. 30-63. Originalmente publicado con el título de «X. Un cuento». Fuente moderna: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 203-234.
- «Niñas y flores», *Conversaciones del domingo*, folletín de *El monitor republicano*, México, 13 de septiembre de 1868, págs. 278-288. Fuente moderna: en Justo Sierra, *Cuentos románticos*, págs. 85-94. Disponible en <http://relatosmodernistas.com/Documents/Niñas%20y%20flores.mht>.
- «“La sirena” y otros cuentos» (incluye «Primeras palabras» de Sierra y los cuentos «Marina», «Niñas y flores», «La sirena», «Playera», «Nocturno» y «El velo del templo»), Fondo de Cultura Económica, «Fondo 2000», disponibles en <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol1/sirena/html/indice.html>.
- *Prosas*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma Mexicana, serie Biblioteca del Estudiante Universitario, México, 1939.
- *Prosas*, prólogo de Antonio Caso, México, UNAM, 1963.
- *Obras completas*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma Mexicana, México, 1948. Contiene: *Poesías* (tomo I), *Prosa literaria* (tomo II), *Crítica y artículos literarios* (tomo III), *Periodismo político* (tomo IV), *Discursos* (tomo V), *Viajes* (tomo VI), *El exterior* (tomo VII), *La educación nacional* (tomo VIII), *Ensayos y textos elementales de historia* (tomo IX), *Historia de la antigüedad* (tomo X), *Historia general* (tomo XI), *Evolución política del pueblo mexicano* (tomo XII), *Juárez, su obra y su tiempo* (tomo XIII), *Epistolario y papeles privados* (tomo XIV).
- *Cuentos románticos*, Factoría Ediciones, serie La Serpiente Emplumada, México, 1999.

Estudios:

- ARCEO DE HONRAD, Candelaria: *Justo Sierra Méndez: sus cuentos románticos y la influencia francesa*, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- CASTRO LEAL, Antonio: «Educadores de México: Justo Sierra», *Capacitación*, México, vol. 2, núm. 2, 1º de febrero de 1956, págs. 21-25.

- DUMAS, Claude: *Justo Sierra y el México de su tiempo: 1848-1912*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1986.
- FRÍAS SOTO, Hilarión: «Epílogo» a Justo Sierra, *Cuentos románticos*, Factoría Ediciones, serie La serpiente emplumada, México, 1999, págs. 321-332.
- GONZALEZ OBREGÓN, Luis: *Don Justo Sierra, historiador*, Imprenta del Museo Nacional, México, 1907.
- LEEDER, Ellen Lismore: *Justo Sierra y el mar*, Ediciones Universal, Miami-Florida, 1979.
- MAPLES ARCE, Manuel: «La obra de Justo Sierra», *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua*, Panamá, marzo de 1946, págs. 41-45.
- RAMOS, Raymundo: «Prólogo» a Justo Sierra, *Cuentos románticos*, Factoría Ediciones, serie La serpiente emplumada, México, 1999, págs. IX-XXVII.
- REYES, Alfonso: «Justo Sierra (biografías mexicanas)», *Educación nacional*, México, octubre de 1944, págs. 300-305.
 ——— «Un centenario: Justo Sierra», *Revista de América*, Bogotá, febrero de 1948, págs. 223-232.
- RIVERO ALVISA, Daisy y ROJAS REQUENA, Ilena: *Justo Sierra y la filosofía positivista en México*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1987.
- VALLE, Rafael Heliodoro: «El gran periodista don Justo Sierra», *Cuadernos americanos*, México, vol. 43, núm. 6, noviembre-diciembre de 1949, págs. 220-230.
- VIÑUALES, Pedro Pablo: «Sobre las raíces románticas del modernismo: Los *Cuentos románticos* de Justo Sierra», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 25, Universidad Complutense de Madrid, 1996, págs. 197-217.
- YÁÑEZ, Agustín: *Don Justo Sierra: su vida, sus ideas y su obra*, Universidad Nacional Autónoma Mexicana, México, 1950.
- VV AA: *Homenaje de la Universidad de La Habana a Don Justo Sierra*, Universidad de La Habana, enero de 1945.

José Asunción SILVA

Colombia, 1865-1896

Obra:

——— «La protesta de la musa», *Revista Literaria de Bogotá*, Bogotá, año 1, núm.

7, 15 de diciembre de 1890. Fuentes modernas: en Enrique Marini-Palmieri, *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 53-56; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos del modernismo*, págs. 71-74; en Santiago Londoño y Juana Martínez, *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX*, págs. 275-278.

Jesús María SISTIAGA

Venezuela, 1823-¿1889?

Obra:

- «El cuento de un gato y un ratón», en José María de Rojas, *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos*, Rojas Hermanos, Editores-Jouby et Roger, Éditeurs, Caracas-París, 1875. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 293-297.
- «Un zamuro catedrático», en José María de Rojas (ed.), *Biblioteca de escritores venezolanos contemporáneos*, Rojas Hermanos, Editores-Jouby et Roger, Éditeurs, Caracas-París, 1875. Fuente moderna: en Carlos Sandoval, *Días de espantos*, págs. 299-300.

José Juan TABLADA

México, 1871-1945

Obra:

- «De ultratumba» *Cuentos mexicanos*, Edición de El Nacional, Tipografía de El Universal, México, 1898. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*, págs. 305-308.

Alejandro TAPIA Y RIVERA

Puerto Rico, 1826-1882

Obra:

- «El hambre de progreso. Cuento», San Juan de Puerto Rico, 1880. Fuente moderna: en Alejandro Tapia y Rivera, *Cuentos y artículos varios*, Talleres Tipográficos de la Imprenta Venezuela, San Juan, Puerto Rico, 1938, págs. 3-13.

Diego Vicente TEJERA

Cuba, 1848-1903

Obra:

- «La mancha de sangre. Cuento», publicado en *La Habana Elegante*, La Habana, 1884; y recogido en *Un poco de prosa, crítica, biografía, cuentos*,

- etcétera: 1882-1895*, Imprenta El Fígaro, La Habana, 1895, págs. 23-25.
- «Magdalena. Historia o cuento, como queráis», *La Habana Elegante*, La Habana, 1895; recogido en Diego Vicente Tejera, *Un poco de prosa: crítica, biografía, cuentos: 1882-1895* (1895), págs. 177-183.
- «Julio Ramos», en Salvador Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XIX*, págs. 269-275.
- *Un poco de prosa: crítica, biografía, cuentos: 1882-1895*, Imprenta El Fígaro, La Habana, 1895.

Fermín TORO

[Fermín del Toro y Blanco]

Venezuela, 1806-1865

Obra:

- «La viuda de Corinto», *El Liberal*, Caracas, 25 de julio de 1837.

Rafael Ángel TROYO

Costa Rica, 1875-1910

Obra:

- *Cuentos y fantasías (Narraciones breves)*, Imprenta Alsina, San José, 1907.

Froylán TURCIOS

Honduras, 1875-1943

Obra:

- «Salomé», relato de la sección de *Cuentos crueles*, en *Hojas de otoño*, Tipografía Nacional, Tegucigalpa (Honduras), 1904, págs. 131-137. Fuente moderna: en Enrique Marini-Palmieri (ed.), *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, págs. 117-121.
- *Cuentos crueles*, incluidos en *Cuentos completos*, Iberoamericana, Tegucigalpa, 1999.

Estudios:

- FUNES, José Antonio: «Froylán Turcios (1874-1943) y el modernismo en Centroamérica», *Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 35, 2006, ejemplar dedicado a: *Cantos de vida y esperanza (1905-2005)*, págs. 195-220, disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/02104547/articulos/ALHI0606110195A.PDF>.

Manuel UGARTE

Argentina, 1878-1951

Obra:

- «El gigante y la luna. Cuento fantástico», *La Ilustración Sud-Americana*, año XIV, núm. 315, 15 de febrero de 1905. Fuente moderna: en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 143-147.
- *Cuentos de la pampa*, Buenos Aires, 1903; fuente moderna: ídem, Calpe, Madrid, 1920.

Abraham VALDELOMAR

Perú, 1888-1919

Obra:

- «El perfume», *La ciudad de los tísicos, El caballero Carmelo y otros cuentos*, Ediciones Peisa, Biblioteca Peruana, Lima, 1973, págs. 9-12.
- «La terrible arquera» (1911), *La ciudad de los tísicos. El caballero Carmelo y otros cuentos*, págs. 22-23.
- «El silencio y las almas», *La ciudad de los tísicos. El caballero Carmelo y otros cuentos*, págs. 53-56.
- *La ciudad de los tísicos. El caballero Carmelo y otros cuentos*, Ediciones Peisa, Biblioteca Peruana, Lima, 1973.

Estudios:

CABALLERO, Ángeles: *Valdelomar: vida y obra*, Publicaciones del Instituto de Lengua y Literatura, Ica (Perú), 1974.

CABEL, Jesús: *Valdelomar: memoria y leyenda*, Instituto Nacional de Cultura, San Marcos, Lima, 2003.

Guillermo VIGIL Y ROBLES

México, 1867-1939

Obra:

- «Raro», recogido en su libro *Cuentos*, Tipografía de Alejandro Marcué, México, 1900. Fuente moderna: en Tola de Habich y Muñoz Fernández, *Cuento fantástico mexicano*, págs. 271-276.
- «Aventuras de una casaca», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 323-329.
- «La promesa», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 711-737.
- *Cuentos*, Tipografía de Alejandro Marcué, México, 1900.

Raúl Waleis

[Luis Vicente Varela]

Argentina, 1845-1911

Obra:

- «La huella del crimen», Buenos Aires, 1878. Fuente moderna: en Raúl Waleis [Luis V. Varela], *Cuentos con policías*, Imprenta Sur, Buenos Aires, 1962.
- «El doctor Whüntz. Fantasía», Carlos Casavalle Editor, Buenos Aires, 1880. Disponible en Biblioteca Digital Argentina, <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/whuntz/cuento.htm>.

Eduardo WILDE

Argentina, 1844-1913

Obra:

- «Alma callejera», la segunda edición de que se tiene noticia es de *Prometeo y Cía.*, Peuser, Buenos Aires, 1899. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 203-204; en José Javier Fuente del Pilar, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, págs. 135-136.
- «La lluvia», en Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*, págs. 53-65; en José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, págs. 135-148.
- «Tini», Buenos Aires, 1886. Fuente moderna: en Eduardo Wilde, *Tini y otros relatos*, EUDEBA: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- «La primera noche del cementerio», en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, págs. 279-294.
- *Prometeo y Cía.*, Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1899. Fuente moderna: ídem, «Estudio preliminar» de Guillermo Korn, Colihue y Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2005. Disponible en <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/cuentos/prometeo/cuento.htm>.

Estudios:

FERRARO, Liliana Juana: *Eduardo Wilde: pensamiento y acción de un agnóstico argentino*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza (Argentina), 2007.

FLESCA y LACAU: Estudio de «Alma callejera», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, págs. 88-91.

HAHN, Óscar: «Comentario» a «Alma callejera», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, págs. 204-208.

IGLESIA, Cristina: «Eduardo Wilde: tiempo que perder», *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, págs. 171-187.

- KÖNIG, Irmtrud: «Originalidad modernista y fantasía en E. Wilde», *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1984, págs. 82-87.
- KORN, Guillermo: «Estudio preliminar», en Eduardo Wilde, *Prometeo y Cia.*, Ediciones Colihue, Biblioteca Nacional, colección Los Raros, Buenos Aires, 2005, págs. 11-32.
- OVIEDO, José Miguel: «Eduardo Wilde: el escritor como flâneur», *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2: *Del Romanticismo al Modernismo*, Alianza, Madrid, 1997, págs. 162-166.
- «Eduardo Wilde», *Antología crítica del cuento hispanoamericano. Del romanticismo al criollismo*, Alianza, Madrid, 2001, págs. 131-134.
- ROJAS, Ricardo: «Los prosistas fragmentarios», *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos*, vol. II, Editorial Docencia, Buenos Aires, 2007 (edición facsímil de 1949), págs. 426- 473.
- SALTO, Graciela Nélica: «Los avatares literarios de la medicina legal: los informes medicolegales de Eduardo Wilde», *Saber y Tiempo. Revista de Historia de La Ciencia. Asociación Biblioteca José Babini*, vol. 10, 2000, págs. 91-110.
- VERGARA DE BIETTI, Noemí: *Humoristas del ochenta: Eduardo Wilde, Eugenio Cambaceres, Lucio López, Bartolomé Mitre y José S. Álvarez (Fray Mocho)*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1976.

Francisco ZÁRATE RUIZ

México

Obra:

- «El Río Hondo», en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 167-174.
- «La cabeza del muñeco», en José Mancisidor, *Cuentos mexicanos del siglo XIX*, págs. 731-737; en Rafael D. Juárez Oñate, *Antología del cuento siniestro mexicano*, págs. 157-166; en Dolores Phillipps-López, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, págs. 207-212.

8.10. Bibliografía de Eduardo L. Holmberg

Ediciones recientes de la obra literaria de Holmberg

- *Cuentos fantásticos*, «Estudio preliminar» de Antonio Pagés Larraya, Librería Hachette, Buenos Aires, 1957. Reedición de *Cuentos fantásticos* al cuidado de Gioconda Marún, Edicial, Buenos Aires, 1994.
- *Olimpio Pitango de Monalia* (edición príncipe), introducción y notas de Gioconda Marún, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1994.
- *Filigranas de cera y otros textos*, edición y estudios preliminares de Enriqueta Morillas Ventura y Rodrigo Guzmán Conejeros, Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2000.
- *El tipo más original y otras páginas*, escrito en 1875 y publicado primero como folletín en *El Álbum del Hogar* (semanario dominical), a partir del 21 de julio de 1878 (año I, núm. 3, págs. 19-20), hasta el 6 de julio de 1879 (año II, núm. 53, págs. 418-419). Fuente moderna: Holmberg, *El tipo más original y otras páginas*, Sandra Gasparini y Claudia Roman (editoras), Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2001.
- *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la Argentina moderna*, Gioconda Marún (ed.), Editorial Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2002.
- *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, Ediciones Corregidor, Voces y Letras del Plata, Buenos Aires, 2005.
- *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, «Estudio Preliminar» de Pablo Crash Solomonoff, colección Los Raros/núm. 8, Biblioteca Nacional y Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2006.
- *Excursiones bonaerenses*, «Estudio preliminar» de Juan Carlos Chebez y Bárbara Gasparri, Editorial Albatros («Viajeros olvidados») y Fundación de Historia Natural Félix de Azara (FHN), Buenos Aires, 2008.

Cuentos y bibliografía citada*

- ✓ *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, Imprenta de El Argentino, Buenos Aires, 1875.
- ✓ *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac [al planeta Marte] en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido. Fantasía espiritista*, Buenos Aires, publicado primero como folletín en *El Nacional* a partir del 29 de noviembre de 1875 y después como volumen por la Imprenta de El Nacional (Calle Bolívar, 67) en el mismo año. Fuentes modernas: Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac (fragmento)*, en Eduardo Goligorsky (selecc. y prólogo), *Los argentinos en la Luna*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1969; *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, «Estudio Preliminar» de Pablo Crash Solomonoff, colección Los Raros/núm. 8, Biblioteca Nacional y Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2006.
- ✓ «Insomnio», *La Ondina del Plata*, 13 de febrero de 1876. Fuentes modernas: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 119-120; en Gioconda Marún, *El modernismo argentino incógnito en «La Ondina del Plata» y «Revista Literaria» (1875-1880)*, págs. 92-93; en Holmberg, *El maravilloso viaje del señor Nic-Nac*, págs. 138-140.
- ✓ «El ruiseñor y el artista», *La Ondina del Plata. Revista semanal de literatura y modas*, Buenos Aires, 1876. Apareció en tres números: núm. 25, año II, 18 de junio (págs. 291-293); núm. 27, año II, 2 de julio (págs. 315-318); y núm. 29, año II, 16 de julio (págs. 339-341). Fuentes modernas: en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, págs. 101-114; en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico*, págs. 121-136; en Haydée Flesca y María Hortensia Lacau, *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, págs. 123-140; en José Sardiñas y Ana María Morales, *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, págs. 99-114; en Fernando Burgos, *Antología del cuento hispanoamericano*, págs. 97-107; en Jaime Helios, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, págs. 178-191.
- ✓ «La pipa de Hoffmann», *El Plata Literario*, Buenos Aires, folletín por entregas durante los días 15 de cada mes de junio, julio, agosto y septiembre de 1876. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, págs. 115-146.
- ✓ «El piano de Elvira», 15 de septiembre de 1876, en manuscrito. Publicación moderna: como «Apéndice», «El piano de Elvira. Cuento inédito», en María Teresa Astiz, *Los cuentos fantásticos de Eduardo Ladislao Holmberg*,

* Las referencias bibliográficas modernas han aparecido ya en este trabajo, por lo que se citará sólo al autor o editor y el título del libro.

págs. 162-192; en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 315-332.

- ✓ *El tipo más original*, escrito en 1875 y publicado primero como folletín en *El Álbum del Hogar* (semanario dominical), a partir del 21 de julio de 1878 (año I, núm. 3, págs. 19-20), hasta 6 de julio de 1879 (año II, núm. 53, págs. 418-419). Fuente moderna: *El tipo más original y otras páginas*, Sandra Gasparini y Claudia Roman (editoras), Simurg, Buenos Aires, 2001.
- ✓ «¡Umbra!», *La Nación*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1878. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 72-78.
- ✓ «Boceto de un alma en pena», *La Nación*, Buenos Aires, 25 de agosto de 1878. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 103-109.
- ✓ «Olga», *La Nación*, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1878. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 79-102.
- ✓ «El periódico liberal», *Revista Literaria Órgano del Círculo Científico Literario*, Museo Mitre de Buenos Aires, 14 de septiembre de 1879, núm. 15, págs. 225-231. Fuentes modernas: en Gioconda Marún, *El modernismo argentino incógnito en «La Ondina del Plata» y «Revista Literaria» (1875-1880)*, págs. 186-194; en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 110-120.
- ✓ «Horacio Kalibang o los autómatas», publicado en un pliego suelto de 16 páginas con la siguiente portada: *Horacio Kalibang o Los autómatas por Eduardo L. Holmberg*. Precio: 5 pesos. Buenos Aires, Imprenta de Álbum del Hogar (Calle Panamá, número 504), 1879. Fuentes modernas: en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico*, págs. 146-168; en Horacio Moreno, *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*, págs. 13-32; en David Roas, *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, págs. 131-150; en Adriana Fernández y Edgardo Pícoli, *Historias futuras. Antología de la ciencia ficción argentina*, págs. 15-38; en Jaime Helios, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, págs. 159-178. Disponible en *Revista Axxon. Ficciones*, 162, publicado en mayo de 2006, <http://axxon.com.ar/rev/162/c-162cuento14.htm>; también en *Letrópolis. Revista de letras*, julio de 2007, <http://www.letropolis.com.ar/2007/07/holmberg.horacio.htm>.
- ✓ *El fosfeno*, Imprenta Oswald, Buenos Aires, 1880.
- ✓ «Política callejera», *Nueva Revista de Buenos Aires*, junio de 1881. Fuentes

modernas: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 129-136; ídem, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 121-127.

- ✓ *Carlos Roberto Darwin*, Imprenta de El Nacional, Buenos Aires, 1882.
- ✓ «Filigranas de cera», *La Crónica*, Buenos Aires, año I, núm. 190, del 7 al 12 de abril de 1884, publicado con el seudónimo de Ladislao Kaillitz. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 65-102.
- ✓ «La ciudad imaginaria (Artículo fantástico para mañana)», *La Crónica*, Buenos Aires, lunes 14 de abril de 1884. Fuentes modernas: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 121-128; ídem, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 128-133.
- ✓ «La noche clásica de Walpurgis», *Anales de la Sociedad Científica*, Buenos Aires, tomo 22, 2º sem. de 1886. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 157-191.
- ✓ «Las nupcias de una Néfila (Amor de colmillo)», *El Nacional*, Buenos Aires, 4 de abril de 1887. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 137-142.
- ✓ «Molestias de viaje», *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, tomo 38, 2º sem. de 1894. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 201-218.
- ✓ «Las plagas de Egipto explicadas científicamente», conferencia leída en el Teatro Nacional de Buenos Aires, en 1894, y publicada en *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, tomo 40, 2º sem. de 1895. Fuentes modernas: Holmberg, *Las plagas de Egipto explicadas científicamente*, Imprenta La Vanguardia, Sociedad «Luz», Universidad Popular de Buenos Aires, 1927; y en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 143-155.
- ✓ «Pinceladas descriptivas», *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Buenos Aires, tomo 42, 2º sem. de 1896. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 193-200.
- ✓ «Nelly», *La Prensa*, Buenos Aires, publicada como folletín desde el 17 de enero hasta el 6 de febrero de 1896. Apareció en volumen como *Nelly. Folletín de La Prensa de enero de 1896*, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, Buenos Aires. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, págs. 237-304.
- ✓ «La casa endiablada», Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1896. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, págs. 305-393.

- ✓ «La bolsa de huesos», Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1896. Fuentes modernas: en Holmberg, *Cuentos fantásticos*, págs. 169-236; Graciela Equiza, *Policiales argentinos. La bolsa de huesos y otros cuentos*, págs. 19-101.
- ✓ «El medallón», *El Tiempo*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1898. Fuente moderna: en Holmberg, *Filigranas de cera*, págs. 103-118; ídem, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 134-146.
- ✓ «Nunca se supo», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 18 de julio de 1903. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 155-157.
- ✓ «Hurones y comadreja», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 16 de enero de 1904. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 165-167.
- ✓ «El paraguas misterioso (Novela [corta] en colaboración). Capítulo I. El diputado Nerprún», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1904. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 175-178.
- ✓ «Don José de la Pamplina», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 8 de abril de 1905. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 211-218.
- ✓ «Más allá de la autopsia», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1906. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 218-224.
- ✓ «El fantasma», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1906. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 225-227.
- ✓ «Lin-Calel», Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía., Buenos Aires, 1910. Fuente moderna: Holmberg, «Lin-Calel. Prólogo», en *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, págs. 221-223.
- ✓ «Las luces malas», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 25 de marzo de 1911. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 247-250.
- ✓ «Voluntad que mata», *Fray Mocho*, Buenos Aires, 26 de julio de 1912. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 251-261.

- ✓ «Música ofensiva y defensiva», *Fray Mocho*, Buenos Aires, 25 de octubre de 1912. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 262-264.
- ✓ «Los fantasmas», *Fray Mocho*, Buenos Aires, 25 de abril de 1913. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 273-282.
- ✓ «Un fantasma», *La Cruz del Sur*, Buenos Aires, noviembre de 1913. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 301-313.
- ✓ «¿Quieres que te afeite?», *Fray Mocho*, Buenos Aires, 7 de mayo de 1915. Fuente moderna: en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 289-299.
- ✓ «El rey enfermo y la cabeza del médico extranjero», edición del manuscrito, sin fecha, en Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas*, págs. 333-336.

Estudios de la vida y obra de Eduardo L. Holmberg

- ALETTA DE SYLVAS, Graciela: «Eduardo Ladislao Holmberg: Las armonías del viento», en Jaume Pont, *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Milenio, Lleida, 1997, págs. 287-307.
- ASTIZ, María Teresa: *Los cuentos fantásticos de Eduardo Ladislao Holmberg*, State University of New York at Albany, College of Arts and Sciences, Department of Hispanic and Italian Studies, 1973, tesis doctoral, también en microforma.
- BABINI, J.: «Los “Tres grandes”: Ameghino, Moreno, Holmberg», en *La Argentina del Ochenta al Centenario*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980, págs. 819-827.
- BALLARINI, Stella Marys: *Diagnóstico de enfermedad crónica. La crítica social en algunos textos de E. L. Holmberg*, CECTLA, Mendoza (Argentina), 1989.
- BARCIA, Pedro Luis: *Un inédito diccionario de argentinismos del siglo XIX* [sobre las voces recogidas por Holmberg en «Lin-Calel»], Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 2006.
- BRUNO, Paula: «La Argentina de Eduardo Ladislao Holmberg: entre poema épico

- y utopía modernizadora», en CD-ROM de las *Actas de las IX Jornadas Interescuelas-Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Historia., Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba (Argentina), septiembre de 2003.
- BURGOS, Fernando: «Eduardo L. Holmberg», *Antología del cuento hispanoamericano*, Editorial Porrúa, México, 1991, págs. 94-97.
- CANÉ, Miguel: «Dos partidos en lucha (*Fantasia científica*) por Eduardo L. Holmberg», *La Nación*, 29 de febrero de 1876. Recogido en sus *Ensayos*, Imprenta de la Tribuna, Buenos Aires, 1877, pág. 141. Reeditado en Eduardo L. Holmberg, *Dos partidos en lucha. Fantasia científica*, Corregidor, Buenos Aires, 2005, págs. 201-205.
- CASAL CASTEL, Alberto: «Un sabio: El doctor Eduardo L. Holmberg», *Diario de El Mundo*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1937, págs. 6, 14 y 23.
- CASTRO, Andrea: *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg, Suecia, 2002.
- CÓCARO, Nicolás: «La corriente literaria fantástica en la Argentina», *Cuentos fantásticos argentinos*, Emecé, Buenos Aires, 1985, págs. 11-36.
- CORTÉS, Darío A.: «“El ruseñor y el artista”: un cuento fantástico de Eduardo L. Holmberg», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1997, Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), University of Toronto, 1980, págs. 188-191. Disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/06/aih_06_1_047.pdf.
- CORTÉS ROCCA, Paola: «El misterio de la cuarta costilla: higienismo y criminología en el policial médico de Eduardo Holmberg», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, núm. 10, junio de 2003, págs. 67-80.
- CRASH SOLOMONOFF, Pablo: «Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte», en Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, Biblioteca Nacional y Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2006, págs. 11-24.
- CRESTA DE LEGUIZAMÓN, María Luisa: «Aportes de J. M. Gorriti a la narrativa argentina», en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Feminaria Editora, Buenos Aires, 1994, pág. 66.
- CROCI, Daniel: «Literatura fantástica latinoamericana de fin de siglo» y «Prólogo» a *Literatura fantástica latinoamericana*, Ediciones Ruras Mór, e-ditores Publicaciones Electrónicas, Buenos Aires, 1994, págs. 5 y 12, disponible

en turas002[1].pdf (documento protegido).

D'ARCANGELO, Lucio: "L'Ottocento", *La letteratura fantastica in Argentina*, Itinerari, Lanciano, 1983, págs. 103-106.

DELLEPIANE, Angela B.: «Narrativa argentina de ciencia ficción: tentativas liminares y desarrollo posterior», en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, 18-23 de agosto de 1986, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1989, págs. 515-525.

——— «Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac: Primera novela argentina de ciencia ficción», en Gaetano Massa (ed.), *La mística spagnola: Spagna America Latina*, Dowling Collage, Roma, 1989, págs. 209-231.

——— «Ciencia y literatura en un texto de Eduardo L. Holmberg», en Keith McDuffie y Rose Minc (eds.), *Homenaje a Alfredo A. Roggiano: en este aire de América*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1990, págs. 457-476.

DEULOFEU, Venancio: «Eduardo L. Holmberg (1852-1937)», Academia Nacional de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (ANCEFN), disponible en <http://www.ancefn.org.ar/institucional/presidentes/holmberg.htm>.

ESCALADA, Miguel de: «Nelly por el Dr. Eduardo L. Holmberg», *La Nación*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1896.

EQUIZA, Graciela (ed., comp. y pról.): «Prólogo», *Policiales argentinos. La bolsa de huesos y otros cuentos*, Andrés Bello, Buenos Aires, 2005, págs. 5-18.

FERNÁNDEZ, Teodosio: «La fantasía de Eduardo Ladislao Holmberg», en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Milenio, Lleida, 1997, págs. 277-286.

FERNÁNDEZ, Teodosio, MILLARES, Selena y BECERRA, Eduardo: «Bajo el impacto del naturalismo», *Historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Universitas, Madrid, 1995, pág. 126.

FERRERO, Graciela: *El inconsciente en la creación literaria. Rastreo y análisis de cuatro exponentes sudamericanos: Leopoldo Lugones, Eduardo Holmberg, Oliverio Girando, Felisberto Hernández*, Fondo Editorial de la Provincia de Santa Fe, Santa Fe (Argentina), 1980, págs. 33-61.

FEVRES, Fermín: *Cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Kapelusz, pág. 21.

FLESCA, Haydée y LACAU, María Hortensia: «Estudio preliminar», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I: *Narradores del siglo XIX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, págs. 9-25.

——— «Resumen cronológico de la vida y la obra de Eduardo L. Holmberg», *An-*

- tología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, págs. 118-120.
- «Noticia sobre Eduardo L. Holmberg», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, pág. 121.
- Estudio de «El ruiseñor y el artista», *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I, págs. 141-147.
- FONTANA, Patricio: «Eduardo L. Holmberg, *Dos partidos en lucha*», en Susana Zanetti (dir.), *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, año XI, núm. 12, 2006, disponible en <http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/seccion-libros-ot-12.pdf>.
- GÁLVEZ, Manuel: *En el mundo de los seres ficticios*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1961, pág. 27.
- GALLARDO, A.: «Discurso en el homenaje al profesor Holmberg», *Physis*, núm. 1, Buenos Aires, 1914, págs. 469-472.
- GARCÍA, José Mariano: «Eduardo Ladislao Holmberg. *Filigranas de cera y otros textos*», *Letras Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María*, núm. 44, julio de 2001.
- GARCÍA MÉROU, Martín: *Recuerdos literarios*, EUDEBA, Buenos Aires, 1973, págs. 277-280.
- GARCÍA MÉROU, Martín, LUGONES, Leopoldo, HOLMBERG, Luis, y PAGÉS LARRAYA, Antonio: «Algunos juicios críticos sobre Eduardo L. Holmberg» *Antología de la literatura fantástica argentina*, vol. I: *Narradores del siglo XIX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1970, págs. 148-150.
- GASPARINI, Sandra: «Eduardo L. Holmberg, cuestión de fronteras. Fantasía y ciencia en el siglo XIX», en María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (comp.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, EUDEBA, Buenos Aires, 2002.
- «Poetas visionarios y científicos poetas: el *ensueño* en algunas ficciones de E. L. Holmberg», en *Cuadernos del Sur* (Letras), Revista de la Universidad Nacional de Bahía Blanca, núm. 32-33, año 2002-2003, págs. 195-206.
- «Introducción. Una fantasía de Darwin», en Eduardo L. Holmberg, *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, Ediciones Corregidor, Voces y Letras del Plata, Buenos Aires, 2005, págs. 9-39.
- «La voz del fantasma. Gritos y susurros en algunos relatos de Eduardo L. Holmberg», en Noé Jitrik (comp.), *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*, Alción Editora e Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH), Buenos Aires, 2007, págs. 29-38.
- «La mariposa en el sombrero. Las ciencias naturales en la literatura argentina de fines de siglo XIX», en julio Premat (ed.), *Cahiers de LI.RI.CO., Litté-*

- ratures contemporaines du Río de la Plata. Quimeras. Cuando la literatura sabe, ve, piensa*, 8, Vincennes-Saint-Denis, Université de París, 2008, págs. 35-47.
- «La autobiografía en clave ectoplasmática: un fantasma de Eduardo L. Holmberg», en Dora Barrancos, Elisabeth Cabellero Del Sastre y otras (comps.), *Criaturas y saberes de lo monstruoso*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008, págs. 113-123.
- «De oradores, polémicas y distopías. La emergencia de la fantasía científica», en Andrea Castro, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Anales Nueva Época*, núm. 11, *Lo fantástico: Norte y Sur*, Departamento de Estudios Globales, Göteborgs Universitet, Goteborg, 2008, también disponible en <http://hdl.handle.net/2077/10430>.
- GIACCHINO, Adrián: «Breve biografía del naturalista argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937)», FHN, Fundación de Historia Natural Félix de Azara, 1995, disponible en http://www.fundacionazara.org.ar/Artic/Divulgacion/Biografia_holmberg.htm.
- GONZÁLEZ ARRILI, Bernardo: *Semblanzas de escritores argentinos* (junto a Holmberg aparecen Ernesto Quesada, Eduardo Wilde, Fray Mocho, Almafuerte...), Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1974.
- GUZMÁN CONEJEROS, Rodrigo: «Eduardo Ladislao Holmberg: entre la ciencia y la ficción», en Holmberg, *Filigranas de cera y otros relatos*, Simurg, Buenos Aires, 2000, págs. 37-62.
- «La poética del contraste en *Nelly*, de Eduardo Ladislao Holmberg», *Signos Literarios y Lingüísticos*, II, 2, diciembre de 2000, págs. 75-82, disponible en <http://148.206.53.230/revistasuam/signosliterariosylinguisticos/include/getdoc.php?id=62&article=53&mode=pdf>.
- «Ciencia, literatura y sociedad en *Filigranas de cera* de E. L. Holmberg», en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *II Coloquio Internacional de Literatura Fantástica. Lo fantástico y sus fronteras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2003, págs. 153-162.
- «Eduardo Ladislao Holmberg y la modernización del sistema literario argentino», en Enriqueta Morillas Ventura (coord.), *El relato fantástico rioplatense en el siglo XIX*, Universidad del Comahue (Argentina), 2005, págs. 35-50.
- HAHN, Óscar: «Eduardo Ladislao Holmberg: del idealismo romántico al positivismo naturalista», *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*, Premiá Editora, México, 1982, págs. 48-61 y 138-162.
- «Comentario» a «El ruiseñor y el artista» y «Comentario» a «Horacio Kali-

- bang o los autómatas», *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, págs. 136-145 y págs. 168-178, respectivamente.
- HELIOS, Jaime: «El ruiseñor y el artista», *Antología de relatos fantásticos argentinos*, Espasa Calpe, Narrativa Austral, Pozuelo de Alarcón (Madrid), 2006, págs. 50-53.
- HICKEN, Cristóbal M.: «Eduardo L. Holmberg y las doctrinas evolucionistas», *Revista de Filosofía*, vol II, Imprenta Espinelli, Buenos Aires, 1915.
 ——— *Bibliografía del Dr. Eduardo Ladislao Holmberg*, extracto de *Darwiniana*, tomo I, Imprenta Coni, Buenos Aires, 1922, págs. 7-21.
- HOLMBERG, Luis: *Holmberg, el último enciclopedista*, Talleres Gráficos Colombo, Buenos Aires, 1952.
- IGLESIA, Cristina: «Notas sobre Holmberg», *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, págs. 141-154.
- J. A.: «A propósito de un discurso», *La Ilustración Argentina*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1882, págs. 317-318.
- JITRIK, Noé: *El mundo del ochenta*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.
- KÖNIG, Irmtrud: «E. L. Holmberg: el placer de lo imaginario», *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1984, págs. 66-82.
- KUNTSCHER, Leonado: «El recreo de Holmberg», publicado el 29/11/2007, disponible en <http://www.tomasabraham.com.ar/seminarios/holmberg.htm>.
- LAERA, Alejandra: «Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la organización nacional», en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Julio Schwartzman (dir. del vol.), vol. II: *La lucha de los lenguajes*, Emecé, Buenos Aires, 2003, págs. 433-434.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola: «Lo sensible y lo suprasensible en Eduardo Holmberg», en Eva Valcárcel (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), Universidade Da Coruña, A Coruña, 2005, págs. 475-382.
 ——— «Entre la geografía argentina y el paisaje literario: viaje por el naturalismo científico, filosófico y narrativo de Eduardo Holmberg», en Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso (eds.), *El viaje en la Literatura Hispanoameri-*

cana. *El espíritu colombino*, Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Estudios de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007, págs. 359- 372; disponible en http://books.google.es/books?id=How2zKz_UtYC&pg=PA362&dq=Eduardo+Ladislao+Holmberg&lr.

LUCÍA, Daniel Omar de: «Buenos Aires, 1898: el momento iberoamericano en clave positivista», *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, julio-agosto de 1998, núm. 577-578, págs. 99-112.

LUGONES, Leopoldo: «Primera edición. Nelly por E. L. Holmberg», *El Tiempo*, Buenos Aires, septiembre de 1896.

——— «Discurso en la demostración de homenaje al doctor Eduardo L. Holmberg, el 29 de septiembre», *La Nación*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1915. (El discurso completo aparece como prólogo de Luis Holmberg, *Holmberg, el último enciclopedista*, 1952, págs. 13-17; también está publicado en la *Revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería*, Buenos Aires, 1915).

MARENGO, María del Carmen: «La narrativa del modernismo hispanoamericano: para una revisión del canon», *Actas del I Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, 6-8 de diciembre de 2001, Centro de Letras Hispanoamericanas, disponible en <http://www.freewebs.com/celehis/actas2001/H/marengo.htm>.

MARÚN, Gioconda: «La bolsa de huesos: Un juguete policial de Eduardo L. Holmberg», *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, Cranston, Autumn 1984, núm. 20, págs. 41-46.

——— «“El ruiseñor y el artista” (1876): un temprano cuento modernista argentino», *Río de la Plata*, París, núm. 2, 1986, págs. 107-116.

——— «*Revista literaria* (Buenos Aires, 1879) una ignorada publicación del modernismo argentino», *Revista Iberoamericana*, núms. 146-147, enero-junio de 1989, págs. 63-88.

——— «Historia y ficción en el cuento inédito de Eduardo L. Holmberg: “Un periódico liberal” (1879)», en *Discurso literario. Revista de estudios iberoamericanos*, Asunción (Paraguay), vol. VII, núm. 2, 1er. semestre de 1990, págs. 377-385.

——— «Un mundo al revés: Argentina en el discurso testimonial de *Olimpio Pitango de Monalia* (1915), novela inédita de Eduardo L. Holmberg», *Río de la Plata*, París, 1991, núms. 11-12, págs. 127-134.

——— «España en la novela inédita de Eduardo L. Holmberg: *Olimpio Pitango de Monalia* (1915)», en Luis Martínez Cuitino y Elida Lois (eds.) y Ana María Barrenechea (introd.), *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas «España en América y América en España»*, celebrado 19-23 de mayo de 1992, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1993, págs. 673-679.

——— *El modernismo argentino incógnito en «La Ondina del Plata» y «Revista*

- Literaria*» (1875-1880), Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, xc, Santa Fe de Bogotá, 1993.
- «Introducción, en Holmberg, *Olimpio Pitango de Monalia*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1994, págs. 7-69.
- «Efectos de la modernidad burguesa argentina en la modernidad literaria (1875-1880)», en Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (eds.), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, págs. 13-19.
- «Darwin y la literatura argentina del siglo XIX», en Actas XII, AIH, Centro Virtual Cervantes, 1995, págs. 82-91, nota 11, disponible en http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_7_013.pdf.
- «Edición príncipe de la novela *Olimpio Pitango de Monalia* (1915) de Eduardo L. Holmberg: Textualización de la modernidad argentina», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LXII, núm. 174, enero-marzo de 1996, págs. 85-102.
- «Introducción», en Eduardo Holmberg, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915). Sociedad y cultura de la Argentina moderna*, Editorial Iberoamericana, Vervuert, colección El Fuego Nuevo. Textos Recobrados, núm. 1, Madrid, 2002, págs. 13-46.
- MEDINA, José Ramón (dir.) y OSORIO TEJEDA, Nelson (coord.): «Eduardo Ladislao Holmberg», *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DEAL), vol. I, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Biblioteca de Ayacucho, Caracas, 1995, págs. 2326-2328.
- MESA GANCEDO, Daniel: «El gabinete de autómatas. *Horacio Kalibang* de Eduardo L. Holmberg», *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2002, págs. 163-203.
- MOLFINO, J. F.: «Notas Necrológicas: Eduardo L. Holmberg», *Physis*, Buenos Aires, 1938.
- MONTSERRAT, M.: «Holmberg y el darwinismo en la Argentina», *Criterio*, Buenos Aires, 87 (1702), 1974, págs. 591-598.
- MORENO, Horacio (sel. y pról.): «Introducción» a *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 1993, pág. 7.
- «Holmberg reivindicado. Una nota sobre dos nuevas ediciones del padre de la ciencia ficción argentina, Eduardo L. Holmberg: *Filigranas de cera y otros textos* y *El tipo más original y otras páginas*», *Cuasar. Revista de ciencia ficción, terror y fantasía*, disponible en <http://www.revistacuasar.com.ar/modules.php?name=News&file=article&id=16>.

- MORILLAS VENTURA, Enriqueta: «El relato fantástico y el fin de siglo», en Holmberg, *Filigranas de cera y otros relatos*, Simurg, Buenos Aires, 2000, págs. 9-36.
- MURILLO, Mercedes: «Las virtudes fueron los verdaderos pergaminos del sabio Holmberg», *El Hogar*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1937, pág. II.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca: «Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino», pág. 2, disponible en <https://segueuserfiles.middlebury.edu/span6505a-107/Neopolicial%20en%20AL.doc>.
- OBLIGADO, Rafael: «Independencia literaria», *La Ondina del Plata*, Buenos Aires, año II, núm. 28, 9 de julio de 1876.
- ONELLI, Clemente; *Guía Oficial ilustrada del Jardín Zoológico Municipal de Buenos Aires*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1922.
- ORTIZ, Eduardo L.: «Eduardo Ladislao Holmberg», *Principios*, núm. 2, mayo-junio de 1953, págs. 30-34.
- OTERO, Gustavo Gabriel: «“Lin-Calel”: del éxito al olvido», Conferencia pronunciada en la Jornada Inicial de las IV Jornadas Nacionales de la Ópera Argentina. Centro de las Artes Teatro Argentino de la Plata, sábado 24 de mayo de 2003, disponible en <http://www.musicaclasicaargentina.com/3articulosLINCALEL.htm>.
- OVIEDO, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2: *Del Romanticismo al Modernismo*, Alianza, Madrid, 1995, pág. 320.
- PAGANO, León: *El arte de los argentinos*, Editorial del Autor, Buenos Aires, 1938, pág. 329.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio: «Estudio Preliminar», en Eduardo L. Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1957, págs. 7-98.
 ——— «Los extraños relatos de Eduardo Holmberg», *La Nación*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1957.
- PALCOS, Alberto: «Darwin, Sarmiento y Holmberg», *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de febrero de 1945.
- PÁRAMO DE ISLENO, Martha: «Repensando la Argentina: Eduardo Ladislao Holmberg y su *Olimpio Pitango de Monalia*», *Revista de Historia Americana y Argentina*, Buenos Aires, vol. 20, núm. 38, 1998.

- PAYRÓ, Roberto J.: «Mucho antes de morir E. Holmberg quedó consagrado como sabio de América», *Crítica*, 5 de noviembre de 1937.
- PÉREZ RASETTI, Carlos: «La locura lúcida. Ficción, ciencia y locura en las fantasías científicas de Holmberg. Los orígenes de clase de la ciencia-ficción argentina», en María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (comps.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, EUDEBA, Buenos Aires, 2002; disponible en <http://www.samizdat.com.ar/samizdat20/S20-51%20-%20Eduardo%20Holmberg%20-%20La%20locura%20lucida.htm>.
- PESTARINI, Luis: «La ciencia ficción en la literatura argentina. Un género en las orillas», Bibliopres, Boletín Digital de la Biblioteca del Congreso de la Nación, disponible en <http://www.bcnbib.gov.ar/bibliopress/b10/bibliopress101.htm#1>. Reeditado y ampliado el 10 de noviembre de 2002, disponible en <http://www.revistacuasar.com.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=51>.
- PINEDO, Jorge: «La nueva argentina. Breve nota a *Filigranas de cera y otros textos*», disponible en <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-04/01-04-15/nota3.htm> (fecha de consulta: diciembre de 2008).
- PINO, Diego A. del: «Historia del Jardín Zoológico Municipal», *Cuadernos de Buenos Aires*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1979.
- «La Recoleta, los Holmberg y el Palermo de antaño», en *Todo es Historia*, Buenos Aires, vol. 38, núm. 330, enero de 1995, págs. 76-93.
- PIZZURNO, Pablo A.: «Eduardo L. Holmberg como educador: un aspecto casi desconocido de su acción cultural», *La Nación*, Buenos Aires, 11 de enero de 1938, pág. 4.
- PORTER, C. E.: «El doctor Eduardo L. Holmberg», *Revista Chilena de Historia Natural*, Santiago de Chile, 1937, núm. 41, págs. 297-299.
- PRIETO, Adolfo: «La literatura fantástica», *Cuadernos de Literatura Argentina. La generación del ochenta*, Capítulo/2, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 97-100.
- «La generación del ochenta. La imaginación», en Susana Zanetti (dir.), *Historia de la Literatura Argentina*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1985, págs. 97-120.
- REGGINI, Horacio C.: *Eduardo Ladislao Holmberg y la Academia. Vida y obra*, Ediciones Galápagos, Buenos Aires, 2007. Texto del discurso de incorporación a la Academia Argentina de Letras publicado en el *Boletín*, tomo LXXI, núms. 285/286, mayo-agosto de 2006.
- «Eduardo L. Holmberg, entre la ciencia y las letras», *Criterio*, vol. 79, núm.

2323, febrero de 2007.

- RISCO, Antón: «Los autómatas de Holmberg», en *Mester*, vol. XIX, núm. 2, *Special Issue on the Fantastic* (Fall, otoño de 1990), University of California, Los Ángeles, págs. 63-70.
- ROBLEDO, Efraín: «Un octogenario ilustre», *El Hogar*, Buenos Aires, 22 de octubre de 1937, pág. 16.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana: «La imaginación literaria: una salida para la encrucijada de la modernidad», *Hispanérica. Revista de Literatura*, Maryland, abril 2002, núm. 31 (91), págs. 15-28.
- «“Las reliquias del banquete” darwinista: E. L. Holmberg, escritor y científico», en Eduardo L. Holmberg, *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*, págs. 239-264. Aparecido primeramente en MLN, vol. 116, núm. 2, marzo de 2001 (Hispanic Issue), págs. 371-391.
- RUBÉN DARÍO: «Versos de Año Nuevo», *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1 de enero de 1910. Fuente moderna: en Rubén Darío, *Poesías*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, pág. 452.
- *Autobiografía. Obras completas*, vol. IV, Administración Editorial del Mundo Latino, Madrid, 1918, pág. 127.
- SALTO, Graciela Nélica: «La sugestion de las multitudes en La casa endiablada de Eduardo L. Holmberg», en Daniel Altamiranda (ed.), *Actas de las Segundas Jornadas Internacionales de Literatura Argentina/Comparatística*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1997, págs. 208-222.
- «Otro Calibán: Horacio Kalibang o los autómatas», *Casa de las Américas*, La Habana, vol. 38, núm. 209, 1997, págs. 32-39.
- «El viaje a Misiones de Eduardo L. Holmberg en la tradición de los relatos exploratorios», *Saber y Tiempo. Revista de Historia de la Ciencia*, Asociación Biblioteca José Babini, vol. 4, núm. 13, enero-junio de 2002, págs. 57-72.
- SÁNCHEZ ARCE, Claudia: *Los temas de la ciencia ficción en «Trafalgar»*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1993, pág. 15.
- SANTOS, JUAN [seudónimo de Martín García Mérou]: «Palmetazos» [Comentario sobre *El tipo más original*, de Holmberg], *El Álbum del Hogar*, Buenos Aires, 4 de mayo de 1879, pág. 346.
- SCHIAFFINO, Eduardo: *La pintura y la escultura en Argentina. 1783-1894*, Edición del Autor, Buenos Aires, 1933, pág. 316.
- TRELLES PAZ, Diego: «Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)», *Aisthesis*, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de

Chile, núm. 40, 2006 (págs. 79-91), disponible en 2347657[1].pdf (protegido), pág. 84, nota 7.

URIARTE, Gregorio: «Reseña de *Dos partidos en lucha*», *Revista literaria*, 1 de abril de 1875, págs. 111-113.

VEGA BELGRANO, Carlos: «Comentario de *El maravilloso viaje del señor Nic-Nac*», *El Plata Literario*, Buenos Aires, 15 de mayo de 1876, pág. 23.

VV AA: «Reseña de *Dos partidos en lucha*», *La Ondina del Plata*, 21 de febrero de 1875, pág. 33.

—— «Reseña de *Dos partidos en lucha*», *La Nación*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1876.

—— «“Horacio Kalibang o los autómatas”, editado por *El Álbum del Hogar*», *La Nación*, 26 de enero de 1879.

—— «El Dr. Eduardo L. Holmberg», *La Crónica*, Buenos Aires, 19 de marzo de 1885, pág. 1.

—— «Discurso del Dr. Holmberg. En la inauguración del monumento a la memoria de la señora de Caprile», *El Nacional*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1887, pág. 1.

—— «Holmberg versus Beneliche, cuarenta años de observaciones», *El Nacional*, Buenos Aires, 26 de septiembre de 1887.

—— «Remedios caseros. Holmberg versus Benelischem», *El Nacional*, Buenos Aires, 8 de octubre de 1887.

—— «En El Ateneo. Conferencia del Dr. Holmberg», *La Nación*, Buenos Aires, 26 de septiembre de 1896.

—— «Nelly por el Dr. Eduardo Holmberg», *La Nación*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1896.

—— «Cosas de duendes», *La Nación*, Buenos Aires, 8 de enero de 1897.

—— *Homenaje al Dr. Eduardo L. Holmberg. Revista del Centro de Estudiantes de Ingeniería*, año XVI, núm. 159, septiembre de 1915, págs. 720-742.

—— «Homenaje al doctor Eduardo L. Holmberg», *Physis*, Buenos Aires, 8 (31), 1927, págs. 617-618.

—— «Cumple 75 años en estos días el doctor Eduardo L. Holmberg, prototipo del sabio y del maestro en la Argentina», *La Razón*, 22 de junio de 1927.

—— «Dr. Eduardo L. Holmberg. Falleció en esta capital», *La Nación*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1937.

—— «Eduardo Ladislao Holmberg, su fallecimiento», Instituto de Botánica «Darwinion», San Isidro, Provincia de Buenos Aires, 1937.

—— «Holmberg, 1852-1937. Nota necrológica», *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, núm. 124, Buenos Aires, 1937, págs. 369-376.

—— «Eduardo Ladislao Holmberg», *Holmbergia. Revista del Centro de Estudiantes del Doctorado en Ciencias Naturales*, tomo 2, núm. 4, Buenos Aires, 1938, págs. 53-60.

—— «Semblanza del sabio argentino Dr. Eduardo Ladislao Holmberg», *La vanguardia*, 1 de enero de 1946, pág. 14.

—— «El discurso del Doctor Eduardo L. Holmberg», *El Nacional*, 7 de agosto de 1988.

Anexos

Riassunto

Il lavoro *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* si occupa dello studio e della classificazione di un ampio numero di racconti (*producción cuentística*) che configurarono la tendenza verso il genere *fantástico* nel XIX secolo. Questi testi resero possibile un autentico slancio in direzione del genere fantastico nel continente ispanoamericano, genere che arrivò a consolidarsi nel XX secolo attraverso figure come Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o Julio Cortázar, per citarne solo alcune. L'idea di questa tesi nasce in primo luogo dall'osservazione che la critica, globalmente, si è occupata poco del genere *racconto* ed ha concentrato sempre la sua attenzione piuttosto sul romanzo; più specificamente, essa nasce dalla constatazione che, proprio questi fondamentali racconti fantastici del XIX secolo, sono stati trattati in modo assolutamente insufficiente.

L'impostazione di questa tesi pretende perciò recuperare e valutare alcune serie di racconti scritti durante il XIX secolo che hanno stabilito delle regole e che sono un riferimento obbligatorio nella letteratura fantastica ispanoamericana attuale. Un'idea importante della ricerca è stata quella di recuperare autori dimenticati o sconosciuti, precedenti al modernismo, che pubblicarono principalmente fra il 1845 e il 1895, e che fecero del fantastico un aspetto centrale delle loro preoccupazioni e della loro creazione narrativa.

Fissato l'obiettivo del lavoro, esponiamo ora le linee principali di studio che hanno guidato la ricerca.

All'inizio è stata delineata una visione generale della teoria del racconto e sono stati determinati i criteri per la sua definizione. Sono state analizzate le idee di tre autori molto significativi della poetica del racconto (Edgar Allan Poe, Horacio Quiroga e Julio Cortázar), e quelle di studiosi come Carlos Mastrángelo, Enrique Anderson Imbert, Mariano Baquero Goyanes e Ricardo Piglia. In questo primo capitolo ci siamo soffermati anche sulla relazione tra il «racconto letterario» e il «racconto fantastico» dell'Ottocento, come sulla relazione tra quest'ultimo e

l'estetica romantica che gli diede origine, per poter evidenziare infine i limiti del racconto rispetto agli altri generi (*nouvelle, hiperrelato, tradición literaria, leyenda literaria*).

Nel secondo capitolo abbiamo riflettuto sulle principali impostazioni o regole della teoria della letteratura fantastica, come per esempio: la *vacilación*, i dubbi o l'incredulità del personaggio e del lettore dinanzi al fenomeno straordinario (Tzvetan Todorov); la trasgressione dei codici di riferimento della realtà (Rosalba Campra); la collisione (Roger Caillois) dei due ordini incompatibili, quello normale e quello *a-natural* o innaturale (Ana María Barrenechea); il sentimento di minaccia o inquietudine (David Roas); la verosimiglianza e la causalità magica (Jorge Luis Borges); le nozioni di *preternatural-numinoso* (Louis Vax) e di *ominoso* (Sigmund Freud); l'effetto o la motivazione del terrore (Howard Phillips Lovecraft, Rafael Llopis); la condizione di *nombrar lo innombrable/irrepresentable*, vale a dire dare un nome a ciò che non si può rappresentare (Jean Bellemin-Noël); l'esigenza di un'«alterità» o di un ordine *altro* (Víctor Bravo), e anche di una «frontiera» o limite (Bravo e Campra); o la concezione del fantastico come un *modo* narrativo (Remo Ceserani). La specificità dell'universo fantastico include uno studio sulle tecniche lessico-semantiche (il linguaggio, gli argomenti, la struttura del testo), che costituiscono gli elementi per differenziare il genere fantastico dalle altre categorie (il meraviglioso, la *ciencia ficción* o *fantaciencia*, il realismo magico, il *neofantástico*, il fantastico-poliziesco).

Nel terzo capitolo abbiamo analizzato sia il vincolo tra il racconto fantastico ispanoamericano del secolo XIX con i precedenti nordamericani (Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne) e soprattutto europei (la letteratura gotica inglese e il romanticismo tedesco, il cui primo rappresentante è Ernest Theodor Amadeus Hoffmann), sia il contesto storico e culturale in cui il racconto fantastico sorge, a partire dalla crisi del pensiero razionale borghese imposto dall'Illuminismo durante il XVIII secolo, el *Siglo de las Luces*. Così il racconto breve è specchio del richiamo della fantasia in contrasto con la scienza, e il risultato della crisi spirituale e degli effetti della modernità. È per questo che nel testo del racconto

confluiscono la ragione e la fantasia, così come nella realtà sociale si alternano l'empirismo e lo spiritismo, o ancora la meccanica, l'anatomia, la psicopatologia da una parte, e l'influenza di dottrine orientali come la teosofia, l'occultismo e l'esoterismo dall'altra. Abbiamo esaminato anche il rapporto tra il racconto fantastico e le due tendenze più caratteristiche della letteratura dell'Ottocento: il romanticismo e il naturalismo. La vocazione romantica si apprezza nell'apparizione di motivi sepolcrali e sinistri, nell'irruzione di aspetti diabolici, oppure nella rivelazione del trascendente e del visionario. Il naturalismo è inseparabile dal pensiero positivista di fine secolo che schematizza la realtà in termini di ragione e oggettività. Il racconto fantastico ispanoamericano si alimenta di queste due correnti letterarie e filosofiche.

Nell'America Latina la letteratura del XIX secolo risponde a un avvenimento storico imprescindibile per la sua comprensione: l'indipendenza delle Nazioni e il proceso di democratizzazione. La modernizzazione disuguale di questi Paesi, con una società sincretica e plurale e una realtà in continuo cambiamento, ha fatto sì che anche il racconto fantastico ubbidisca ad uno sviluppo disuguale a seconda di come le suddette Nazioni hanno incorporato gli avanzamenti tecnologici e la secolarizzazione della cultura. Ci siamo soffermati specialmente sul caso dell'Argentina, poichè é il Paese dove maggiormente furono assimilati il progresso e l'ideologia del positivismo. Buenos Aires si convertì nella «Gran Città» dell'America, i cui abitanti mostravano un'enorme attrazione tanto verso le scienze quanto verso i temi dello spiritismo e della psicopatologia, e anche verso autori come Goethe, Hoffmann, Poe, Baudelaire, Gautier, Nerval, Maupassant, Jules Verne, eccetera. La generazione argentina del 1880 costituisce un gruppo di scrittori e intellettuali di grande interesse per il rinnovamento della prosa breve e per l'impulso del racconto fantastico.

Man mano che il secolo avanza, gli scrittori latinoamericani, a seconda del loro contesto storico-culturale e della loro formazione, sperimentano con le tecniche e le possibilità del racconto fantastico. Dato che l'estetica *costumbrista*-realista si adattò meglio al romanzo dell'Ottocento, e considerate la brevità di queste testi e la scarsità dei mezzi editoriali, la stampa si trasformò in un canale

idoneo al racconto fantastico e alla sua ricerca di un'autonomia come genere narrativo. Praticamente tutti i racconti ispanoamericani del XIX secolo furono pubblicati «unicamente» su giornali e riviste (*La Ondina del Plata, Caras y Caretas, Revista de Buenos Aires, La Nación, El Nacional, El Siglo XIX, Papel Periódico de la Habana, El Cojo Ilustrado, El Pensamiento, El Liberal, El Herald de Lima, Álbum Ecuatoriano, El Cosmopolita, Diario del Salvador*).

Gli ultimi due capitoli, il sesto e il settimo, sono molto importanti. Nel sesto abbiamo tentato di stabilire i paradigmi di una poetica del racconto fantastico ispanoamericano del XIX secolo, partendo da uno studio preciso e sistematico delle fonti originali e adottando come criterio di studio la *trasgressione* rispetto al concetto di «realtà» in favore di un elemento non razionale o inesplicabile che genera un sentimento di paura e di inquietudine. Sulla base di questo studio, il *corpus* dei testi è stato strutturato in tre gruppi tematici, che a loro volta contengono distinte categorie: trasgressione dei parametri culturali (la stregoneria e le superstizioni, l'immagine del diavolo, il tema dei segreti...); trasgressione degli ambiti della carne e la mente (l'animazione di ciò che è inerte, la metamorfosi, lo sdoppiamento, la follia, l'unione del sogno e veglia...); e trasgressione delle nozioni vitali di spazio e tempo (la figura della sirena, i fantasmi, il vampiro e il contagio tra il mondo dei vivi e il mondo d'oltretomba).

Molti di questi paradigmi, esposti nella poetica del racconto fantastico americano di quel secolo, e che abbiamo confrontato in un ampio repertorio di racconti, si ritrovano nella produzione di Eduardo Ladislao Holmberg, uno dei più insigni rappresentanti della generazione argentina del 1880. Holmberg è un autore versatile, che scrisse testi di taglio fantastico durante tutta la sua vita, e che fu persino l'iniziatore nel suo Paese della *ciencia ficción*, o fantascienza, e del fantastico poliziesco. Nonostante ciò, è uno scrittore praticamente sconosciuto. Il dibattito ottocentesco fra positivisti e trascendentalisti è evidente nell'opera di Holmberg, uno dei principali inauguratori del racconto fantastico in Argentina. Lui non era solo scrittore, ma anche uomo di scienza ed uno dei primi naturalisti a catalogare la fauna e la flora argentine. I suoi racconti e le *novelas cortas* («El ruiseñor y el artista», «Horacio Kalibang o los autómatas», «La pipa de Hoffmann»,

«El piano de Elvira» [tutti di 1876], «¡Umbral!» [1878], «Filigranas de cera» [1884], «La ciudad imaginaria» [1884], «La casa endiablada» e «Nelly» [1896], «Voluntad que mata» [1912], «Los fantasmas» [1913], «El rey enfermo y la cabeza del médico extranjero») contribuiscono considerevolmente allo sviluppo e all'arricchimento della letteratura fantastica latinoamericana. Il sincretismo di correnti e stili nell'opera di Holmberg fanno di lui un autore unico nel genere. Inoltre, la sua impronta appare in autori posteriori del livello di Leopodo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar. Per questo abbiamo considerato che lo studio dei suoi racconti e *nouvelles* è una tappa imprescindibile per capire la letteratura fantastica latinoamericana nell'attualità e nello sviluppo del racconto come genere narrativo autonomo e come espressione peculiare della modernità.

Conclusioni

Dopo aver commentato le coordinate che caratterizzano il concetto letterario di racconto e la specificità del genere fantastico, e dopo aver tratteggiato la relazione del racconto fantastico con il giornalismo e il contesto ideologico segnato dalla storia sociale durante questo periodo, l'idea principale di questo lavoro è stata quella di delimitare la genesi e la poetica del racconto di mistero ispanoamericano. Per fare ciò abbiamo applicato al nostro studio la base teorica e le idee esposte nei primi capitoli. Partendo da un amplissimo *corpus* di testi e fonti, abbiamo stabilito simmetrie e demarcato differenze per poter formulare i criteri che hanno determinato il processo di formazione e decorso del racconto fantastico. È stato questo processo a dare origine a ciò che oggi conosciamo come «racconto fantastico», nel senso moderno del termine. Ma sarebbe impossibile capire la nozione stessa di «racconto fantastico» senza considerare la sua storia specifica, la sperimentazione delle sue possibilità in una prospettiva sincronica rispetto ad altre produzioni e diacronica nel tempo e, chiaramente, la ricerca di un'autonomia di questo genere nel panorama della prosa narrativa.

Senza dubbio, gli scrittori ispanoamericani hanno coltivato con speciale interesse questo genere dalle sue origini fino ad oggi. Prodotto delle due tendenze chiave della letteratura del XIX secolo –il romanticismo e il naturalismo– il racconto fantastico si caratterizza per il fatto di presentare degli eventi insoliti che trasgrediscono l'ordine del piano oggettivo e danno luogo ad un conflitto o ad una situazione di tensione con un decorso dell'argomento che problematizza la frontiera tra la ragione e l'intuizione, tra la normalità e ciò che è fuori dalle regole del mondo naturale: in breve, tra il possibile e l'impossibile.

Questa tensione fra il reale –empirico– e l'inconcepibile –trascendente– si converte in una relazione che definisce il genere fantastico e che nei racconti ispanoamericani si concretizza in una pluralità di temi, motivi, risorse e stili a cui

abbiamo dedicato un' attenzione particolare.

Ci siamo dedicati specialmente al racconto fantastico argentino perché in questo Paese esiste una tradizione feconda e stabile del genere, che si è rinforzata durante il decennio del 1880, anno che diede nome a un' importante generazione di autori (Carlos Octavio Bunge, Miguel Cané, Martín García Mérou...) che contribuì al progresso della nazione e al suo rinnovamento nell' ambito spirituale e intellettuale. Alcuni racconti dei suddetti scrittori da noi studiati sono: «De un mundo a otro» (1881), di Carlos Monsalve; «Alma callejera» (1882), di Eduardo Wilde; «Los muertos a hora fija (Revelaciones de un médico)» (1883), di Carlos Olivera; «Alucinación» (¿1888?), di Lucio Victorio Mansilla; «El perro interior (Carta confidencial de un hombre de ciencia)», di Carlos Octavio Bunge.

Accanto agli scrittori conosciuti come Ricardo Palma, Rubén Darío, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, Abraham Valdelomar e Horacio Quiroga, abbiamo inserito nomi quasi o totalmente sconosciuti nell' ambito letterario come il cubano Diego Vicente Tejera, il boliviano Julio Lucas Jaimes, il cileno Manuel Concha o il venezuelano Luis López Méndez. Abbiamo studiato racconti più o meno consacrati nella tradizione del fantastico ottocentista: «Gaspar Blondín» (1858), dell' ecuadoriano Juan Montalvo; «Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia» (1865) e la serie *Coincidencias* (1876), della argentina Juana Manuela Gorriti; «Lanchitas» (1882), del messicano José María Roa Bárcena; «El número 111. Aventuras de una noche en la ópera» (1878), del venezuelano Eduardo Blanco; «Rip-Rip el aparecido» (1890), del messicano Manuel Gutiérrez Nájera; «Thanathopia» (1893), del nicaraguense Rubén Darío; «La protesta de la musa» (1896), del colombiano José Asunción Silva; e «Cábala práctica» (1897), dell' argentino Leopoldo Lugones. Inoltre ci siamo anche dedicati a narrazioni ricche di valore e dimenticate come: «Carta verídica de un maravilloso fenómeno» e «Noticia extraña de una mujer moza que envejeció pronto y volvió a rejuvenecerse», due testi cubani e anonimi del 1791; «La mulata de Córdoba» (dell' inizio del XIX secolo), del messicano José Bernardo Couto; «La estatua de bronce» (1854) e «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado» (1861), del venezuelano Juan Vicente Camacho; «La garita del diablo» (1883), del portoricano Manuel Fernán-

dez Juncos; «Raro» (1890), del messicano Guillermo Vigil y Robles; «Tristán Caletto» (1893), del venezuelano Julio Calcaño; «El amante de las torturas», (1893) del cubano Julián del Casal; «El león de la montaña» (1898), del ecuadoriano Luis Napoleón Dillon; e «La loba», del salvadoregno Francisco Gavidia. Vale la pena sottolineare anche la produzione di coloro che hanno fatto del racconto fantastico la tendenza speciale del loro lavoro letterario: Juana Manuela Gorriti, Justo Sierra, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Vicente Riva Palacio, Eduardo Wilde e Julio Calcaño. Bisogna dire che abbiamo considerato scrittori di tutti i Paesi del continente, dal Messico fino alla Terra del Fuoco, lungo tutto il secolo XIX (principalmente quelli primi del modernismo, movimento profondamente studiato) e con inquietudi vitali (la medicina, la diplomazia o la politica, il giornalismo...) e formazioni intellettuali e letterari molto diverse. Per questa ragione il nostro lavoro si presenta con una prospettiva molto eterogenea ma, al tempo stesso, è rigorosamente circoscritto all'oggetto di studio.

Saranno numerosi i racconti in cui compaiono storie di spettri, fantasmi e spiriti che coabitano i due mondi (quello dei vivi e quello dei morti). È molto ampio l'elenco dei temi e dei motivi: le trasmigrazioni o metempsicosi e i viaggi dell'anima, le metamorfosi, l'influenza delle forze strane e occulte, la presenza di elementi demoniaci, l'erotismo e la necrofilia, la comunicazione telepatica del pensiero e altri fenomeni parapsicologici, l'umanizzazione o personificazione degli oggetti, il vudú, eccetera. E sebbene il racconto fantastico raccolga le influenze di diversi movimenti (simbolismo, decadentismo, impressionismo, *costumbrismo*...), saranno principalmente il romanticismo e il naturalismo i movimenti che configureranno i parametri più caratteristici. Quanto alla tecnica di composizione formale, questa si caratterizza, tra l'altro, per il fatto di cercare la sorpresa, incrementare la suspense, rivolgersi direttamente al lettore, combinare componenti che rispondono all'empirismo con altre che generano incertezza nella percezione dell'esperienza. Normalmente il conflitto derivato dalla collisione tra un codice naturale e un codice *altro*, a-naturale/non-naturale, scoppia a metà della narrazione, e la tensione arriva al suo punto massimo nello sviluppo finale della storia. Questi aspetti possono essere osservati nell'opera di Eduardo L. Holmberg,

che é veramente notevole quanto all'uso delle tecniche e dell'ideologia del positivismo scientifico e letterario e ai più diversi registri della fantasia.

Per finire, resta da dire che i testi di storia della letteratura latinoamericana insistono a designare il periodo che coincide con il modernismo come il momento nel quale sorge il racconto fantastico. In realtà, la letteratura fantastica stava già dando i suoi frutti a partire dalla metà del secolo con scrittori, quelli studiati, che sono stati ingiustificatamente messi in secondo piano nella maggior parte dei manuali.

