

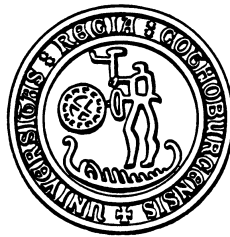
ROMANICA GOTHOBURGENSIA

XLIX

EL ENCUENTRO IMPOSIBLE

La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve
argentina (1862-1910)

ANDREA CASTRO



ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que contribuyeron para que este proyecto llegase a su fin. A todas ellas, ¡gracias! A mi director de tesis, el profesor Ken Benson, por haber creído en mí desde un principio y por haberme apoyado durante todos estos años. Sin su apoyo humano, su generosidad y su rigurosidad intelectual, el resultado de mi proyecto hubiese sido otro. A mi co-directora de tesis, la profesora Beata Agrell, constante fuente de inspiración, por su apoyo, su generosidad y su entusiasmo contagioso. A los miembros del seminario de investigación de la Sección de español del Departamento de Lenguas románicas, por todos estos años de escuchar, leer, preguntar, cuestionar y sugerir. A María Clara Medina, Juan Carlos Piñeiro y David Roas, por sus lecturas detallistas y enriquecedoras. A Cecilia Alvstad, Eduardo Jiménez, Nicole Takolander y Alejandro Urrutia por responder a mis llamados de ayuda desde Pittsburg y por ayudarme con las cuestiones prácticas. A los miembros del Seminario sobre narrativa breve (“*Prosagruppen*”) dirigido por Beata Agrell en el Departamento de Literatura de la Universidad de Gotemburgo. A Anna Svensson (Biblioteca del Instituto Iberoamericano, Universidad de Gotemburgo); Diego Castro, Rodrigo y Osvaldo (Biblioteca Nacional de Buenos Aires) y Eduardo Lozano (Eduardo Lozano Latin American Collection, Biblioteca Hillman, Universidad de Pittsburg). A Graciela Batticuore, allá lejos y hace tiempo, cuando mi proyecto apenas empezaba a tomar forma y a Alicia Covarrubias, en la etapa final.

Mis gracias a los organismos y fondos que me brindaron apoyo económico: El fondo de Bo Linderöth Olsson por financiar un año de mis estudios de postgrado y varios viajes de investigación. La Facultad de Humanidades de la Universidad de Gotemburgo, por financiar cuatro años de mis estudios de postgrado. Y a los siguientes fondos: Knut och Alice Wallenbergs stiftelse, Paul och Marie Berghaus’ donationsfond y Helge Ax:son Johnsons Stiftelse.

Gracias también a Sophie, Costi, Mamá y Pato por siempre estar dispuestas a conseguir y mandarme los libros que no encontraba. A mis padres por haberme contagiado el placer de la lectura. A Niklas, por su apoyo constante y por tantas otras cosas. Y a Alma, porque sí.

Pittsburgh, diciembre 2001

CONTENIDO

ACLARACIONES PREVIAS	1
CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN	3
1.1 Planteamiento del problema y objetivos	3
1.2 Modo de abordar el trabajo y disposición	5
1.3 Estado de la cuestión	6
1.3.1 Corpus de trabajo y criterios de selección	11
1.3.2 Los cuentos elegidos para el análisis	13
CAPÍTULO 2: PRESUPUESTOS TEÓRICOS	25
2.1 Introducción	25
2.2 Concepto de género	27
2.2.1 El fantástico como manera de narrar	27
2.2.2 El fantástico como modo	29
2.2.3 El fantástico como género literario	30
2.2.4 El concepto de género de Fowler	31
2.3 La ambigüedad del fantástico	34
2.3.1 La problemática del lector	35
2.3.2 La ambigüedad según la crítica	38
2.3.3 Traill: dominios natural y sobrenatural	41
2.3.4 La polifonía en el fantástico ambiguo	43
2.4 El fantástico versus el realismo mágico	44
2.5 Recapitulación	46
CAPÍTULO 3: EL FANTÁSTICO AMBIGUO Y SU CONTEXTO	47
3.1 Introducción	47
3.2 Política y sociedad en la Argentina de 1862 a 1910	48
3.2.1 La idea del progreso y la idea de la ciencia	54
3.2.2 La secularización	59
3.2.3 Las corrientes espiritualistas	62
3.2.4 El fantástico ambiguo, política y sociedad	67
3.3 La situación editorial	68
3.3.1 <i>La Nación</i>	70
3.3.2 <i>La Ondina del Plata</i>	71
3.3.3 <i>Philadelphia</i>	72
3.3.4 Imprentas y editoriales	73
3.4 Los escritores	75
3.5 Recapitulación	77

CAPÍTULO 4: EL FANTÁSTICO AMBIGUO DESDE SUS INSTANCIAS NARRATIVAS	80
4.1 Introducción	80
4.2 Nuestro modelo de análisis	81
4.3 La estructura de relato enmarcado	84
4.4 "Quien escucha su mal oye": la fusión de los tiempos	85
4.4.1 Narrador/narración	87
4.4.2 Narradora/narrataria	88
4.4.3 Narrador/relato	89
4.5 "El ruiseñor y el artista": la realidad y la ficción	90
4.5.1 Narrador/narración	91
4.5.2 Narrador/narratario	93
4.5.3 Narrador/relato	93
4.6 "El ramito de romero": la vida y la muerte	96
4.6.1 Narrador/narración	97
4.6.2 Narrador/narratario	98
4.6.3 Narrador/relato	98
4.7 "Un fenómeno inexplicable": la fisión del yo	100
4.7.1 Narrador/narración	102
4.7.2 Narrador/narratario	103
4.7.3 Narrador/relato	104
4.8 "La corbata azul": el colapso de la razón	107
4.8.1 Narrador/narración	109
4.8.2 Narrador/narrataria	110
4.8.3 Narrador/relato	111
4.9 Recapitulación	113
CAPÍTULO 5: EL FANTÁSTICO AMBIGUO DESDE SUS MOTIVOS, FIGURAS Y TEMAS	118
5.1 Introducción	118
5.2 Motivo, figura y tema	119
5.2.1. El motivo del umbral y el espacio liminal	122
5.3 La fusión de los tiempos en "Quien escucha su mal oye"	126
5.3.1 Umbrales del 'lado de acá'	126
5.3.2 La 'conexión'	128
5.3.3 Umbrales del 'lado de allá'	129
5.3.4 La excéntrica ¿maga-bruja o actriz?	129
5.3.5 El 'progreso' y la 'ciencia'	131
5.4 La realidad y la ficción en "El ruiseñor y el artista"	133
5.4.1 El motivo del umbral	133
5.4.2 El espacio liminal	134
5.4.3 Otros tópicos de la tradición gótica	135
5.5 La vida y la muerte en "El ramito de romero"	143
5.5.1 Los umbrales hacia la conversión	143
5.5.2 El umbral entre la vida y la muerte	146
5.5.3 El amuleto	148
5.5.4 El casamiento ¿trama o estructura?	149
5.5.5 El motivo de la estatua animada ("Venus rediviva")	151
5.6 La fisión del yo en "Un fenómeno inexplicable"	153
5.6.1 Los marcos: umbrales hacia el secreto	154
5.6.2 El inglés: Jano y Fausto	156
5.6.3 Los signos del progreso y las nociones científicas	157
5.6.4 El cientificismo a nivel del 'relato enmarcado'	159
5.7 El colapso de la razón en "La corbata azul"	161
5.7.1 El umbral sugerido	161
5.7.2 Tiempo y espacio liminales	161
5.7.3 El tema del doble	162
5.8 Recapitulación	166

CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES	170
BIBLIOGRAFÍA	177
APÉNDICE: PERIÓDICOS RELEVADOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE BUENOS AIRES EN FEBRERO-MARZO DE 1997	191
SUMMARY	195

ACLARACIONES PREVIAS

Al leer el trabajo presentado a continuación se deberá tener en cuenta lo siguiente:

Cuando las traducciones de los términos son nuestras, incluimos en un paréntesis el término en el idioma original en letra cursiva la primera vez que lo utilizamos.

Las citas traducidas por nosotros no van entre comillas, sino que, además de poner la referencia entre paréntesis, agregamos la cita original a pie de página. Esto nos permite más libertad en cuanto a la forma de expresarnos, a la vez que dejamos muy claro, con la cita a pie de página, cómo es el original del cual partimos.

Ya que dentro de la literatura primaria manejamos tanto textos de la época como textos modernizados, a los fines de lograr una mayor uniformidad en las citas elegimos modernizar la ortografía de los textos antiguos. Para de todas formas poder transmitir cómo se escribía en la época, hemos mantenido la ortografía original en el resto de la bibliografía de la época.

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

–Es curioso la calidad e importancia que en este país tiene la literatura fantástica– dijo –. ¿A qué podrá deberse?

Tímidamente Martín le preguntó si no podía ser consecuencia de nuestra desagradable realidad, una evasión.

–No. También es desagradable la realidad norteamericana. Tiene que haber otra explicación.

(Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*)

1.1 Planteamiento del problema y objetivos

El interés por el fantástico¹, y específicamente el fantástico de origen rioplatense, empezó a cobrar fuerza teórica en la década del 70 y dio fruto en forma de una considerable cantidad de congresos y publicaciones en las décadas del 80 y del 90 del siglo XX. Los estudios se han dirigido preferentemente hacia el fantástico del siglo XX y, en especial, al posterior a la década del 40, entre cuyos más reconocidos representantes pueden mencionarse a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Julio Cortázar.

Sobre el siglo XIX se han realizado análisis de cuentos específicos; no obstante, pocos de estos análisis se detienen a estudiar la conformación del fantástico en los cuentos y menos aún a estudiar esta conformación en relación con el contexto sociocultural en el que éstos surgen. Tampoco se han hecho estudios de género (literario) amplios sobre el siglo XIX.

En un primer momento, el proyecto de este trabajo fue estudiar el surgimiento del género fantástico en la Argentina del siglo XIX. Quizás como todo proyecto de tesis doctoral, el nuestro fue restringiéndose más y más, hasta que elegimos concentrarnos en cinco cuentos que compartían una característica común: los cinco presentaban la coexistencia de un dominio natural y un dominio sobrenatural (Traill 1996),² dominios incompatibles entre sí dadas las premisas racionalistas propuestas por el texto. Teniendo en cuenta el momento sociocultural y político en el que aparecen estos cuentos –entre 1862 y 1910– momento de fuerte fe en la razón como vehículo para instaurar la ‘civilización’ y el ‘progreso’ en el país, la coexistencia de estos dos dominios en un espacio textual caracterizado por la ambigüedad cobra especial interés. Este interés radica fundamentalmente en que un mundo de tales características queda fuera de lo que es aprehensible a través de la razón empírica. Esta ambigüedad nunca resuelta se presenta entonces como un “escándalo racional” (Campra 1981:203),³ un desafío a la hegemonía de la razón

¹ Siguiendo a Arán (1999:12), y como lo discutimos en el apartado 2.1 del próximo capítulo, elegimos hablar de *el* fantástico cuando nos referimos al género y de *lo* fantástico al referirnos a los elementos sobrenaturales o mágicos que pasan a conformar el mundo narrado.

² Nos detendremos en los conceptos de Traill en el apartado 2.3.2.

³ El término ‘escándalo racional’ lo encontramos por primera vez utilizado por Campra según la referencia aquí dada. Sin embargo, Caillois (1965:30) ya se refiere al fantástico como un “scandale inadmissi-

y, más extensivamente, como un desafío al proyecto de modernización del país –que en la práctica es la modernización de unas pocas ciudades del país– puesto en marcha a partir de 1862 pero que alcanza verdadero ímpetu en la década del 80 de ese siglo, hasta llegar a su culminación en la última década del período aquí tratado.

Los cuentos que estudiaremos en este trabajo entran dentro de lo que Todorov (1970) ha llamado el ‘fantástico puro’ y Traill (1996), el ‘modo ambiguo’ del fantástico. Nosotros lo llamaremos *el fantástico ambiguo*, siendo la ambigüedad no resuelta una de las características más relevantes de este (sub)género⁴. La discusión teórica sobre el fantástico ambiguo se llevará a cabo en el capítulo 2 de este trabajo. Como veremos más adelante, al restringir nuestra atención a este aspecto del fantástico excluimos una serie de relatos de la época que nos ocupa, que si bien se autodenominaban ‘cuento fantástico’, no presentan conflicto entre lo natural y lo sobrenatural y, por lo tanto, no se percibe en ellos la ambigüedad mencionada. La presencia de una ambigüedad creada gracias a la oposición no resuelta entre lo natural y lo sobrenatural es entonces el principal criterio de selección que hemos seguido. Esta característica hace de los cuentos aquí tratados ejemplos fundacionales del fantástico ambiguo, hecho que motiva la delimitación del período histórico a estudiar. Con esta aclaración queremos dejar establecido que la elección del período histórico se ha hecho a partir de los cuentos. De haber encontrado cuentos que se inscribieran dentro del fantástico ambiguo en un período anterior a éste, hubiésemos estudiado ese período también.

Teniendo en cuenta lo planteado hasta el momento y considerando asimismo que estos cuentos fueron escritos por individuos pertenecientes –ya sea política o intelectualmente– a las clases dominantes, clases que adherían a los ideales de ‘civilización’ y ‘progreso’ y que, como tales, creían en la hegemonía de la razón para alcanzar estos ideales, la coexistencia de los órdenes natural y sobrenatural en un espacio de ambigüedad nunca resuelta se presenta como un desafío a la hegemonía mencionada. Desafío que al venir de ‘adentro’, de las mismas clases que formulaban el discurso oficial, puede verse como una ‘grieta’ en el discurso racional. En estos textos de ficción, el discurso racional revela entonces sus ‘resquebrajamientos’.

Para poder mostrar cómo los textos dan forma a una crítica del discurso de la civilización y el progreso, cómo se hace texto ese escándalo racional, nuestro objetivo principal es hacer un análisis textual. Sin embargo, entendemos que es imposible descontextualizar la literatura de su momento de producción. Consecuentemente, podemos desglosar los objetivos de este trabajo en un objetivo de tipo particular, o textual, y un objetivo de tipo general, o contextual.

El objetivo de tipo particular está relacionado con la conformación del fantástico ambiguo a nivel textual. Nos interesa estudiar cómo funciona narrativamente el texto para preparar la coexistencia de los dos dominios incompatibles entre sí. A estos fines nos planteamos las siguientes preguntas: ¿en cuáles niveles del texto se crea la ambigüedad, esa inquietante coexistencia de dominios incompatibles entre sí? ¿cómo se crea dicha ambigüedad? y ¿cómo se sostiene hasta el final del relato? Partimos de la base que la ambigüedad se constituye en diferentes niveles del texto, y por eso abordaremos el análisis textual de los cuentos a nivel de las instancias narrativas –nivel sintáctico–, a

ble pour l’expérience ou pour la raison”. López (1997:33-34), siguiendo a Caillois, también se refiere al fantástico como un escándalo para la razón.

⁴ La discusión sobre el concepto de género que manejamos en este trabajo, se encuentra en el apartado 2.2 y más específicamente, en el 2.2.4.

nivel de motivos, figuras y temas –nivel semántico– y a nivel del discurso narrativo – nivel verbal–. Estos análisis nos permitirán demostrar que, en tanto el fantástico surge como producto del acto narrativo, tenemos en los cuentos de este período tempranos exponentes del neofantástico según Alazraki (1983; 1990) o el fantástico moderno según Campra (1985; 2000). Como se verá en los análisis específicos de cada cuento, la conformación del fantástico ambiguo se logrará gracias al manejo de una amplia variedad de herramientas técnicas y de ningún modo se limitará a la búsqueda del horror o del miedo como efecto en el lector.⁵

El objetivo de tipo general está relacionado con la situación de los textos en su contexto. Nos interesa aproximarnos a los textos teniendo en cuenta el contexto sociocultural y político de su producción y publicación. Para alcanzar este objetivo estudiaremos, siempre guiándonos por los cuentos, la época histórica en la cual éstos se publican. Partimos de la base que los cuentos –la gran mayoría publicados en la prensa periódica– no pueden leerse con profundidad sin tener en consideración el contexto en el cual surgen los mismos e intentando postular un lector inmerso en dicho contexto, al cual llamaremos ‘lector de la época’.⁶

A pesar de que el aporte de este trabajo no se encuentra fundamentalmente en los aspectos historicistas, queremos destacar el relevo de los periódicos de la época y la utilización de otras fuentes de época para ilustrar el contexto sociocultural que presentamos. Este contexto, no obstante, tiene su razón de ser en función de los análisis textuales de los cuentos, y sirve para entender mejor la relación de los cuentos con el momento histórico y sociocultural en el cual surgen.

1.2 Modo de abordar el trabajo y disposición

En lo que va de este primer capítulo introductorio, hemos planteado el problema que nos interesa tratar y hemos presentado nuestros objetivos de trabajo. A continuación describiremos el estado de la cuestión de los estudios sobre el fantástico rioplatense y argentino de la época que nos ocupa. A estos fines, nos detendremos tanto en la crítica como en las historias de la literatura generales y en las antologías específicas del fantástico. Después de presentar y discutir los criterios y el proceso de selección del corpus de trabajo, nos detendremos en los cinco cuentos, dando un resumen de cada uno, comentando el estado de la cuestión en cada caso específico y justificando su elección.

El capítulo 2 se inicia con una discusión acerca del concepto de género que utilizamos. Después de haber revisado el trato que hacen de la ambigüedad las diferentes teorías del fantástico y habiendo tomado posición en cuanto a lo que hemos llamado ‘la problemática del lector’, planteamos las bases teóricas del modelo de Traill (1996) que parte, a su vez, del modelo de los mundos posibles de Dolezel ([1988] 1997) y Eco ([1990] 1998a). Este modelo es el que nos servirá para establecer cómo se conforman los dominios natural y sobrenatural y cómo son enfrentados y obligados a coexistir. Para entender mejor el funcionamiento de las diferentes voces en los textos con respecto a

⁵ Alazraki (1983:28) plantea la diferenciación entre el fantástico tradicional y el neofantástico a partir del horror o miedo como efectos: “Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro*, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico”.

⁶ Ver apartado 2.3.1.

la ambigüedad que nos ocupa, discutiremos asimismo el funcionamiento del concepto de polifonía de Bajtin (1988) en el fantástico ambiguo.

En el capítulo 3 presentaremos nuestra reconstrucción del contexto sociocultural en el cual surgen los cuentos, contexto que nos permitirá entender mejor el complejo juego que se establece en los textos entre los dominios mencionados. En este capítulo, además de hacer una breve presentación del período –1862-1910– y justificar los años que hemos elegido como límites del mismo, desarrollaremos tres aspectos que consideramos fundamentales para entenderlo, a saber, las ideas de la ciencia y del progreso, la secularización y las corrientes espiritualistas. También, a los fines de entender la posición central –y no marginal– desde la que escriben los autores de los cuentos, estudiaremos la ubicación sociocultural de los tres periódicos en los que se publican cuatro de ellos, al igual que la de los mismos escritores. Para completar el estudio de la situación editorial, incluimos un apartado sobre la situación de las imprentas y editoriales en el período.

En el capítulo 4, y a los fines de establecer la conformación de los dominios natural y sobrenatural a nivel de las instancias narrativas, analizaremos la composición de cada uno de los relatos, utilizando como herramientas principales los conceptos y la terminología de la narratología genettiana y un modelo propuesto por nosotros, inspirado a partir de los estudios sobre punto de vista llevados a cabo por Lanser (1981). El concepto de polifonía de Bajtin (1988) nos será útil para hacer el enlace entre la superposición de voces en el texto y la ambigüedad que nos interesa en este trabajo. Como ya lo planteamos en el apartado 1.1, los análisis de este capítulo nos permitirán entender que los cuentos estudiados, al lograr la conformación de la ambigüedad a nivel de las instancias narrativas, muestran ya algunas de las estrategias de conformación del fantástico propias de lo que será denominado el neofantástico (Alazraki 1983; 1990) o el fantástico moderno (Campra 1985:97; 2000:133).

Seguidamente, en el capítulo 5, nos detendremos en los motivos, figuras y temas que, trayendo a colación la tradición gótica, instauren la posibilidad de lo sobrenatural. En especial estudiaremos el motivo del umbral, el cual no sólo abre la posibilidad de lo sobrenatural sino que también, como lo demostraremos, tiene una clara función estructuradora a nivel narrativo. Estudiaremos, asimismo, aquellos motivos, figuras y temas que acusen la presencia del cientificismo imperante en la época, elementos éstos que contribuirán a lograr la coexistencia de racionalismo y ocultismo en una convergencia de discursos no necesariamente opuestos para lectores y escritores adeptos al género, según lo señala Morillas Ventura (1999:272), pero sí incompatibles desde el punto de vista de las premisas que el mismo texto instaure.

En el capítulo 6, el último, presentaremos las conclusiones generales del trabajo y reflexionaremos acerca de los posibles caminos a seguir en investigaciones futuras.

Al final del trabajo, incluimos un apéndice de los “Periódicos relevados en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en febrero-marzo de 1997”. Este apéndice no es exhaustivo, pero muestra gran parte de las existencias con las que cuenta la Sala de Periódicos Antiguos de dicha biblioteca para el período 1870-1910.⁷

1.3 Estado de la cuestión

En este apartado, nos limitaremos a presentar el estado de la cuestión en lo que se refiere a la literatura fantástica del Río de la Plata y, más específicamente, la literatura fan-

⁷ Ver apartado 3.3.

tástica argentina, tanto desde el punto de vista de la crítica, como del de las antologías de literatura fantástica hispanoamericana y argentina. El estado de la cuestión en lo que respecta a los cinco cuentos específicos, se presentará en el apartado 1.3.2, mientras que el referente a la literatura fantástica en general, el más puramente teórico, será abordado en el capítulo 2. No obstante, como se verá en nuestro estudio, estos dos aspectos se encuentran profundamente imbricados de modo tal que, por ejemplo, al discutir la literatura fantástica en el Río de la Plata, deberemos entrar en ciertas cuestiones teóricas.

El hecho de que los países del Río de la Plata tengan una tradición de literatura fantástica relativamente larga, y que hasta el día de hoy, en los albores del siglo XXI, siga habiendo producción dentro del género, es bastante aceptado por la crítica en general y –como se puede apreciar en el epígrafe a este capítulo, extraído de una novela de Sabato– hasta comentado en algunas obras particulares de la literatura de ficción.

Sin embargo, la idea de que la literatura fantástica argentina empieza a partir de Borges está muy arraigada entre muchos estudiosos de la literatura y, aún más, entre los lectores aficionados. Es muy probable que estas creencias se originen en trabajos producidos por la crítica especializada. Por ejemplo, en un artículo titulado “La literatura fantástica argentina”, Revol hace la siguiente afirmación:

Es forzoso reconocer que en los países de nuestra lengua nunca abundó la literatura fantástica, que por otra parte siempre fue forma favorita de expresión artística en otras, en primer término en la inglesa, y luego en la alemana y francesa. Sin embargo, de pronto se produjo un súbito florecimiento del género. En especial en Argentina; y aquí aparece inevitablemente el nombre de Jorge Luis Borges. (Revol 1981:35-36)

Estamos de acuerdo con Revol en que la literatura fantástica argentina alcanza su esplendor a partir de Borges. También estamos de acuerdo en lo que respecta a la importante influencia de las literaturas europeas y norteamericana en la literatura argentina. Sin embargo, a los fines de que la literatura de nuestro país no quede desarraigada, carente de una tradición propia, creemos que es importante matizar este tipo de afirmaciones⁸ y buscar las constantes que se irán desarrollando como hilos conductores de una literatura ‘nacional’, una literatura que crece y se desarrolla a la par de la idea de ‘nación’ con una historia y una lengua comunes. La literatura fantástica presenta varias de esas constantes. Respecto de la importancia de salvar del olvido la existencia de esta literatura, dice Arán:

Persiste, fundamentalmente, la tarea de legibilizar críticamente la inscripción cultural de un corpus que tiene en Hispanoamérica un área geográfica delimitada, la rioplatense, y que, no obstante los avatares de nuestra vida social y política –o tal vez precisamente por eso– sigue generando una narrativa que se obstina en convocar dobles, fantasmas y casualidades insoportables. (Arán 1999:74)

Verdevoye (1991), en su presentación de la historia de la literatura fantástica rioplatense, busca los orígenes del fantástico en el Río de la Plata en la prensa periódica de la primera mitad del siglo XIX. Así enumera cuentos subtítulos ‘cuento fantástico’, ‘leyenda’ y ‘tradición’, la mayor parte de los cuales aparecen en la década del 30 de ese siglo. Estos cuentos, que se inscriben dentro de una estética romántica, abundan en temas y motivos propios de la tradición gótica, temas y motivos que sin duda volverán a

⁸ En un trabajo anterior, Revol (1971) menciona tanto a Lugones, como a Holmberg, entre otros escritores anteriores a Borges.

aparecer una y otra vez en la literatura fantástica posterior. Verdevoye concluye su enumeración diciendo:

Sentados a grandes rasgos estos antecedentes diseminados en la prensa rioplatense, no tenemos inconveniente en aceptar la afirmación del profesor argentino Antonio Pagés Larraya: «Juana Manuela Gorriti [es la] verdadera precursora del fantástico en nuestra literatura». (Verdevoye 1991:118)

Si bien Verdevoye (1991:118) reconoce el carácter precursor de Gorriti, agrega que “fue la primera de nombre conocido”. Esto se debe a que Verdevoye se maneja con una acepción amplia del fantástico, que lo lleva a incluir bajo esta denominación a toda obra en la cual se dé la aparición de fantasmas y fenómenos sobrenaturales. Dentro de la acepción más restringida del fantástico que nosotros elegimos manejar en este trabajo – el fantástico ambiguo–, Gorriti puede considerarse una precursora. Precursora de un fantástico en el cual, no sólo los temas y motivos, sino también las técnicas y estrategias narrativas sirven para crear un espacio de ambigüedad nunca resuelta en la cual coexisten dos dominios incompatibles entre sí. En todo caso, Verdevoye (1991:124) se detiene en Gorriti y en Holmberg para después pasar a enumerar “los más conocidos: Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar”. De este modo, Verdevoye presenta los ‘pilares’ de la literatura fantástica rioplatense sin dejar de señalar que quedan muchos estudios por hacer dentro de este campo (Verdevoye 1991:116).

En su artículo sobre la literatura fantástica hispanoamericana, García Ramos (1987) menciona, casi exclusivamente, a escritores rioplatenses, afirmando indirectamente lo que muchos otros sostienen y han sostenido, a saber, que el Río de la Plata ha sido un excelente caldo de cultivo para la literatura fantástica:

Desde Miguel Cané y Juana Manuela Gorriti hasta Julio Cortázar, el cuento fantástico hispanoamericano ha recorrido un largo trayecto (de aproximadamente un siglo) en el que se han ido afirmando la unidad y perfección de los relatos. (García Ramos 1987:84)

El mismo Cortázar, al iniciar su artículo “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, parte de este presupuesto:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible. (Cortázar 1975:145)

Los escritores rioplatenses que mencionará son los absolutamente canónicos: Lugones, Quiroga, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Felisberto Hernández.

Lojo (1997:22), en su estudio preliminar a *Cuentistas Argentinos de Fin de Siglo*, se refiere a la “tradición fantástica” como “una de las vertientes más ricas en la narrativa argentina (y rioplatense en general)”. Cuarenta años antes, en 1957, Barrenechea apuntaba:

La literatura fantástica argentina es una de las más ricas dentro de las de habla española. Cuando se la compara con la de otros países hispánicos llama la atención el número

y la calidad de los autores que las cultivan y el persistente interés en las creaciones de libertad imaginativa. (Barrenechea 1957:ix)⁹

Sin embargo, cuando la misma crítica se aboca a enumerar los autores del fantástico argentino, no encuentra ninguno con “un carácter suficientemente interesante hasta llegar a Lugones, como para merecer un estudio especial” sobre “valores originales y diversos entre sí” (Barrenechea 1957:x). La excepción que señala –cronológicamente anterior a Lugones– es Eduardo Wilde. Demostraremos con este trabajo que sí hay otros autores interesantes anteriores a Lugones.

Verdevoye (1997:12-13) también hará hincapié en la particular riqueza de la literatura fantástica rioplatense, llamando la atención en esta ocasión sobre el hecho de que parte de la crítica olvide el siglo XIX.

Esta breve presentación de la visión de la crítica sobre la literatura fantástica argentina nos sirve para recalcar la relativa poca atención que hasta el momento se le ha prestado a la literatura fantástica anterior a Lugones. Si bien se menciona a algunos de los autores aquí y allá, todavía no se ha apreciado el valor literario que algunos de estos cuentos tienen, o bien por su interés intrínseco o bien como introductores de temas, motivos y técnicas narrativas que luego serán utilizados por los más reconocidos cultores del género.

De las antologías de literatura fantástica debemos mencionar, en primer lugar, una antología que no incluye, con excepción de Lugones, a ninguno de los escritores argentinos del siglo XIX, pero que tiene importancia en tanto muestra el lugar privilegiado que este tipo de literatura ha tenido en nuestro país. Se trata de la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Ocampo y Bioy Casares (1980), publicada por primera vez en 1940. La antología lleva además un prólogo memorable de Bioy Casares, en el cual el escritor hace un estudio de la literatura fantástica que si bien carece de ambiciones teóricas, se adelanta a la clasificación que Todorov hará treinta años después¹⁰ al clasificar los cuentos fantásticos por la explicación que se le puede dar al hecho insólito (Bioy Casares 1980:7-14).

La antología de Cócáro (1985), *Cuentos fantásticos argentinos*, publicada por primera vez en 1960, presenta en el prólogo un estudio llamado “La corriente literaria fantástica en la Argentina”, a la cual define del siguiente modo:

una tendencia a la que denominaremos corriente literaria fantástica que surge con los mitos de nuestra tierra y se amalgama en los últimos lustros del siglo pasado con el naturalismo, el modernismo, y luego, se funde con las creaciones de Hoffmann, Baudelaire y Poe, extendiéndose, cada vez más ampliada y definida, hasta nuestros días. (Cócáro 1985:11)

Después de recorrer someramente algunos de los mitos de la tradición oral nacional, Cócáro, que se maneja con el concepto amplio de literatura fantástica que se trasluce de la definición arriba citada, menciona a varios escritores del siglo XIX, entre ellos a Go-

⁹ Creemos importante señalar aquí el papel que la crítica literaria rioplatense, y específicamente argentina, ha jugado en incluir a la literatura fantástica de esta parte de América Latina en el canon de la literatura latinoamericana. Con esto queremos relativizar la verdad de la afirmación de Barrenechea. En otros países latinoamericanos, por ejemplo en México, también se ha producido gran cantidad de literatura fantástica pero al no haber sido estudiada por la crítica en igual grado que la rioplatense, todavía se encuentra en las bambalinas de la ‘Literatura’.

¹⁰ Para la clasificación de Todorov (1970), ver el apartado 2.3.

rriti y a Holmberg. El cuento que, según Cócara, marca “el comienzo más preciso de esta *corriente literaria fantástica*” (1985:17), es “La confesión de Pelino Viera” de Guillermo Enrique Hudson, cuento traducido del inglés y publicado en *La Nación* en 1884. Como veremos en este trabajo, hay varios cuentos anteriores al cuento de Hudson, que pueden considerarse claramente fantásticos.

El cuento de Gorriti, “Quien escucha su mal oye”, publicado diecinueve años antes, es un cuento que se inscribe dentro de una tradición fantástica a más de un nivel. Cócara, si bien lo menciona, no da el título correcto¹¹ y, por razones que no especifica, a pesar de aceptar la posibilidad de clasificarlo de fantástico (Cócara 1985:13) no le concede calidad de precursor. No obstante una cierta superficialidad y falta de rigor teórico, Cócara hace una presentación de la literatura fantástica argentina de mediados del siglo XIX hasta la década del 50 del siglo siguiente considerablemente más exhaustiva que cualquier otro antologista. En cuanto a los cuentos que incluye en la antología propiamente dicha, hay sólo dos autores del siglo XIX, Hudson con “La confesión de Pelino Viera” y Lugones con “La lluvia de fuego”.

Posteriormente, Cócara y Serrano Redonnet (1976) publicarán una segunda antología, *Cuentos fantásticos argentinos. Segunda serie*, en la cual no incluirán cuentos del siglo XIX.

La antología de Haydée Flesca (1970), *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*, es una antología dirigida en primer lugar a estudiantes del secundario.¹² Vemos una contradicción en la presentación de Flesca cuando afirma que:

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 antimetafísica. (Flesca 1970:21)

Ya que en su enumeración de algunos escritores pertenecientes a la llamada ‘generación del ochenta’¹³ la autora afirma que “el camino de la literatura fantástica se había iniciado” (Flesca 1970:22). Con excepción de Gorriti, los demás escritores incluidos en la antología pertenecieron, de hecho, a la ‘generación del ochenta’.

¹¹ Cócara (1985:13) se refiere a un cuento de Gorriti llamado “La alcoba de una excéntrica”, incluido en su edición de *Sueños y realidades*. Cómo se verá en el apartado 4.4, éste es el título de un capítulo o sección que lleva la numeración II en el cuento “Quien escucha su mal oye”, y no del cuento mismo.

¹² Publicada en la colección “Grandes obras de la literatura universal” de la editorial Kapelusz. Hay una antología de la misma colección dedicada a narradores del siglo XX.

¹³ Se ha llamado ‘generación del 80’ a la elite gobernante de criollos intelectuales que rigieron el país en la década del 80, siguiendo una política liberal y usando como modelos a imitar Estados Unidos y países europeos como Francia e Inglaterra. Masiello (1992:84) los describe así: “In intellectual circles, the liberal elites became known as the ‘generation of 1880’, a group responsible for formulating a theory about Argentina’s emergence into modernity. These ‘gentlemen’, as they have often been called, marked their world with refinement and gentility. Indeed, the *belle époque* belonged to statesmen, bankers, and writers who organized society through the eloquence of *causerie et débat*. Values of prestige determined their world, and a national literature was claimed for the benefit of the wealthy. In this ambience of financial and intellectual accomplishment, in which European culture was the benchmark of all imaginings, the Argentine gentlemen carefully monitored the advance of new social classes”.

Una antología que ha tenido gran repercusión y aceptación entre la crítica es *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* de Oscar Hahn (1982), publicada por primera vez en 1978. Además de una introducción en la cual se presentan someramente algunas teorías del fantástico, Hahn aporta análisis excelentes de cada uno de los cuentos que incluye. La literatura fantástica argentina está bien representada con cuentos de Gorriti, Cané, Holmberg y Wilde.

La antología de Mignon Domínguez (1980:48) va dirigida a “estudiantes del nivel secundario y primer año del terciario”. A pesar de que está dedicada a la literatura del siglo XX, esta antología nos resulta interesante para otra vez señalar la importancia que la literatura fantástica ha ocupado en Argentina. El estudio preliminar, si bien algo caótico en su disposición, aborda tanto las teorías del fantástico como el estado de la cuestión en cuanto a las antologías existentes hasta el momento. Lugones, con su “La estatua de sal”, inicia la lista cronológica de los autores argentinos representados.

En la década del 90 del siglo XX, la editorial Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, en una colección popular llamada “Desde la gente”, publica una antología titulada *Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación*. En el prólogo, Horacio Moreno se refiere a “Quien escucha su mal oye” de Gorriti como cuento de ciencia-ficción. Sin duda, no es éste el lugar para entrar a discutir definiciones del mencionado género literario. No obstante, nos llama tanto la atención la inclusión del cuento en dicho género que nos lleva a sospechar que o bien el prologuista no ha leído el cuento de Gorriti, o que se maneja con un concepto de ciencia-ficción que de tan amplio, ya nada significa. De la época que nos ocupa, la antología incluye un cuento de Holmberg, “Horacio Kalibang o los autómatas”, y “Yzur” de Lugones.

Después de este recorrido por las distintas antologías, queda claro que en la tradición crítica argentina se la ha prestado mucha atención a la literatura fantástica. Sin embargo, vemos que esta tradición crítica se ha concentrado fundamentalmente en el siglo XX, olvidando en parte –probablemente por considerarla de poco valor literario– la literatura del siglo XIX.

1.3.1 Corpus de trabajo y criterios de selección

Pese a la diversidad de relatos que se encuentran en las antologías del fantástico, al elegir restringirnos al fantástico ambiguo hemos excluido de los posibles cuentos a analizar aquéllos que o bien son cómicos (por ejemplo, “Horacio Kalibang o los autómatas” de Eduardo Holmberg, incluido en casi toda antología de literatura fantástica) o bien son relatos oníricos (por ejemplo, “Pesadilla grotesca (Impresiones de 24 hrs. de fiebre)” de Carlos Octavio Bunge y “De un mundo a otro” de Carlos Monsalve). Consideramos –desarrollaremos mejor este razonamiento en el apartado 1.3.2.2– que la comicidad actúa desarmando el fantástico ambiguo. El sueño o la pesadilla también conspiran contra el fantástico ambiguo ya que en los sueños todo es posible y nada asombra. El fantástico conlleva el asombro, la incertidumbre, el miedo, lo ominoso (*Das Unheimliche*)¹⁴, y

¹⁴ Sin querer entrar a discutir el concepto de Freud, queremos señalar que ‘lo ominoso’ es la traducción que se hace del concepto de Freud [1919] ‘*das Unheimliche*’ en la edición Freud (1992) *Obras completas*, de Amorrotu editores, que se publica por primera vez en 1979. Anteriormente, en la traducción de Ludovico Rosenthal, el término se había traducido como ‘lo siniestro’. Cortázar (1975:150), en su artículo sobre “Lo gótico en el Río de la Plata”, discute el término y lo traduce como “aproximadamente, *lo inquietante*, lo que sale de lo cotidiano aceptable para la razón” (nuestro cursivado). El artículo original fue publicado en 1919 y en él, Freud analiza el término ‘*Unheimliche*’ y plantea la siguiente pregunta: “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué con-

tanto lo cómico como la explicación racional de que todo ha sido un sueño, desarman todo posible asombro, toda posible incertidumbre. Con esto no queremos decir que este tipo de cuentos quede totalmente excluido del género fantástico. Como veremos en el apartado 2.2, el concepto de género que manejamos contradiría tal postura. El hecho de que hayamos elegido trabajar con un ‘tipo’ de fantástico, el fantástico ambiguo, se debe a que justamente nos interesa estudiar cómo el texto crea la ambigüedad y la mantiene hasta el final. Sin embargo, no negamos las relaciones de familia del fantástico ambiguo con otros tipos de fantástico ni, más extensivamente, con la amplia tradición de lo sobrenatural en literatura.

Otro tipo de cuento que no cuadra en nuestra concepción del fantástico ambiguo, puede ejemplificarse con “Alma callejera” de Eduardo Wilde, relato que tanto Flesca (1970) como Hahn (1982) –si bien este último aclara que no lo considera fantástico sino maravilloso– incluyen en sus antologías de literatura fantástica.¹⁵ Entendemos que el cuento de Wilde prepara una lectura lírica antes que una lectura narrativa. Al no haber conflicto entre un dominio natural y otro sobrenatural, no habrá posibilidad de ambigüedad en ese sentido. Pero dejamos este asunto aquí, ya que en el apartado 2.2 desarrollaremos el razonamiento acerca de la oposición entre la lírica y el fantástico ambiguo.

De este modo, reunimos un conjunto de dieciséis cuentos, uno de los cuales, “Magdalena” de Carlos Olivera,¹⁶ es un cuento inédito, solamente publicado en la prensa de la época.¹⁷ Los cuentos reunidos son publicados entre 1865 y 1906, con una mayor densidad en la década del 70 del siglo XIX.¹⁸ Para poder profundizar en los análisis,

diciones ocurre?” (Freud 1992:220). Para responderla estudia la etimología del término y presenta un análisis del cuento “El hombre de arena” de E.T.A. Hoffmann.

¹⁵ Es posible que la inclusión en las antologías se deba en gran medida a la mención que hace Barrenechea de este autor y de este ‘relato’ en su “Introducción” a *La literatura fantástica en Argentina*, trabajo fundacional de una crítica que se convirtió en autoridad en la materia. Este hecho los inscribe –al autor y su relato– en el canon de la literatura fantástica rioplatense. En la mencionada “Introducción”, Barrenechea (1957:xi) señala que “[a Wilde] le daña para el recuerdo y la gloria el carácter fragmentario de su obra, pero bastan dos o tres de sus narraciones [...], “Alma callejera”– para que no pueda hablarse de literatura fantástica argentina sin recordarlo”.

¹⁶ Es éste el único cuento inédito que encontramos en el relevamiento de la prensa del período 1870-1910 que hicimos en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires en 1997. La historia narrada se desarrolla en una casa de una Buenos Aires asolada por la epidemia de cólera. En el cuento, que técnicamente hablando es muy simple, se hacen varias alusiones tanto a la tradición gótica como a la ciencia médica. Fue publicado en *La Ondina del Plata* el 30/9/1877, pp. 461-463.

¹⁷ Hay un decimoséptimo cuento que no hemos podido datar. Se trata de “El perro interior” de Carlos Octavio Bunge, publicado póstumamente en 1927, en el volumen de cuentos *La sirena. (Narraciones fantásticas)*. Creemos que el cuento debe haber sido publicado en la prensa en vida del autor, muerto en 1918, pero no hemos podido encontrar ningún dato que corrobore nuestra sospecha y que de ese modo nos permita incluirlo entre la producción de la época que estamos tratando.

¹⁸ Los cuentos reunidos son: Juana Manuela Gorriti, “Quien escucha su mal oye” [1865], “Coincidencias I. El emparedado”, “Coincidencias III. Una visita infernal”, “Coincidencias IV. Yervas y alfileres” [1876], “El pozo de Yocci” [1876] (cuento largo); Miguel Cané “El canto de la sirena” [1872]; Atilio Chiáppori “La corbata azul” [1904] y “La mariposa” [1907?]; Eduardo Holmberg, “El ruiseñor y el artista” [1876], “La casa endiablada” [1896] (cuento largo); Enrique Guillermo Hudson “La confesión de Pelino Viera” [1884]; Leopoldo Lugones, “La licantropía” / “Un fenómeno inexplicable” [1898/1906], “La fuerza Omega” [1906?], “Yzur” [1906?]; Eduarda Mansilla, “El ramito de romero” [1877]; Carlos Olivera, “Magdalena” [1877]. Los años entre corchetes son los de su primera aparición. Cuando hemos puesto un signo de pregunta detrás del año, significa que no podemos afirmar que no haya una aparición anterior en alguna publicación periódica.

hemos elegido detenernos en sólo cinco de estos cuentos, cubriendo el período que va de 1865 a 1906. Salvo el primero, “Quien escucha su mal oye” de Juana Manuela Gorriti, los otros cuatro fueron publicados por primera vez en la prensa periódica. Naturalmente, cinco cuentos en poco más de cuatro décadas no es una cantidad que nos vaya a permitir alcanzar conclusiones generales sobre el estado de la literatura en el período histórico, pero tampoco es ése el principal objetivo de nuestro trabajo. Nuestro objetivo principal es poder llevar a cabo análisis textuales detallados de cada uno de los cuentos, análisis que nos permitan visualizar cómo se construye la ambigüedad entre los dominios natural y sobrenatural. Sin embargo, el estudio de los cuentos en su contexto no deja de ser iluminador y los cuentos aparecerán entonces como síntoma. Por un lado, serán síntoma de un género que está encontrando su lugar en la literatura argentina. Por otro, serán síntoma de la existencia de una visión crítica hacia la supuesta hegemonía de las ciencias empíricas por parte de algunos representantes de la cultura letrada del momento.

Además de la ya mencionada presencia de dos dominios en conflicto, un criterio que nos ha guiado en la selección de los cuentos ha sido la presencia de ‘umbrales’, ya aparezcan éstos como motivo o como umbrales discursivos. Como veremos en el capítulo 5, el ‘umbral’ cobra especial interés en nuestro análisis, ya que observamos que funciona como estructurador de la ambigüedad entre un dominio natural y otro sobrenatural.

1.3.2 Los cuentos elegidos para el análisis

Cada una de las presentaciones que siguen a continuación incluirá un breve resumen del cuento en cuestión, datos de los lugares y las fechas de publicación, un desarrollo del tratamiento que el cuento específico ha recibido por parte de la crítica y, finalmente, la justificación de nuestra elección. Pero antes de entrar en cada uno de los cuentos, debemos apuntar que tres de ellos son de escritores canónicos del género en la Argentina del período que estudiamos, a saber, Juana Manuela Gorriti, Eduardo Holmberg y Leopoldo Lugones –éste ya entrando al siglo XX–. Los dos autores restantes, Eduarda Mansilla y Atilio Chiáppori, son mucho menos (re)conocidos, como escritora de fantástico, la primera, y como escritor en general, el segundo.

Hemos elegido acompañar cada cuento con un epígrafe que ilustre el área en la que se da en cada uno de ellos la ambigüedad entre lo natural y lo sobrenatural, o entre lo racional y lo irracional.¹⁹ Es cierto que algunos de los epígrafes podrían valer para más de un cuento, o que algunos cuentos podrían llevar más de un epígrafe. En tal caso, hemos elegido un epígrafe que sirva para diferenciar al cuento específico de los demás.

Para presentar el resumen de los cuentos –y luego, también, en los análisis de los capítulos 4 y 5– utilizamos la diferenciación de Genette (1989:83) entre ‘historia’, ‘relato’ y ‘narración’, entendiendo, con el crítico francés, la ‘historia’ como “el significado o contenido narrativo”, el ‘relato’ como el “enunciado o texto narrativo mismo” y la ‘narración’ como el “acto narrativo productor y, por extensión, [e]l conjunto de la situación real o ficticia en que se produce”. En los resúmenes de los cuentos describiremos, ante

¹⁹ Equiparamos lo natural y lo racional por un lado, y lo sobrenatural y lo irracional por el otro, no porque los consideremos sinónimos absolutos, sino porque entendemos que, a grandes rasgos, el límite entre lo que es natural y lo que es sobrenatural viene definido por los alcances de lo racional. Lo que se pueda comprender –o aprehender– racionalmente en un momento histórico determinado, será entendido como natural. Lo que entra en el terreno de lo irracional, será entendido como sobrenatural.

todo, la ‘historia’ y la ‘narración’, mientras el ‘relato’ será objeto del análisis más profundo en los capítulos 4 y 5.

1.3.2.1 “*Quien escucha su mal oye*”: la fusión de los tiempos

En “*Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia*”²⁰ de Juana Manuela Gorriti, hay una historia marco en la cual el protagonista, amigo de la narradora, le pide a ésta que sea su confesora por una falta que ha cometido. La narradora acepta con la condición de no tener que guardar el secreto y el protagonista empieza la narración de su historia. Ésta tiene lugar en una “época no muy lejana” (“*Quien escucha*”, p.131) en la cual el protagonista conspiraba y se vio obligado a esconderse. En el cuarto que le sirve de escondite, al fondo de la casa de un amigo, el conspirador escucha una voz de mujer proveniente del otro lado de la pared, de una habitación contigua en la casa de al lado. Esta voz despierta su curiosidad. Con ayuda de un mucamo, el protagonista descubre, en el fondo del armario, una puerta oculta que lleva a la habitación de su vecina, y que había servido al antiguo dueño de casa para mantener una relación amorosa clandestina con una monja. A través de esta puerta, aprovechando un momento en el cual su dueña no está ahí, el conspirador pasa a la habitación. Una vez allí, hace un agujero en la pared –disimulado en una de las rosas esculpidas en ésta– por el cual poder espiarla. De este modo el ‘espía’ presenciara, desde su vivienda provisoria, una sesión en la cual la mujer hipnotizará a un hombre llamado Samuel y lo obligará a revelar –por un fenómeno de clarividencia y telepatía– que su amado está enamorado de otra mujer. Al ver la reacción de dolor de la mujer ante esta revelación, el ‘espía’ se da cuenta de que se ha enamorado de ella. Pero hasta aquí llega la historia, ya que la ‘confesión’ es interrumpida por el silbido de un tren que recuerda al protagonista sus deberes de conspirador, razón por la cual deja a su interlocutora sin saber el final de la historia.

En el espacio interior en el que se mueve el narrador-personaje, el texto crea ambigüedad en cuanto al tiempo en el que transcurren los acontecimientos. ¿Es el presente de la vida del conspirador, o al ingresar éste en su escondite, ingresa también a otro tiempo, el tiempo en el cual el viejo amo, ahora muerto, ocupaba la habitación? En los capítulos 4 y 5 estudiaremos detenidamente cómo se logra la fusión de los tiempos aquí planteada.

“*Quien escucha su mal oye*” aparece por primera vez en 1865, en Buenos Aires, en los dos volúmenes de cuentos y ensayos, *Sueños y realidades*.²¹ En la segunda edición, de 1907, el cuento está dedicado “A la señorita Cristina Bustamante”.²² La temprana aparición lo convierte muy probablemente en el primer cuento fantástico-ambiguo argentino y a su autora, en una precursora del cuento fantástico en la literatura argentina. Sin embargo, estamos de acuerdo con Brescia (2000:69) en que éste es un cuento de

²⁰ Citamos por Gorriti (1907).

²¹ La primera edición es de la Editorial Carlos Casavalle, Imprenta y Librería Europea. Berg (1997:136-137) comenta con respecto a la misma: “En 1863 se anunció en Buenos Aires la publicación de una edición de dos volúmenes, por suscripción, de novelas cortas y ensayos de Juana Manuela Gorriti, con el título de *Sueños y realidades*. En tres ocasiones se perdieron los manuscritos cuando transitaban hacia Buenos Aires [desde Lima], y Gorriti tuvo que volver a escribir a partir de sus apuntes. Los volúmenes por fin fueron publicados en 1865, recibieron críticas muy favorables, y Gorriti fue aclamada como escritora argentina, a pesar de que llevaba tantos años viviendo en el extranjero”.

²² La segunda edición, por la cual citamos en este trabajo, aparece en 1907 por la editorial Biblioteca de “La Nación”. Lo más probable es que en la edición de 1865 el cuento haya tenido la misma dedicatoria.

difícil clasificación, hecho que se trasluce en la crítica. Weyland (1946:xxxiii) en su “Prólogo” a la antología *Narraciones*, lo menciona entre otros cuentos de *Sueños y realidades* como “fantasías románticas [...] amenas, anecdóticas, impregnadas de lirismo intrascendente”. Barrera (1996:106), al igual que Weyland, lo tilda de “fantasía romántica”, mientras Hahn (1982)²³, Oviedo (1989) y Soriano (1999) lo mencionan como antecedente de la literatura fantástica argentina. El artículo de Soriano merece una mención aparte, debido a la profundidad con la que aborda el análisis del cuento para mostrar no sólo los aspectos reivindicativos del mismo, sino también las

dimensiones lúdico-literarias que [...] señalan una posición distanciada, extremadamente ‘moderna’, que otorga a Gorriti un papel de precursora en el campo literario: anuncia la autonomía que sólo se conseguiría en la época posterior. (Soriano 1999:282)

Por otro lado, Pagés Larraya (1994:43), sin mencionar el cuento específico, menciona a Gorriti con *Sueños y realidades* como la “verdadera precursora del relato fantástico en nuestra literatura”. Meehan (1981) y Verdevoye (1991) repiten el juicio de Pagés Larraya. Meehan (1981:10), sin embargo, aclara, “no queremos sugerir que la Gorriti sea una escritora sobresaliente” y al momento de mostrar la producción fantástica de la autora, elige los cuatro relatos breves de “Coincidencias”, sin duda mucho más rudimentarios, técnicamente hablando, que “Quien escucha su mal oye”. Flesca (1970:17), afirmando que “en el romanticismo de Juana Manuela Gorriti se revelan múltiples elementos fantásticos que sin embargo no hallan un cauce definitorio”, no lo recoge en su *Antología de la literatura fantástica argentina. Narradores del siglo XIX*. En cambio, elige tres de los cuentos de “Coincidencias”, y los califica de ser meramente ‘el comienzo de la prefiguración de lo fantástico’. Cresta de Leguizamón, por su parte, menciona los elementos fantásticos en la obra de Gorriti:

La crítica señala, en general, la obra de Holmberg como la que inicia esta corriente. Olvidan (o ignoran) que ya en Gorriti, aunque *construidos 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, mundos irracionales, a la vez extraños y desconocidos. *No nos alejamos del romanticismo*, puesto que allí nacieron atracciones singularmente llamativas para los escritores, como lo tético, lo maldito, lo sepulcral, lo desacostumbrado o misterioso. (Cresta de Leguizamón 1994:66, nuestros cursivados)

Además, Cresta de Leguizamón no menciona el cuento que nos ocupa entre aquellos representantes de la literatura fantástica. Tampoco lo hace D’Arcangelo (1983:103-104) cuando menciona a Gorriti como precursora del fantástico en Argentina.

Salvo en Hahn (1982), Barrera (1996), Brescia (2000) y, en cierto modo, en Soriano (1999), siendo los dos primeros breves en sus análisis, no hay por parte de la crítica intentos de explicar en qué o en dónde radica lo fantástico en “Quien escucha su mal oye”.

La razón por la cual elegimos este cuento para el análisis es que es el primer ejemplo que encontramos de fantástico ambiguo. Además, lo consideramos el mejor cuento fantástico de la autora –muy superior en grado de complejidad narrativa a los

²³Curiosamente, Hahn no menciona a esta autora en su artículo posterior “Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano” (Hahn 1990).

relatos de “Coincidencias”, que se suelen tomar como ejemplo de literatura fantástica en Gorriti—. El análisis del cuento que presentaremos en los capítulos 4 y 5, demostrará que esto se debe, en gran medida, a la complejidad narrativa que encierra el cuento, complejidad que —ya sea por razones ideológicas o de mera incompreensión— no ha sido reconocida sino por unos pocos críticos hasta el momento.

1.3.2.2 “El ruiseñor y el artista”: la realidad y la ficción

En “El ruiseñor y el artista”²⁴ de E. L. Holmberg, se cuenta la historia de Carlos, pintor excelente y productivo, que de un día para otro deja de pintar y enferma. El narrador-personaje y Celina, hermana de Carlos, tratando de entender la causa del mal que aqueja a Carlos, revisan sus papeles. Allí, en un proceso de desciframiento de las anotaciones caóticas del pintor, Celina descubre que Carlos ha enfermado debido al esfuerzo empeñado en pintar un ruiseñor cantando y la frustración al no conseguirlo. Celina, quien en realidad ha muerto dos años atrás, finalmente hace que el ruiseñor aparezca en la tela. El ruiseñor canta hasta quedar extenuado y morir. Carlos decide que nunca más pintará.

La ambigüedad en este cuento se da entre varios pares de dominios incompatibles entre sí. Elegimos el epígrafe ‘la realidad y la ficción’ porque es a nuestro entender la principal ambigüedad, aquella alrededor de la cual gira la historia. El dominio de la ‘realidad’ se entrecruza con el de la ‘ficción’ —el cuadro— disolviéndose así los límites entre estos dos dominios. La vida y la muerte, así como el sueño y la vigilia, también se cruzan en este cuento, y la ambigüedad que surge entre estos dos pares de dominios juega asimismo papeles importantes en la historia.

“El ruiseñor y el artista” es uno de los cuentos más unánimemente considerado fantástico por críticos y antologistas. Además de fantástico, Morillas Ventura (1997:38) lo considera “el relato paradigmático del fin de siglo, revelador de las corrientes estéticas y preocupaciones de la generación modernista”. Holmberg comparte con Juana Manuela Gorriti el título de precursor de la literatura fantástica argentina, pero a diferencia de Gorriti y de los escritores de la generación del 80 —sus contemporáneos—, “Holmberg es el único que cultiva el género [fantástico] constantemente y sin interrupción” (Cortés 1980:188). A pesar de esto, de los cuentos de este autor, sólo “El ruiseñor y el artista” y “La casa endiablada” —un cuento largo o novela corta publicado en 1896— pueden caracterizarse como fantástico-ambiguos.

“El ruiseñor y el artista” aparece por primera vez en *La Ondina del Plata. Revista semanal de literatura y modas*, en tres entregas —18/6, 2/7 y 16/7 de 1876—. Flesca (1970) y Hahn (1982) lo incluyen en sus antologías de la literatura fantástica argentina e hispanoamericana, respectivamente.

La razón por la cual elegimos este cuento de Holmberg, y no, por ejemplo, “Horacio Kalibang o los autómatas” que trata el tema de la ciencia explícita y exhaustivamente, se debe a que, como apuntamos anteriormente, “El ruiseñor y el artista” es uno de los pocos cuentos del autor que pueden considerarse fantásticos del tipo ambiguo. En “Horacio Kalibang” predomina un tono cómico que, como ya hemos comentado anteriormente, anula la ambigüedad que produce esa “inquietante incertidumbre frente a los hechos insólitos, en cuanto éstos son inubicables en los marcos de referencia conocidos y controlados por el individuo” (Hahn 1982:61). La risa, explica Bajtin en “Épica y novela”, tiene el efecto de acercar el objeto para poder mirarlo, tocarlo y estudiarlo, en

²⁴ Citamos por Hahn (1982).

otras palabras, lo trivializa de modo tal que aquello que pueda ser inquietante, deja de serlo:

La risa posee una considerable fuerza para acercarse al objeto; introduce al objeto en la zona de contacto directo, donde puede ser percibido familiarmente en todos sus aspectos, donde se le puede dar la vuelta, volverlo del revés, observarlo desde abajo y desde arriba, romper su envoltura exterior y examinar su interior; donde se puede dudar de él, descomponerlo, desmenuzarse, desvelarlo y desenmascararlo, analizarlo libremente y experimentarlo. La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar, preparando con ello la investigación libre y completa del mismo. (Bajtín 1989a:468)

Contrario a lo que ocurre en “Horacio Kalibang”, en “El ruiseñor y el artista” la ambigüedad entre explicaciones racionales y sobrenaturales en cuanto a los hechos insólitos se mantiene hasta el final.

Por lo demás, y al contrario de lo que afirma Fernández (1997:280) cuando dice: “por esta vez [Holmberg] pareció dejar al margen sus convicciones científicas para ofrecer una interpretación de la creación artística como un acto irracional”, a nivel del relato se puede discernir la fuerte presencia de una visión del mundo teñida por el agnosticismo, componente ideológico importante del positivismo spenceriano. Este aspecto será desarrollado en el apartado 4.5.3.

El hecho de que “El ruiseñor y el artista” presente asimismo una cantidad de motivos típicos de la literatura fantástica, termina de hacerlo un cuento obligatorio en el contexto de este trabajo.

1.3.2.3 “El ramito de romero”: la vida y la muerte

En “El ramito de romero”²⁵ de Eduarda Mansilla de García, se presenta la historia de la transformación de Raimundo, un joven francés, estudiante de medicina en París y materialista acérrimo que niega la existencia del alma pero que tras una experiencia mística – o sobrenatural– se convierte.

La prima de Raimundo, Luisa, hacia la cual éste se siente atraído a la vez que afirma despreciarla por su condición de mujer, le regala un ramito de romero prometiéndole que éste le dará la felicidad. Raimundo guarda el ramito en el bolsillo y, después de encontrarse con unos amigos en un bar, se va a la facultad de Medicina. Ahí, en el anfiteatro de anatomía, hay una mujer muerta de una belleza excepcional que, incorporándose repentinamente, lo lleva a un viaje por “la región [...] donde se elabora la naturaleza inorgánica” (“El ramito”, p.71). Raimundo, que ha dejado su alma atrás pero no ha querido dejar el ramito de romero, no puede ni ver ni oír las maravillas que la mujer le va mostrando. De este modo se va dando cuenta de la importancia del alma. Cuando vuelve en sí se encuentra en casa de su tía Juana, en Normandía, atendido por ésta misma y por Luisa, de quien se enamora y con quien finalmente se casa.²⁶

Veremos claramente en los capítulos 4 y 5 que el área en la que se crea la ambigüedad en este cuento, es aquella entre la vida y la muerte. Si Raimundo, al entrar en la Escuela de Medicina, entra al mundo de los muertos; si la mujer en la sala de anatomía

²⁵ Citamos por Mansilla de García (1883).

²⁶ Mizraje (1999:148-150) hace una comparación muy interesante entre este cuento y “El Aleph” de Borges.

está viva o muerta; y si Raimundo escribe desde Normandía o desde el Paraíso, son algunas de las ambigüedades con las que juega el relato.

“El ramito de romero” fue publicado por primera vez en *La Ondina del Plata* en tres entregas –1/7, 8/7 y 15/7/1877–²⁷ y luego incluido en el volumen de cuentos *Creaciones*, de 1883.²⁸ En el *Anuario Bibliográfico*²⁹ de ese año encontramos una reseña del libro:

Similia Similibus, proverbio en un acto, bien dialogado, y los demás trabajos de esta colección, cuyos nombres figuran en la carátula, están escritos con la elegante soltura de Eduarda, en el estilo constantemente fácil con que sabe hacerse seguir del lector mas escigente. Las siete narraciones sencillas, fantasías sentidas que componen este volúmen no desmerecen en nada de las producciones anteriores de la autora. (Navarro Viola 1883:300)

La razón por la cual hemos elegido incluir este cuento en nuestro corpus de análisis es, en parte, la poca atención que se le ha prestado como cuento fantástico. El cuento en sí es rara vez mencionado por la crítica. Batticuore menciona el volumen *Creaciones* en su conjunto, y apunta que “los relatos de *Creaciones* tienen el sesgo de las narraciones de Poe y del cientificismo en auge en los ’80” (Batticuore 1996:164). Masiello, por otro lado, menciona el cuento en cuestión, pero sin tener en cuenta el carácter fantástico del mismo, lo destaca como ejemplo del conflicto entre materialismo y arte, y de la crítica al materialismo por parte de las mujeres escritoras:

Mansilla places in opposition two conflicting discourses: the language of philosophical materialism, with its emphasis on objectivity, and the language of art, drawn into the short story by the narrator’s meditation on female beauty. (Masiello 1992:98)

Creemos que el conflicto entre materialismo y arte no es el único que el cuento saca a relucir. En el apartado 3.2.2, veremos que en “El ramito de romero” también puede leerse un aporte al debate entre secularización y religión (catolicismo) que se llevaba a cabo en diarios y revistas de la época.

Pero asimismo, el hecho de que “El ramito de romero” se ubique en los ‘límites’ del fantástico ambiguo lo hace especialmente interesante para estudiar las estrategias que sirven para inscribir el relato en el género que nos ocupa. Veremos, por un lado, que utilizando estrategias típicas del relato fantástico, este cuento predispone al lector en un sentido para después contar *otra* cosa. Por otro lado, veremos que, a través de una rica red de alusiones, “El ramito” se inscribe en varios géneros distintos, rehuyendo, en su ambigüedad genérica, las clasificaciones.

²⁷ Mizraje (1999:149) apunta que en la década del 70, antes de su publicación en *La Ondina del Plata*, el cuento había circulado suelto. Cuando fue publicado en *La Ondina del Plata*, “El ramito de romero” llevó la firma “Eduarda Mansilla de García. Washington”, que era la ciudad en la que vivía la escritora en ese momento.

²⁸ La editorial que publicó el volumen fue la Imprenta de Juan Alsina. Los cambios en el texto entre la primera y la segunda versión no son muchos y se trata en casi todos los casos de cambios estilísticos sin demasiada relevancia para la historia o el relato. Sin embargo, un cambio que llama la atención es la cobertura de la mujer muerta en el anfiteatro de anatomía. La mujer está cubierta por una “frazada” en la primera versión y por un “lienzo” en la segunda. En la página 69, “los groseros pliegues de la frazada” ha sido modificado por “los pliegues de la cubierta”.

²⁹ El *Anuario Bibliográfico*, que se publicó entre 1879 y 1886, constituye un valioso documento para el estudio de la visión de la literatura por parte de la cultura letrada (ver Prieto 1988:56-63).

También vale la pena mencionar que “El ramito de romero” está repleto de eruditismo proveniente de la cultura europea: el narrador menciona escritores (Virgilio, Goethe, Walter Scott, George Sand, Victor Hugo), un pintor (Rembrandt), un filósofo (Fichte), un científico (Cuvier), personajes de la mitología clásica (Minerva, Cancerbero, etc.), un personaje histórico (Guillermo el Conquistador). En este sentido y como se entenderá mejor al leer el capítulo 3, “El ramito de romero” es un cuento sintomático de la generación del 80 y su proyecto de nación ‘civilizada’. Batticuore (1996:174), refiriéndose a la obra de Mansilla en general, lo expresa de la siguiente manera: “el rol de Eduarda Mansilla, como el de los colegas masculinos de la clase a la que pertenece, será *importar* la cultura letrada europea”.³⁰

1.3.2.4 “Un fenómeno inexplicable”: la fisión del yo

En “Un fenómeno inexplicable”³¹ de Leopoldo Lugones, se presenta la historia del desdoblamiento del inglés –así llama el narrador al personaje– y de cómo el narrador se entera de este desdoblamiento. El relato empieza en el momento en que el narrador, en un viaje por la “región agrícola que se dividen las provincias de Córdoba y Santa Fe” (“Un fenómeno”, p.45), está preparándose para ir al último pueblo de su gira. No teniendo dónde hospedarse, consigue una carta de recomendación para un inglés que vive solo y aislado en dicho pueblo. El narrador se presenta ante el inglés, quien lo invita a ser su huésped. Durante la cena, el inglés le contará el secreto del desdoblamiento que lo atormenta: una sombra autónoma, con el perfil de un mono, lo acompaña donde quiera que vaya. La narración tiene lugar once años después de ocurridos los hechos que se narran. No sabemos dónde tiene lugar esta situación narrativa.³²

La ambigüedad en este cuento se produce alrededor de una doble concepción del sujeto. Por un lado, tenemos el sujeto como se concibe tradicionalmente en occidente, un yo unitario. Por otro, se presenta el sujeto según la concepción teosófica, según la cual el hombre está constituido por el alma, el cuerpo físico, el cuerpo astral o alma animal, de un lado, y el cuerpo mental o alma humana, de otro (Pascal 1900:240-250). La fisión del yo del protagonista plantea un serio conflicto para el narrador quien, a pesar de ver con sus propios ojos lo que el inglés le ha anticipado narrativamente, pone una gran resistencia a aceptarlo.

“Un fenómeno inexplicable” fue publicado por primera vez bajo el título de “La licantropía” en *Philadelphia. Revista mensual. Organo de la rama argentina “Luz” de*

³⁰ En su artículo “Itinerarios culturales. Dos modelos de la mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX”, Batticuore (1996) muestra que, como mujeres de la intelectualidad argentina de la época, Eduarda Mansilla y Juana Manuela Gorriti se diferencian mucho entre sí. Si bien esta última pertenece a una familia patricia y a una elite intelectual, no pertenece a las clases altas de Buenos Aires, mientras que Mansilla sí lo hace. Mientras Gorriti se interesa más por promover una cultura americana, Mansilla comparte con los hombres de la generación del 80 la ambición de instaurar la cultura europea en la nueva nación en formación.

³¹ Citamos por Lugones (1926).

³² Los paralelos entre este cuento de Lugones y “La forma de la espada” de Borges son, por lo demás, notables. En este último el narrador, ‘Borges’, visita a un personaje a quien llaman ‘el Inglés’, el cual guarda un secreto que revelará a ‘Borges’ a modo de confesión después de haber cenado juntos. El relato del inglés, al igual que el relato del inglés de “Un fenómeno”, se presenta como relato intercalado. A partir de este relato, ‘Borges’ entenderá que ‘el Inglés’ y el personaje sobre el cual éste está contando la historia, son la misma persona: dos personajes se transforman en uno. En “Un fenómeno” es al revés: un personaje, el inglés, se transforma en dos, el inglés y el mono.

la *Sociedad Teosófica*, en septiembre de 1898. En 1906 se volvió a publicar en *Las fuerzas extrañas*³³ bajo el título con el que lo conocemos hoy. El texto ha sufrido algunas modificaciones, sobre todo estilísticas. Barcia las comenta así:

El texto del cuento en *Philadelphia* sufrirá modificaciones al ser incorporado al libro: secciona párrafos largos en dos o tres más breves; suprime media docena de pasajes descriptivos. El trozo más significativo de los aligerados corresponde a la presentación del protagonista, que estaba trazada con amplias referencias fisionómicas. (Barcia 1981:27, nota 22)

El mismo crítico recurre al *Glosario Teosófico* de Madame Blavatsky para encontrar la definición de la palabra licantropía:

Fisiológicamente es una enfermedad o manía durante la cual uno se figura ser un lobo y obra como tal. Ocultamente, significa lo mismo que la voz inglesa werewolf, la facultad psicológica de ciertos hechiceros de aparecer o presentarse con apariencia de lobos. (Blavatsky citada por Barcia 1981:26)

Barcia (1988:29) sugiere que el cambio de nombre puede haberse debido a que "la etimología del vocablo (likos, lobo) podía ser motivo de confusión al advertir que es un mono y no un lobo, la cosa maldita". Es una explicación válida, pero también es de interés notar que, mientras el primer título asocia directamente con la tradición de la novela gótica,³⁴ el nuevo título crea espacio para la ambigüedad –la sombra con forma de mono ¿es una alucinación de ambos hombres o es realmente una sombra con forma de mono?– y consiguientemente contribuye a inscribir el cuento dentro del fantástico ambiguo. Utilizando la tripartición de Todorov (maravilloso - fantástico - extraño), podemos sostener que el nuevo título produce un 'viraje' del maravilloso –en el cual la transformación forma parte del mundo del relato, sin causar por tanto conflicto ni asombro algunos– al fantástico –en el cual el hecho insólito pasa a formar parte tanto del dominio natural como del sobrenatural, los cuales coexistirán sin resolución hasta el final del relato–.

Barcia (1988:30) sostiene que el desdoblamiento es un hecho: "No se trata de un caso de alucinación", afirma. Sin embargo, esta afirmación puede ser cuestionada. Nuestro análisis mostrará cómo el cuento crea un espacio de ambigüedad en lo que respecta al desdoblamiento del inglés.

Hahn (1990) considera este cuento, por su manejo del motivo de las proyecciones, como precursor de otros cuentos como "El vampiro" de Quiroga, o "En memoria de Paulina" de Bioy Casares, o la novela de éste, *La invención de Morel*:

"Un fenómeno inexplicable" y "La granja blanca" [del peruano Clemente Palma] son cuentos precursores, en cuanto se fundan en el motivo de las proyecciones. El motivo se caracteriza por la aparición de seres irreales, fantasmagóricos, análogos a las imágenes de los espejos o de los sueños. Son el producto de la mente de un hombre o de un dios o la elaboración de una máquina; es decir, meras proyecciones. (Hahn 1990:38)

³³ La editorial que publicó este libro fue Arnoldo Moen y Hermano. Speck (1976:424) sostiene que, siguiendo la tradición decimonónica del romanticismo negro europeo, "Las fuerzas extrañas es uno de los primeros libros latinoamericanos que se dedica enteramente a explotar, con voluntad artística, la rica vena de la literatura fantástica europea".

³⁴ El motivo de la licantropía es uno de los motivos más típicos de la tradición gótica (ver Punter 1996:1).

Speck también considera este cuento –y los demás cuentos de *Las fuerzas extrañas*– como precursores. Sin tener en cuenta a los escritores anteriores a Lugones, sostiene que:

la historia literaria no puede pasar por alto la contribución de Leopoldo Lugones: introdujo en la ficción rioplatense precisamente los temas y complejos de temas de la tradición fantástica europea que iban a estimular la imaginación de narradores mejores que él. (Speck 1976:426)

La razón por la que elegimos este cuento entre todos los cuentos de Lugones –siendo éste uno de los escritores canónicos del fantástico argentino, incluir un cuento de Lugones resultaba incuestionable en este contexto– es que vemos en él claros antecedentes, tanto en temas y motivos, como en técnica narrativa, de cuentos de autores posteriores.³⁵ Además, el hecho de que fuera el único cuento de *Las fuerzas extrañas* –y el único cuento de Lugones– publicado en la revista *Philadelphia*, le agregaba interés, ya que nos permitía estudiar el juego entre el texto y su contexto de publicación estando, como estaba, la revista dirigida a un público tan específico –aquél que se interesaba por la teosofía–. De los demás cuentos que luego se incluyeron en este volumen, los que habían salido anteriormente en la prensa periódica, habían aparecido en diarios como *La Tribuna*, *El Diario* y *El Tiempo*, periódicos ciertamente más ‘neutros’, en el sentido que éstos, a diferencia de una revista como *Philadelphia*, estaban dirigidos a un público más amplio.

1.3.2.5 “La corbata azul”: el colapso de la razón

En “La corbata azul”³⁶ de Atilio Chiáppori, se presenta la historia de cómo Máximo Lerma es presa de una obsesión que va en aumento hasta controlar su voluntad. El deseo irreprimible de ajustar la corbata azul que usa su mujer alrededor del cuello finalmente lo domina y Máximo termina ahorcando a su mujer y dejándole ‘impresa’ una corbata azul en el cuello. Como veremos más detenidamente en el capítulo 4, la narración se lleva a cabo entre un narrador aparentemente heterodiegético, que según se da a entender es amigo de Máximo Lerma, y un narratario que es una mujer joven que también conocía a Máximo y a su mujer Luisa. Máximo Lerma, en el momento de la narración, está aparentemente recluido, probablemente en un hospital psiquiátrico, hecho que es sugerido cuando el narrador habla de su “demencia precoz” (“La corbata”, p.117).

El conflicto en el cuento de Chiáppori se encuentra entre la razón y la locura, concluyendo con el colapso de la razón, el cual se expresa con términos que hacen referencia a la tradición gótica en general, y al tema del doble en particular. La racionalidad de Máximo Lerma entabla una lucha con la locura, venciendo finalmente esta última. La ambigüedad, sin embargo, se encuentra en el modo en el que narrador y narrataria se refieren a los hechos que llevan al colapso de la razón.

A pesar de haber gozado de renombre en su momento (Barbich 1981:VII), Atilio Chiáppori es sin duda el menos conocido de los cinco escritores aquí representados.³⁷ Si

³⁵ Para una comparación con “La forma de la espada” de Borges, ver nota 32.

³⁶ Citamos por Chiáppori (1907).

³⁷ En la introducción (sin firma) a *Borderland. La eterna angustia*, se afirma que Chiáppori (1880-1947), tras abandonar sus estudios de medicina cerca del final de la carrera, fue el fundador de la primera revista de arte argentina, *Pallas*, revista en la que colaboraron, entre otros, Darío y Rodó. (Chiáppori 1954:3)

bien se lo menciona en las historias de la literatura consultadas, casi no hay trabajos críticos sobre su obra. Molloy (1998:530) encuentra en “su resistencia a la fácil clasificación, [en] su carácter ‘no canonizable’” la explicación al hecho de que la obra de este escritor haya sido calificada de secundaria, quedando así expuesta al olvido. Refiriéndose al volumen de cuentos *Borderland* (1907), Anderson Imbert apunta:

El mismo Chiáppori escribe en una atmósfera cargada de fantasmas literarios: Poe, D’Annunzio, Barbey d’Aureville. La biblioteca del lunático protagonista de “Un libro imposible” –la primera narración del libro– da las fuentes de tanto ocultismo, psiquiatría y fantasías estetizantes. Los cuentos explican las perturbaciones como casos clínicos o las describen como aventuras misteriosas en lo desconocido. (Anderson Imbert 1986:467)

D’Arcangelo lo menciona como precursor del fantástico en Argentina. Refiriéndose a *Borderland*, apunta:

Nei racconti ciclici di *Borderland* (1907) lo straordinario si affaccia in un ambito «patologico» ed è perfettamente traducibile nel linguaggio clinico dell’epoca. I fatti ammettono una spiegazione scientifica, naturale –per esempio la follia–, e tuttavia la terra di frontiera li rende eccezionali. (D’Arcangelo 1983:106-107)

En el año 1986, la Academia Argentina de Letras publica una selección de su narrativa con el título de *Prosa narrativa*.

“La corbata azul” fue publicado por primera vez en el suplemento ilustrado de *La Nación* el 21 de julio de 1904. Unos años más tarde, fue incluido en el ya mencionado volumen de cuentos, *Borderland* (1907).³⁸ En cuanto a la acogida de las narraciones de Chiáppori, Barbich (1981:VI) apunta que “sus narraciones alcanzaron cierta repercusión en el momento de su publicación y fueron consideradas entre las mejores narraciones de la literatura fantástica argentina”. Sin embargo, Barbich no especifica quién o quiénes las consideraron así.

Por otro lado, Viñas nos da una imagen menos exitosa del escritor de origen italiano que se siente marginado por “la élite que no lo invita a sus salones no lo premia con una de sus hijas y, sobre todo, la imagen del escritor romántico profeta a medias y a medias jefe con la que fantasea sin aceptar que ya no tiene vigencia” (Viñas 1996:38).³⁹ En una reseña de la época (sin firma) aparecida en la revista *Nosotros*, leemos:

Este *Borderland* es una flor extraña: es un libro demasiado doloroso. Sobre sus páginas se cierne una atmósfera malsana. Por eso, expresando una opinión puramente personal, sin pretensiones de despacharla como receta, gustárame que el señor Chiáppori se apartara desde ya de esta literatura anormal, y nos diera con su estilo tan propio, tan inconfundible, algún otro libro, –como decirlo? [sic]– mas sano, mas *humano*... (“Reseñas” 1907:333)

³⁸ Esta primera edición, la que manejamos aquí, fue hecha por la editorial Arnoldo Moen y Hermano. En la edición de 1954, tercera edición de *Borderland*, el prologuista –anónimo– escribe: “*Borderland* – libro de época transitoria y de arte permanente– señala después del largo lapso de *La Bolsa* de Martel, de *Silbidos de un vago* de Cambaceres, el comienzo de la europeización de nuestra literatura y nuestro refinamiento” (Chiáppori 1954:5).

³⁹ Viñas (1996:38) se refiere a la jefatura de “la sección de Escuelas Normales en el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública” a la que se lo designa a Chiáppori en 1907.

La razón que nos lleva a incluir este cuento en el corpus de análisis, es que –al igual que como señalamos en el 1.3.2.3 con respecto a “El ramito de romero”, pero en otro sentido– presenta la característica de ubicarse en los ‘límites’ del fantástico ambiguo. Por el tema que trata y el modo en el que se cuenta, consideramos que se inscribe en la corriente que podemos llamar del ‘fantástico psicológico’⁴⁰, en la cual también se inscriben Charlotte Perkins Gilman con “The Yellow Wallpaper” [1892] y Henry James con *The Turn of the Screw* [1898], y en la cual escribirán asimismo Horacio Quiroga y Julio Cortázar. Esta corriente, que comienza con Edgar Allan Poe, ubica el hecho insólito *adentro* del hombre y ya no *afuera*. Así lo expresa Ponnau:

Elles [les œuvres] situent le fantastique à son niveau le plus profond, où s’affrontent une *surnature* extérieure à l’homme, invisible et menaçante, et, d’autre part, une *sur-réalité* psychologique, génératrice de fantasmes et d’aberrations. (Ponnau 1990:76)

En la *Historia de la literatura argentina* de Arrieta (1959) se menciona a Chiáppori junto con Lugones y Quiroga:

La novela experimental, dogmáticamente cientificista, trajo una servidumbre contra la que reaccionaron los estetas e iniciados en los diversos ritos del ocultismo, todo lo cual hizo propicia la aparición de los libros de cuentos de Atilio Chiáppori, Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga. (Arrieta 1959:326)

También se menciona “el clima de expectación escalofriante que consigue Chiáppori con su poder de sugestión narrativa” (Arrieta 1959:328) en *Borderland*.

En su artículo sobre el fantástico, López aborda este aspecto del género:

Le fantastique met en évidence ce soubassement instable sur lequel repose l’existence et qui, à tout moment, menace d’engloutir le sujet. [---]. [L]e fantastique traduit une victoire éventuelle du désordre absolu –le chaos originel ancré dans l’inconscient collectif– sur l’ordre, le triomphe du néant sur l’être. Il est alors un scandale pour la raison, non pas parce que la raison y est questionnée par l’insolite, mais parce que, comme le souligne R. Bozzetto, ‘il y a défaillance même de l’idée de causalité’. (López 1997:33-34)

El fantástico de Chiáppori, aparece así abriéndole la puerta al caos, a la nada, y cuestionando de este modo no sólo la razón como medio para comprender el mundo, sino también la idea del progreso, ya que sin orden no hay tiempo lineal, y sin tiempo lineal se desintegra la idea del progreso.

Pero asimismo, el cuento expresa la fascinación de la época con la locura. Pagés Larraya (1994:39) menciona la obra de Chiáppori –aunque no el cuento específico, ni siquiera el libro que lo incluye– como parte de una “ola de psicopatología” que tiene auge en el período alrededor de 1880:⁴¹

Si en el análisis de las obras de Holmberg menudean los asuntos relacionados con la frenología y psicopatología –explicados por sus estudios, sus amigos y la difusión en-

⁴⁰ Ponnau (1990:72) quien denomina esta corriente dentro de la literatura fantástica, el fantástico psíquico (*le fantastique psychique*), lo describe así: “On assiste de la part des auteurs à un constant effort d’adaptation qui aboutira à un nouveau type de récits fondés sur la psychopathologie: commence à partir des années 1880, l’ère de la «psychological ghost story» où l’accent porte moins sur le fantômes ou autres phénomènes surnaturels, que sur la hantise psychique des héros”.

⁴¹ Remitimos también a Ponnau (1990:49-90).

tre nosotros, alrededor de 1880, de las investigaciones cerebrales– no fue el único en sentirse tentado por ese mundo vasto e incitante. Hay toda una corriente en ese sentido, que a veces permanece borrosa, pero que aflora en otras de manera categórica. (Pagés Larraya 1994:37)

Al superponer un dominio natural –instaurado por la medicina– y otro sobrenatural –instaurado por las alusiones a la tradición gótica– el cuento puede contarse dentro de lo que hemos llamado el fantástico ambiguo. En nuestro análisis de los capítulos 4 y 5 estudiaremos cómo se crea ese “clima de expectación escalofriante” mencionado por Arrieta; clima que, como veremos, instaura la ambigüedad en el relato.

CAPÍTULO 2: PRESUPUESTOS TEÓRICOS

No espero ni pido que nadie crea el extraño aunque simple relato que voy a escribir. Estaría completamente loco si lo esperase, pues mis sentidos rechazan su evidencia. Pero no estoy loco, y sé perfectamente que esto no es un sueño.

(Edgar Allan Poe, “El gato negro”)

2.1 Introducción

Todos sabemos –o al menos intuimos– qué es un cuento fantástico hasta el momento de necesitar definirlo. Cuando mencionamos en Suecia la literatura fantástica argentina, muchos piensan inmediatamente en el ‘realismo mágico’,⁴² que todavía parece tener la hegemonía sobre la literatura latinoamericana en esta parte del mundo. Pero la falta de acuerdo en cuanto a los alcances del fantástico no se limita a los aficionados a la literatura –los cuales de hecho no tienen por qué poder definir tal o cual género–, sino que se encuentra también dentro de los departamentos de literatura y entre los críticos literarios en general.⁴³ Entre estos lectores ‘profesionales’, algunos quieren incluir dentro de este género las leyendas que ya circulaban en las tierras americanas cuando llegaron los españoles y las narraciones populares que han pasado de boca en boca a través de generaciones. Como ya comentábamos en el apartado 1.1 con respecto a los cuentos de la primera mitad del siglo XIX, algunos de los cuentos modernistas publicados en la prensa de Buenos Aires en la época que nos ocupa, a pesar de llevar el subtítulo ‘cuento fantástico’, difieren en mucho de los cuentos que nosotros consideramos fantásticos al momento de elegir nuestro corpus de trabajo.⁴⁴ Como ejemplo de esto podemos señalar el cuento de Manuel Ugarte ([1906] 1986), “El gigante y la luna. Cuento fantástico”, publicado en la prensa porteña en 1906. En este cuento no se presenta ninguna de las características del fantástico que veremos a continuación: no hay hecho insólito, no hay choque entre posibles explicaciones, no hay conflicto entre (dos) sistemas epistemológicos incompatibles. Es un pequeño relato moralizante, escrito en prosa poética, que cuenta la historia de un gigante que quiere bajar la luna del cielo para finalmente darse cuenta de que ni siquiera “la vanidad exasperada de los hombres” (Ugarte 1986:193) puede dominar a la naturaleza.

⁴² En el apartado 2.4 nos detendremos en el debate que se inició hace casi medio siglo acerca de la diferencia entre realismo mágico y literatura fantástica.

⁴³ Alazraki (1990:22) critica a parte de la crítica literaria hispanoamericana y argentina cuando dice que “la presencia de un elemento fantástico en una obra perfectamente realista bastó para que habláramos de literatura fantástica. En Hispanoamérica, y en particular en la Argentina, la denominación ‘literatura fantástica’ se ha empleado con ambigüedad excesiva”.

⁴⁴ Para ver un estudio detallado sobre la indefinición terminológica para los cuentos fantásticos en la prensa española del siglo XIX, ver Roas (2001b:373-380).

Este agrupamiento bajo un mismo concepto de cuentos formalmente muy diferentes entre sí se puede explicar, en parte, mediante la fuerza que la idea de la mimesis tiene y ha tenido en nuestra cultura. En su crítica de la “fraseología mimética popular” y de las teorías miméticas de la ficcionalidad, Dolezel (1997:69) apunta que “desde sus orígenes, es decir, desde los escritos de Platón y Aristóteles, el pensamiento estético occidental ha sido dominado por la idea de la mimesis”. Literatura fantástica es, bajo esta perspectiva, toda literatura *no* mimética,⁴⁵ categoría que ciertamente puede incluir gran cantidad de géneros y subgéneros literarios.

Además, debe tenerse en cuenta que, en las últimas décadas del siglo XIX y a principios del XX, el adjetivo ‘fantástico’ se utilizaba asiduamente como sinónimo de sobrenatural, mágico, inexplicable. De ahí que ‘cuento fantástico’ fuera todo aquél que incluyese algún hecho sobrenatural, mágico o inexplicable, sin que tuviera importancia la existencia o no de conflicto alguno. Así se explica que “El gigante y la luna” lleve el subtítulo ‘cuento fantástico’. Si bien el gigante en ningún momento está planteado como un personaje sobrenatural, ni el hecho de que se crea capaz de bajar la luna, como un hecho insólito, el cuento lleva el subtítulo de ‘fantástico’ porque el gigante es un personaje que pertenece, tradicionalmente, al mundo mágico *–no* mimético– de los cuentos de hadas.⁴⁶

Arán (1999) explica el uso amplio del término ‘fantástico’ con el uso indiscriminado de *lo* fantástico y *el* fantástico:

Se ha generado por tanto una nutrida bibliografía crítica [...] que no siempre acierta a discernir entre ‘lo’ fantástico como experiencia extrema de lo imaginario en tanto fenómeno antropológico y ‘el’ fantástico, o sea la creación por el discurso de un mundo dotado de propiedades contradictorias y ambiguas, que no es verificable fuera del texto y de la situación comunicativa que produce. (Arán 1999:12)

Al diferenciar así, con Arán, *lo* fantástico de *el* fantástico estamos diferenciando entre los elementos sobrenaturales y/o mágicos que aparecen como componentes del mundo creado en una obra literaria –‘fantástico’, en suma, como adjetivo– y un género literario en el cual la aparición de estos elementos dentro de un marco discursivo racional crea una ambigüedad discursiva que en última instancia sirve para poner en cuestionamiento las bases sobre las que descansa este discurso racional.

Con *el* fantástico, por lo tanto, nos referimos a una tradición literaria que tiene sus orígenes en el romanticismo gótico europeo, en pleno siglo de las luces. Sólo en un contexto sociocultural teñido de una fuerte fe en la razón como modo de explicar el mundo –razón que además excluye otros modos de explicar la realidad– puede la yuxtaposición de órdenes regidos por sistemas epistemológicos incompatibles resultar en un conflicto. Este conflicto se dará ante la presencia de otros modos de explicar el mundo que se enfrentarán a la hegemonía de la razón y la pondrán en cuestionamiento. Risco (1987) lo expresa así:

⁴⁵ Al hablar de literatura mimética nos referimos a aquella literatura que intenta sostener una ilusión de mimesis, a una literatura que se sujeta a ciertas reglas temporales y espaciales que simulan la realidad (el tiempo va hacia adelante, sin saltos; un personajes no puede estar en dos lugares al mismo tiempo, los muertos no conversan con los vivos cara a cara, etc.).

⁴⁶ Remitimos a la discusión sobre el cuento de hadas llevada a cabo por Reisz (1989:136-140) en el capítulo titulado “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”.

[El] mecanismo [de la literatura fantástica] implica el conflicto básico entre credulidad y escepticismo que sólo puede manifestarse con todo su vigor [...] en un momento cultural de marcada tendencia racionalista, que ha de impregnar, por supuesto, a la mayor parte de los lectores. Por eso, en lo que toca a la civilización occidental, buena parte de los críticos señalan sus orígenes en el llamado siglo de las luces, el XVIII. (Risco 1987:143)

Con esto, Risco subraya la importancia del contexto en el cual surge y acciona el género que nos interesa. Podríamos, no obstante, objetarle a Risco su afirmación de que la “marcada tendencia racionalista” deba “impregnar [...] a la mayor parte de los lectores”. El hecho que los lectores –empíricos– estén impregnados o no de esa tendencia racionalista, no es el hecho definitorio de un cierto momento cultural, sino el que el/los discurso/s oficial/es lo esté/n. Creemos que la literatura dialoga, en primer lugar, con otros discursos, y luego, a través de este diálogo, con los lectores empíricos.

Sin embargo, no se puede negar que los cuentos del fantástico así entendido guardan una relación de parentesco con géneros que existían antes del siglo de las luces, como ser el cuento de hadas, el cuento folklórico, las novelas de caballerías, etc. Esto se verá claramente, en el capítulo 5, cuando estudiemos los tópicos con los que juegan los cuentos que nos ocupan.

Mientras tanto, este capítulo estará dedicado a las cuestiones teóricas generales, a saber, las diferentes posturas de la crítica ante el concepto de género ‘tradicional’ y el concepto de género que manejamos al hablar de ‘género fantástico’, la problemática del lector, el fantástico y la ambigüedad entre un dominio natural y otro sobrenatural. Las cuestiones teóricas más instrumentales, es decir aquellas que se relacionen directamente con los análisis de los cuentos, irán en los capítulos de análisis correspondientes.

2.2 Concepto de género

La cuestión de si el fantástico es un género literario, un modo o simplemente una forma de narrar ocupa y ha ocupado a la crítica durante varias décadas.⁴⁷ Un problema, ya conocido de los estudios literarios en general, y que suele producir un ‘efecto Torre de Babel’ en las discusiones, es el manejo de distintas acepciones de los términos género y modo. Para que no queden dudas con respecto a qué nos referimos cuando afirmamos que el fantástico es un género, aclararemos en este apartado el concepto de género con el que nos manejamos. Pero antes, para dejar clara la falta de consenso alrededor de estos términos –y la consiguiente necesidad de tomar una posición–, debemos mencionar algunas de las diferentes posturas en lo que atañe al fantástico. Para eso hemos estructurado este apartado en cuatro subapartados: en el primero se presentan los críticos que sostienen que el fantástico es una manera de narrar; en el segundo, aquellos que sostienen que el fantástico es un modo; en el tercero, aquellos que sostienen que el fantástico es un género, y por último, presentamos y discutimos el concepto de género de Fowler (1982), que es el que seguiremos en nuestro trabajo.

2.2.1 El fantástico como manera de narrar

Entre los críticos que sostienen que el fantástico es una manera de narrar, se encuentran Bessière (1974) y Belevan (1977).

⁴⁷ Hasta hay quienes se refieren al ‘tema’ fantástico: “Cien años atrás... Para entonces ya estaba en auge el *tema fantástico* en las letras de América” (Sáinz de Medrano 1991:17, nuestro cursivado).

Bessière (1974:10) sostiene que el fantástico no es ni categoría⁴⁸ ni género literario, sino simplemente una forma de narrar –una lógica narrativa (*une logique narrative*) es la expresión que utiliza– que refleja los cambios culturales que la razón y el imaginario comunitario sufren a lo largo del tiempo:

Il ne définit pas une qualité actuelle d'objets ou d'êtres existants, pas plus qu'il ne constitue une catégorie ou un genre littéraire, mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui, surprenante ou arbitraire pour le lecteur, reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire. (Bessière 1974:10)⁴⁹

Belevan (1977) también rechaza la idea de que el fantástico sea un género particular y elige verlo como una “expresión que define una modalidad de narrar”. Así lo expresa él mismo:

Precisamente porque lo fantástico [...] no constituye un género particular dentro de la literatura y sí, por el contrario, un síntoma o expresión que define una modalidad de narrar –[...]– es factible referirse, dentro de nuestra literatura, a una ‘narrativa fantástica’. (Belevan 1977:xlvi)

Belevan culpa a la noción de género literario de causar la exclusión de leyendas, poesía y mitos de las antologías del fantástico:

Prácticamente todos los estudiosos y antólogos de lo fantástico descartan en sus libros las leyendas, la poesía y los mitos, considerando que ellos son, o corresponden a, géneros específicos que poco o nada tienen que ver con lo fantástico. *Es, pues, la noción misma que tienen de lo fantástico como género literario la que define sus postulados, exigiéndoles y forzándoles a rechazar sistemáticamente tales formas literarias.* (Belevan 1977:xlvi-xlix, nuestro cursivado)

Parece haber una contradicción en la argumentación del crítico peruano cuando por un lado afirma que el fantástico es una manera de narrar y por otro afirma que el fantástico es realizable en poesía. Sea como sea, discrepamos con Belevan –y con los demás críticos que mantienen esta postura– en este punto.⁵⁰ Como indicamos en el apartado 1.3.1, al referirnos a “Alma callejera” de Eduardo Wilde, la lectura poética destruye la posibilidad del fantástico. El texto poético –y aquí nos referimos específicamente a la poesía lírica– instaure realidades que si bien pueden ser ambiguas –en el sentido de poco definidas o no claramente determinadas– no presentan conflicto entre un dominio natural y

⁴⁸ Lo que Bessière quiere decir con “categoría literaria” no nos queda claro. Sin embargo, no nos detenemos en este detalle aquí, ya que semejante discusión no agregaría nada a lo que tratamos en este apartado.

⁴⁹ El primer capítulo del clásico libro de Bessière ha sido recientemente traducido al castellano por Roas y está incluido en *Teorías de lo fantástico*. Así ha sido traducido el trozo aquí citado: “No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo” (Bessière 2001:84).

⁵⁰ En este punto estamos de acuerdo con Todorov (1970:64-67), si bien su razonamiento se basa en el carácter representativo del texto de ficción y en la reacción del lector –implícito–: “Si, en lisant un texte, on refuse toute représentation et que l'on considère chaque phrase comme une pure combinaison sémantique, le fantastique ne pourra apparaître: il exige, on s'en souvient, une réaction aux événements tels qu'ils se produisent dans le monde évoqué”.

otro sobrenatural. El texto poético no necesita establecer un marco realista que sea quebrado para así plantear el choque entre lo natural y lo sobrenatural. El texto poético instaaura su propia realidad, realidad diseñada por la subjetividad del yo poético. El texto fantástico también instaaura su propia realidad pero, como veremos, en éste el yo narrador no goza de la hegemonía del yo poético. El texto fantástico, a nuestro entender narrativo por excelencia,⁵¹ surge justamente de una pluralidad de voces que se ‘desautorizan’ entre sí, creando ambigüedad en cuanto al dominio al cual pertenece la *historia* que se está contando. El texto fantástico surge justamente del juego entre subjetividad y objetividad, del conflicto y de la tensión que se crean entre estos dos polos.

En cuanto al concepto de género –fantástico en este caso– como excluyente de (sub)géneros como la leyenda o el mito, debemos señalar que es *una* acepción de dicho concepto. Veremos en el apartado 2.2.4 que el concepto de género como lo presenta Fowler (1982) funciona de una manera abierta y flexible que no responde a la descripción estática que hace Belevan del mismo.

2.2.2 El fantástico como modo

Entre los que entienden el fantástico como modo, podemos mencionar a Jackson (1981), Chanady (1985) y Traill (1996).

Jackson (1981), al hablar de ‘modo’ fantástico se basa en el concepto de modo de Jameson; modo, entonces, como discurso. Así lo aclara: “The term ‘mode’ is being employed here to identify structural features underlying various works in different periods of time” (Jackson 1981:7). El fantástico es un discurso que entra en diálogo cercano con lo ‘real’, sostiene Jackson:

Unlike the marvellous or the mimetic, the fantastic is a mode of writing which enters a dialogue with the ‘real’ and incorporates that dialogue as part of its essential structure. (Jackson 1981:36)

Cuando discutamos el concepto de género de Fowler, se verá que compartimos, en parte, la aproximación de Jackson, ya que es una aproximación que, al reconocer estructuras que se repiten en textos de diferentes períodos, posibilita los estudios diacrónicos del fantástico.

En lo que respecta a la discusión sobre si el fantástico es un género o no lo es, Chanady (1985:vii) concibe los géneros literarios como categorías claramente definidas, que de ningún modo pueden contener al fantástico, con la heterogeneidad que lo caracteriza, sin una consiguiente pérdida de significado del término género:

In the case of literary genres, the reading codes are usually well defined, and allow the reader to react to a text such as a comedy or a tragedy in a certain way. Literary modes, on the other hand, can often overlap, and are found in different genres. (Chanady 1985:vii)

Como se entenderá más adelante, cuando nos refiramos al concepto de género de Fowler, Chanady se maneja con un concepto de género prácticamente opuesto al del crítico británico, lo cual hace comprensible su reticencia a utilizar el término para la literatura fantástica.

⁵¹ “Le fantastique ne peut subsister que dans la fiction [...]. Bref, le fantastique implique la fiction”, apunta Todorov (1970:65).

Traill (1996), desechando la noción de ‘género fantástico’, opta por hablar de ‘modos’ fantásticos, lo cual, explica, le permite seguir el fantástico a través de distintos géneros, y a través del tiempo.⁵² Sin embargo hace hincapié en que su uso del término ‘modo’ difiere del uso de Jackson, a quien acusa de manejarse con una visión demasiado rígida de lo que es el modo fantástico:

My use of the term *mode* allows us to view the fantastic across genres and across time, and to see how one fantastic narrative is like, or unlike, another. In this sense, too, the term is particularly to be distinguished from Rosemary Jackson’s usage. She takes the fantastic (and fantasy) overall to be a ‘literary mode’, a ‘basic model’, which seems to me akin to the term ‘genre’, even though she claims that ‘there is no abstract entity called ‘fantasy’’. (Traill 1996:10)

Para evitar la rigidez que le critica a su colega, Traill (1996) se refiere al fantástico como ‘categoría estética universal’ (*universal aesthetic category*), una categoría de una amplitud tal que puede incluir cualquier tipo de expresión artística:

It may be a play, short story, novel, ballad; we may find it in the form of a painting or a statue, or perhaps a symphony or an opera. [...] Once we grant that the fantastic is a universal aesthetic category, we can go on to make two theoretical statements about it: first, it can be distinguished from its non-fantastic counterpart; second, it has clearly differentiated varieties, or *modes*. (Traill 1996:7)

Consideramos que esta noción del fantástico como ‘categoría estética universal’ es demasiado amplia como para ser operativa. No es éste el lugar, no obstante, para entrar a discutir este aspecto de la teoría de Traill. Nos limitaremos a subrayar que el interés que tenemos en el fantástico en este trabajo es solamente desde el punto de vista de la narrativa. Como veremos en el apartado 2.3.3, el modo ambiguo descrito por Traill, y sobre todo su aplicación del modelo de los mundos posibles, nos serán de gran utilidad para estructurar el análisis de la conformación de la ambigüedad en los cuentos seleccionados.

2.2.3 El fantástico como género literario

Entre los que sostienen que el fantástico es un género literario mencionaremos a Todorov (1970), Barrenechea (1972; 1985), Verdevoye (1980) y Herrero Cecilia (2000).

Todorov (1970), desde su postura estructuralista, establece una diferenciación entre géneros teóricos y géneros históricos, siendo los primeros una construcción abstracta que le permitirá compartimentar y clasificar los géneros ‘vivos’ o históricos, más difíciles de clasificar debido a sus rápidas metamorfosis según el contexto en el que surjan. Los géneros teóricos funcionarán entonces como géneros ‘asépticos’, no inmersos en un contexto sociocultural y político, contexto con el que, dicho sea de paso, muchos de los estructuralistas no querían inmiscuirse. Sin embargo, Todorov insiste en la importancia de que los géneros teóricos sean verificados y verificables en los mismos textos, y sigue:

si nos déductions ne correspondent à aucune oeuvre, nous suivons une fausse piste. D’autre part, les genres que nous rencontrons dans l’histoire littéraire doivent être

⁵² Traill (1996:11-17) describe cinco modos dentro del fantástico: “*the disjunctive mode*”, “*the fantasy mode*”, “*the ambiguous mode*”, “*the supernatural naturalized*” y “*the parnormal mode*”. El modo que nos interesa fundamentalmente en este trabajo es el modo ambiguo.

soumis à l'explication d'une théorie cohérente; sinon, nous restons prisonniers de préjugés transmis de siècle en siècle [...]. *La définition des genres sera donc un va-et-vient continuuel entre la description des faits et la théorie en son abstraction.* (Todorov 1970:26, nuestro cursivado)

Posteriormente, Todorov ha sido muy criticado (Jackson 1981:6; König 1984:19) por la negación del contexto sociocultural y político en el cual surge la literatura fantástica –y la literatura en general–.⁵³ Desde nuestra perspectiva, la categoría de géneros teóricos mantiene la discusión en un nivel de abstracción que no interesa a nuestros fines.

Barrenechea (1972; 1985) habla del fantástico como subgénero y como género respectivamente, pero se abstiene explícitamente de discutir su elección (Barrenechea 1985:46). König (1984), va más lejos en su abstención, al ignorar el problema por completo. Habla de 'lo fantástico' y de 'literatura fantástica', sin utilizar nunca los términos 'género' ni 'modo'.

Verdevoye (1980), aceptando la variación dentro del mismo –“Y se da el mismo nombre a los cuentos con apariciones de diablos, fantasmas y vampiros, que a las ficciones de Borges o los relatos de fantasmas” (Verdevoye 1980:283)–, se refiere a 'género' fantástico. No obstante, es probablemente la palabra 'género' la que lo impulsa a buscar un denominador común para todos los integrantes del mismo:

Sin embargo, creo encontrar en todas esas manifestaciones del género algo en común; y este «algo» es lo que Freud, en sus *Ensayos del psicoanálisis aplicado*, llama «Das Unheimliche», término que ha sido traducido al [...] castellano [por] «inquietante extrañeza». (Verdevoye 1980:283)

Herrero Cecilia (2000:27), por su parte, sostiene que “el relato fantástico es un género literario que tiene unas leyes discursivas y narrativas propias”. Aquí también vemos un peligro a nivel teórico, al querer el crítico imponer la exigencia de leyes comunes a toda obra que se quiera denominar 'fantástica'.

Como veremos seguidamente, la noción de género de Fowler libera a los géneros literarios de esta exigencia de denominador común para todos sus integrantes.

2.2.4 El concepto de género de Fowler

Teniendo en cuenta las diferentes posturas presentadas en los apartados anteriores – 2.2.1, 2.2.2 y 2.2.3–, podemos entender que cuando Fowler (1982), en su ya clásico *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Mode*, se dispone a redefinir el concepto de género, se encuentra ante un concepto que muchos críticos interpretan como rígido, estático, meramente teórico, o simplemente, sólo utilizable para los tres grandes géneros: épica, drama y poesía. Para darle flexibilidad al concepto, y adaptarlo de este modo a la variación y adaptabilidad que los géneros y subgéneros muestran en los diferentes tiempos y contextos socioculturales –los géneros históricos de Todorov (1970:18-19,25)–, Fowler describe los géneros y subgéneros literarios como tipos (*ty-*

⁵³ Bessière (1974:11), Barrenechea (1985:45) y Campra (1998) marcaron sus diferencias con Todorov al escribir sobre la importancia del contexto sociocultural para entender el fantástico. Sin embargo, Todorov, visto en su contexto temporal, es menos rígido de lo que sugieren algunos de sus críticos ya que él introduce la diferenciación entre géneros teóricos y géneros históricos para rebatir la clasificación de Frye, que Todorov (1970:23) considera arbitraria y desconectada de los géneros históricos: “Or, le système de Frye est, comme celui du poéticien ancien, constitué de genres non parce qu'on n'en a pas observé davantage mais parce que le principe du système l'impose” (Todorov 1970:19).

pes) y no como clases –clasificables–. Esta perspectiva permite, asimismo, clarificar la finalidad pragmática –y no definatoria o clasificatoria– de identificar una obra específica como inscrita dentro de un género o subgénero determinados:

the notion of type is introduced to emphasize that genres have to do with identifying and communicating rather than with defining and classifying. *We identify the genre to interpret the exemplar.* (Fowler 1982:38, nuestro cursivado)

Utilizando el concepto wittgensteniano de ‘semejanzas de familia’ (*family resemblance*),⁵⁴ Fowler explica los géneros literarios como familias, y a las obras que se inscriben dentro del mismo género como individuos, relacionados entre sí de modos diversos sin necesidad de que exista ni siquiera *un* rasgo común a todos. Así lo expresa Fowler:

Representatives of a genre may then be regarded as making up a family whose septs and individual members are related in various ways, without necessarily having any single feature shared in common by all. [...] Genres appear to be much more like families than classes. (Fowler 1982:41)

Reconociendo un cierto riesgo en la teoría wittgensteniana de producir una disgregación de los géneros literarios descritos por la crítica de género tradicional, Fowler agrega que las bases de estas semejanzas de familia radican en la tradición literaria:

In literature, the basis of resemblance lies in literary tradition. What produces generic resemblances, reflection soon shows, is tradition; a sequence of influence and imitation and inherited codes connecting works in the genre. As kinship makes a family, so literary relations of this sort form a genre. (Fowler 1982:42)

Desde esta perspectiva, podemos entender que obras tan dispares y tan distantes en el tiempo como, por ejemplo, “El hombre de arena” [1817] de Hoffmann, *Frankenstein* [1818] de Shelley, y “Casa tomada” [1946] de Cortázar, queden inscritas dentro del mismo género fantástico. Desde esta misma perspectiva, los cuentos que se tratarán en esta tesis, en los cuales la ambigüedad entre lo natural y lo sobrenatural se mantiene hasta el final del relato, tendrán, como decíamos en el apartado 2.1, ‘relaciones de familia’ con otros cuentos en los cuales la ambigüedad se resuelva durante el relato y podrán así contarse dentro del mismo género. Asimismo, a través de motivos, figuras y temas, guardarán ‘relaciones de familia’ –más lejanas, por cierto– con cuentos en los cuales ni siquiera exista un conflicto entre un dominio natural y otro sobrenatural pero que se inscriben en lo que Todorov ha denominado lo maravilloso y que, siguiendo la idea del género como tradición, podríamos denominar la tradición de lo sobrenatural en literatura. Se trata en definitiva, de identificar la tradición, o las tradiciones, literaria/s dentro de las cuales se inscriben los cuentos que nos ocupan, para así poder entender, por un

⁵⁴ Wittgenstein (1958:§67) explica su concepto de ‘relaciones de familia’ del siguiente modo: “Consider for example the proceedings that we call ‘games’. I mean board-games, card-games, ball-games, Olympic games, and so on. What is common to them all?—Don’t say: «There *must* be something common, or they would not be called ‘games’»—but *look and see* whether there is anything common to all.—For if you look at them you will not see something that is common to *all*, but similarities, relationships, and a whole series of them at that. [...] We see a complicated network of similarities overlapping and criss-crossing: sometimes overall similarities, sometimes similarities of detail”. (Wittgenstein 1958:§66) Y continúa: “I can think of no better expression to characterize these similarities than ‘family resemblances’; for the various resemblances between members of a family: build, features, colour of eyes, gait, temperament, etc. etc. overlap and criss-cross in the same way.—And I shall say: ‘games’ form a family”.

lado, el valor convencional que encierran tanto sus estrategias narrativas como sus tópicos y, por otro, apreciar el valor innovador del manejo de los mismos.

Creemos, con Ziolkowski (1977), que el estudio de temas y motivos es lo que nos permite ubicar a una obra en una cierta tradición literaria y comprender las innovaciones –a nivel temático y como reflejo de los cambios en lo que el crítico llama la conciencia cultural general (*general cultural consciousness*)– que esta obra introduce. Los temas y motivos pertenecen, en primer lugar, a la literatura, no a la realidad, y por lo tanto el estudio de los mismos sirve para entender cómo las obras literarias se ubican dentro de una cierta tradición. Hablando de su estudio sobre las ‘imágenes desencantadas’ (*disenchanted images*), Ziolkowski apunta:

Although the preference for a particular image may reflect a national or generational concern, it is apparent that the works we have considered derive their basic material more often from other literary works than from ‘life’. [---] As a result, as we moved chronologically from text to text, it was easy to establish lines of continuity –in the interest not so much of demonstrating ‘influence’ as, rather, of tracing the history of the images themselves. But it should be obvious that this ‘history’ exists, at least during the past two hundred years, exclusively in literature. (Ziolkowski 1977:254-255)

Son este tipo de consideraciones las que nos llevan a cuestionar la idea de géneros teóricos de Todorov (1970) y nos impulsan a estudiar los textos mismos, los cuales nos permitirán entender históricamente el género o los géneros a los que aluden. El mismo Fowler es explícito en lo que respecta a su postura ante los ya discutidos géneros teóricos:

But it may serve to bring out the point that *statements about a genre are statements about the genre at a particular stage* –about Z_n , not Z . [---] Without some historical localization, discussion of genre tends toward the vacuous. (Fowler 1982:47, nuestro cursivado)

Para cerrar este apartado 2.2, queremos repasar las diferentes posturas que hemos presentado, ahora vistas desde el concepto de género de Fowler, el cual responde a muchas de las críticas que se le suelen hacer al concepto de género tradicional. Según este modo de entenderlo, el género literario es una noción plástica que permite, por un lado, entender los cambios culturales que la razón y el imaginario comunitario sufren a lo largo del tiempo (Bessièrè 1974:10) y, por otro, no excluye a expresiones del tipo de la leyenda y el mito (Belevan 1977: xlviii-xlix). El género fantástico, siguiendo la concepción de género de Fowler, coincide en gran medida con el concepto de modo utilizado por Jackson (1981:7), ya que permite seguir ciertas estructuras que se dan en distintas obras en diferentes períodos de tiempo. La crítica que hace Chanady del género como modelo bien definido pierde sentido frente a esta concepción del género literario, la cual tiene mucho en común con la concepción de modos literarios según Chanady (1985:vii), ya que éstos pueden superponerse y encontrarse en diferentes géneros –significando aquí los géneros comedia, tragedia, etc–. El género entendido a la manera de Fowler no es exclusivo ni excluyente, sino que cada obra puede inscribirse en más de un género literario. Los modos literarios descritos por Traill (1996) podrían perfectamente incluirse dentro de la ‘familia’ del fantástico, del mismo modo que el concepto de género de Fowler explicaría la variación descrita por Verdevoye (1980) dentro del fantástico.

2.3 La ambigüedad del fantástico

Desde que Todorov, en 1970, publicó su ya canónica *Introduction à la littérature fantastique*, el primer intento de abordar el género fantástico a partir de postulados teóricos concretos –postulados estructuralistas y desde la perspectiva de género–, mucho se ha debatido acerca del género en cuestión.⁵⁵ Todorov propuso entonces una definición del fantástico a partir del efecto de incertidumbre o duda (*hésitation*) que el texto crea en el lector –no siempre queda claro que Todorov se refiere al lector implícito, lo cual de por sí ha causado cierta confusión en sus lectores empíricos–; incertidumbre, cabe agregar, en lo que respecta a la naturaleza del hecho insólito:

le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur –un lecteur qui s’identifie au personnage principal– quant à la nature d’un événement étrange. (Todorov 1970:165)

En los casos en los que esta incertidumbre se mantiene sin resolver hasta el final del relato, estamos ante un caso de lo que Todorov llama *le fantastique pur*; de lo contrario, el relato pasará a inscribirse en alguno de los géneros vecinos, a saber *l’étrange* –cuando el hecho insólito recibe una explicación racional– o *le merveilleux* –cuando el hecho insólito pasa a formar parte del mundo narrativo sin que se produzcan choques o conflictos en este mundo–.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu’on choisit l’une ou l’autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l’étrange ou le merveilleux. Le fantastique c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (Todorov 1970:29).⁵⁶

Ésta es, a grandes rasgos, la teoría sobre la literatura fantástica delineada por Todorov. Sin embargo, debemos recordar que el objetivo de nuestro trabajo no es presentar una (nueva) teoría del fantástico en términos generales. Ni siquiera queremos profundizar en las teorías existentes. El objetivo de nuestro trabajo es estudiar el funcionamiento textual en la creación de *un* aspecto del fantástico –la ambigüedad que se crea y se mantiene al darse la coexistencia de sistemas epistemológicos incompatibles entre sí– en un corpus determinado, de un tiempo y un lugar determinados. En otras palabras, nuestro análisis se limitará al género (histórico) tal y como aparece en los cinco cuentos seleccionados para este trabajo y a su relación con otros relatos inscritos dentro de la misma tradición, dejando de lado, como ya hemos aclarado, el concepto de género teórico y sus implicaciones.

⁵⁵ Todorov no fue el primero en abordar el género. Ya en 1947, Sartre escribe un artículo sobre el fantástico como género literario: “Aminadab. Ou du fantastique considéré comme un langage.” En éste afirma: “Car le genre fantastique, comme les autres genres littéraires, a une essence et une histoire, celle-ci n’étant que le développement de celle-là” (Sartre 1947:123). Para ver una breve presentación de trabajos sobre el fantástico literario anteriores al de Todorov, como los de Nodier, Walter Scott, Lovecraft, Vax, Caillois y otros, y el fantástico como generador de miedo o de terror, remitimos a Bessière (1974:44-49) y a Alazraki (1990:22-25).

⁵⁶ Las inconsistencias de las perspectiva y del razonamiento de Todorov han sido señaladas una y otra vez por cada uno de los críticos que ha abordado el género fantástico después de él. Por lo tanto, no creemos necesario comentar estos aspectos y remitimos a aquellos que estén interesados a los trabajos de Barrenechea (1972), Bessière (1974), Brooke-Rose (1981), Traill (1996), Arán (1999) y a otros trabajos aquí referidos.

El aspecto que buscamos investigar parte de esa incertidumbre que, siguiendo a Todorov, se despierta en el lector frente a un hecho insólito, entre una explicación racional y una sobrenatural. Sin embargo, a los fines de que quede claro que la reacción en el lector viene codificada por el texto, para subrayar que la reacción en el lector es respuesta a estrategias textuales, preferiremos hablar de *ambigüedad*. La ambigüedad se encontrará en el texto mismo, mientras que la incertidumbre nos obliga a personificar al lector implícito en cuanto que está constituida por un efecto que el texto provoca en el lector. Creemos que aquí radica la confusión que el uso del término ‘lector’ por parte de Todorov ha creado en la crítica. Por más que Todorov aclare que se refiere a un lector implícito (Todorov 1970:36) y, además, critique a aquellos que se refieren a un lector real en lugar de uno implícito (Todorov 1970:39), el hecho de que luego elija hablar de ‘incertidumbre’ crea confusión y a la vez muestra la complejidad que encierra la problemática del lector. Afirmar que el lector implícito *siente* incertidumbre, es equivalente a afirmar que una estrategia textual *siente* incertidumbre. Todorov sigue –como aquellos a los que critica– hablando del lector implícito como si fuera un lector de carne y hueso pero usa para el mismo un término –al menos en apariencia– más teórico.

De igual modo maneja Speck el concepto de lector implícito al querer explicar la función de testigo que tiene el narrador en el cuento de Lugones “Un fenómeno inexplicable”:

Como delegado del «sentido común» dentro del mundo ficticio, el narrador lugoniano comienza dudando de las declaraciones del investigador; mientras se deja convencer poco a poco, el lector implícito se convence paralelamente. (Speck 1976:412-413)

Según Speck, por tanto, el narrador testigo funcionará como punto de identificación para el lector implícito, presentando las dudas que puedan surgir a dicho lector. Al igual que Todorov, Speck se refiere aquí al lector implícito como si éste fuese una persona que puede ser convencida. Pero insistimos que el lector implícito debe ser entendido como un componente textual, un rol lector, y no como una persona con sentimientos y una voluntad posibles de manipular.

Como ya hemos dicho, es la del lector una problemática sumamente compleja y no es nuestra intención resolverla aquí. Sin embargo, para que se puedan entender tanto nuestra definición de fantástico ambiguo como nuestra propuesta de análisis, creemos fundamental que quede clara cuál es nuestra postura frente al ‘lector’. A estos fines señalaremos algunos de los problemas que encontramos en los conceptos ‘lector implícito’ y ‘lector modelo’ y luego, definiremos nuestra postura teórica ante esta problemática.

2.3.1 La problemática del lector

En nuestra lectura, el lector juega un rol importante en dos sentidos, según los cuales hablaremos de dos ‘lectores’. En un sentido semiótico, nos interesa estudiar el modo en que el texto logra la aceptación cooperativa, por parte del lector, de universos no miméticos. En un sentido histórico, nos interesa ver en qué modo el texto hace alusión a temas, debates y/o acontecimientos de conocimiento común en la época en que se publica cada uno de los cuentos.

Para la lectura semiótica, hablaremos de ‘rol lector’. Para explicar este concepto, empezaremos por discutir los conceptos de Lector Modelo introducido por Eco ([1979] 1994), y lector implícito, introducido por Iser ([1976] 1978).

El Lector Modelo es definido por el semiótico italiano según lo siguiente:

Sia chiaro pertanto che d'ora in avanti, ogni qual volta si useranno termini come Autore e Lettore Modello si intenderà sempre, in entrambi casi, dei tipi di strategia testuale. Il Lettore Modello è un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere satisfechas perché un testo sea pienamente attualizzato nel suo contenido potencial. (Eco 1994:61-62)

Traduciendo a Eco podemos decir que el Lector Modelo es un conjunto de condiciones de felicidad que deben ser satisfechas para que el contenido potencial de un texto sea plenamente actualizado. Estas condiciones de felicidad son establecidas por el texto mismo. Pero, en última instancia, el conjunto de condiciones de felicidad siempre es 'descubierto' por el lector empírico –ya sea el crítico frente a su computadora o el lector en su sillón–. Debido a esto, el hecho de entrever cuál será el contenido potencial de un texto dependerá en parte de cómo en el texto mismo se disponen las estrategias textuales –cómo se prevén en el texto los 'huecos' en la enciclopedia⁵⁷ del lector (Eco 1994:55-56) –y, en parte, de la habilidad y de la enciclopedia de ese lector empírico. Cuando Eco (1994:56) apunta que “un testo non solo riposa su, ma contribuisce a produrre una competenza”, elige poner el acento en la capacidad del texto de producir significado más allá del plano de la expresión. Queremos insistir, sin embargo, en la primera proposición de la frase citada –“un testo non solo riposa su [...] una competenza”–; hay lectores más capaces que otros, lectores más perceptivos que otros, lectores más sutiles que otros, por lo tanto, el texto reposa *también* en la competencia del lector. El Lector Modelo será, por tanto, el resultado de una combinación de las estrategias textuales –diseñadas ya sea consciente o inconscientemente por el autor empírico– y de la capacidad y/o sensibilidad de cada lector empírico para captar estas estrategias. Con esto queremos decir que varios lectores empíricos, todos ellos leyendo el mismo texto concienzudamente, postularán Lectores Modelo –levemente o muy– distintos. El concepto Lector Modelo se deberá entender, por tanto, como un concepto dinámico.

Iser (1978), por su lado, define el lector implícito del siguiente modo:

The concept of the implied reader is therefore a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him: this concept prestructures the role to be assumed by each recipient, and this holds true even when texts deliberately appear to ignore their possible recipient or actively exclude him. Thus the concept of the implied reader designates a network of response-inviting structures, which impel the reader to grasp the text. (Iser 1978:34)

El teórico alemán no es del todo claro en su posicionamiento frente al lector. Por un lado habla de estrategias textuales y de estructuras que invitan a una respuesta, manteniendo de este modo el enfoque en cómo el texto *prepara* o *impulsa* un tipo de respuesta por parte del lector empírico. Pero más adelante, Iser apunta que el concepto de lector implícito ofrece un medio para describir el proceso por el cual las estructuras textuales son trasmutadas en experiencias personales a través de actividades ideacionales (*idea-*

⁵⁷ El concepto de enciclopedia es un concepto sumamente complejo (ver, por ejemplo, Eco 1984:46-86). Aquí lo utilizaremos para significar la competencia de un lector, dada por el contexto –tanto a nivel micro como a nivel macro– en el que vive. Eco (1984:80) la define así: “The encyclopedia is the regulative hypothesis that allows both speakers to figure out the ‘local’ dictionary they need in order to ensure the good standing of their communicative interaction. The success of the interaction will eventually prove that their hypothesis was the good one”.

tional activities) (Iser 1978:38).⁵⁸ Cabe preguntarse cómo es posible describir ese proceso sin hacer un estudio psicológico de la lectura. Estudiando el texto y las estructuras textuales, no podemos sino observar cómo está construido este texto y dentro de qué marco referencial se mueve. El proceso de transformación de ese texto en experiencias personales queda fuera del alcance de un estudio de tipo textual.

Aprovechando los valiosos aportes tanto de Eco como de Iser, pero buscando un término más transparente, elegimos trabajar con los conceptos de ‘rol lector’ y de ‘lectura’. De este modo buscamos reducir la probabilidad de deslizarnos a hablar del Lector Modelo, o del lector implícito, como si fueran un lector real –empírico– y podemos mantenernos dentro de las posibilidades que nos brinda el tipo de estudio que nos hemos propuesto. En los textos del fantástico ambiguo se logra, a través de ciertas estrategias que estudiaremos en los capítulos 4 y 5, la posibilidad de que un dominio sobrenatural coexista con un dominio natural, creándose un conflicto, pero de ningún modo quebrándose la coherencia textual. Nos interesa entender entonces cómo en el texto se *prepara* un tipo de lectura cooperativa, o se *prepara* un rol lector cooperativo hacia este tipo de coexistencia conflictiva. Lo que ocurra luego dentro de cada lector empírico requeriría otro tipo de estudio que no nos interesa llevar a cabo en este trabajo.

Para la lectura histórica nos referiremos a un postulado ‘lector de la época’, en aquellos casos en los que consideremos que el texto está haciendo alusión a temas, debates y/o acontecimientos de conocimiento común en la época en la que se publica cada uno de los cuentos. Teniendo en cuenta que la mayoría de los cuentos se publican en la prensa periódica, y teniendo también en cuenta la cantidad de publicaciones periódicas que circulaban en el período que nos ocupa –cantidad que puede tomarse como índice de una demanda por parte del público lector– consideramos que un lector que leyese los cuentos, también leería, al menos de pasada, u oiría comentar, las noticias, los debates y los acontecimientos que circularan en la prensa, o de boca en boca, en aquel momento. Para desarrollar este aspecto nos valdremos, en parte, del conocimiento que nos ha proporcionado el relevamiento de periódicos de la época que llevamos a cabo en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en el año 1997.⁵⁹ Sobre todo por razones de tiempo, pero también por el lamentable estado de parte del material que posee la Biblioteca, este relevamiento no fue completo. Es mucho lo que queda por hacer en lo que respecta a la contextualización de los textos del siglo XIX.

⁵⁸ En la traducción al inglés que manejamos aparece así: “The concept of the implied reader offers a means of describing the process whereby textual structures are transmuted through ideational activities into personal experiences” (Iser 1978:38).

⁵⁹ Ver “Apéndice: Periódicos relevados en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en febrero-marzo 1997”.

2.3.2 La ambigüedad según la crítica

En este apartado estudiaremos cómo ha sido abordada la cuestión de la ambigüedad entre lo natural/racional y lo sobrenatural/irracional⁶⁰ como característica específica del fantástico, por los diferentes estudiosos del fantástico literario.

Barrenechea (1972:295), en un intento de desarrollar una tipología del fantástico aplicable a la literatura hispanoamericana del siglo XX⁶¹, rechaza “la oposición de rasgos DUDA / DISIPACIÓN DE LA DUDA, que los mismos cultores del género no encuentran esencial” en la que Todorov se basa para establecer la ya famosa clasificación maravilloso/fantástico/extraño. Barrenechea le critica asimismo a Todorov el no incluir en su clasificación la literatura posterior a Maupassant:

Además los requisitos de Todorov hacen que sólo haya un período histórico muy reducido en el que florece la literatura fantástica pura (desde fines del XVIII con Cazotte, hasta fines del XIX con Maupassant) y que sólo un escaso número de obras pertenezcan en su totalidad a dicho género porque la mayoría cae en lo maravilloso o en lo extraordinario en cuanto se introduce una explicación segura en el relato. (Barrenechea 1972:295)

Para su clasificación, Barrenechea (1972:392-393) elige basarse en la existencia en el texto de un contraste entre lo normal y lo a-normal, y el hecho de que se problematice o no este contraste. De aparecer este contraste como problema estamos ante el fantástico. De aparecer el contraste no problematizado, nos encontramos frente al maravilloso. La definición de la crítica argentina se basa, de este modo, no en la incertidumbre que el hecho insólito despierta en el lector, sino en la existencia de un conflicto entre un orden normal y un orden a-normal dentro del texto.

Béssiere (1974:23), por su parte, se refiere al cuento fantástico como ambivalente, contradictorio, ambiguo y básicamente paradójico.⁶² La crítica francesa acusa a Todorov de atribuirle una importancia falsamente restrictiva a la incertidumbre⁶³ (Béssiere 1974:56) y pone, en cambio, el acento en la yuxtaposición y contradicción entre dos órdenes:

Le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres, mais de leur contradiction et de leur récusation mutuelle et implicite. [---] [Sobre *Diable Amoureux*:] Or l'intérêt du texte est de poser, dès son début, l'ordre naturel et l'ordre surnaturel (par le thème de la cabale), pour les déconstruire simultanément et installer l'incertitude sur tout signe, avant de rétablir *in fine* leur coexistence complémentaire. (Béssiere 1974:57)

⁶⁰ Para una aclaración de esta terminología, ver nota 19, apartado 1.3.2.

⁶¹ Todorov (1970:168,169) niega la existencia de literatura fantástica después de la aparición del psicoanálisis, con lo cual los cuentos de escritores del siglo XX como Cortázar, Bioy Casares, Borges y muchos otros, no podrían tildarse de fantásticos. Esta afirmación fue muy criticada. Ver la discusión de Roas (2001a:32-45) al respecto.

⁶² “Ambivalent, contradictoire, ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal”. (Béssiere 1974:23) Ver asimismo Béssiere (2001:98).

⁶³ “Telle notation sur l'importance de l'hésitation est faussement restrictive: «Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel»”. (Béssiere 1974:56)

Campra (1981), siguiendo los niveles de análisis ya propuestos por Todorov (1970), el semántico (temas y motivos), el sintáctico (composición del relato) y el verbal (el discurso narrativo), y a los fines de rescatar la especificidad del relato fantástico, logra matizar la naturaleza del conflicto existente en un relato fantástico en relación con el conflicto existente en todo texto narrativo.⁶⁴ En el relato fantástico, señala Campra, no hay posibilidad alguna de resolver el conflicto que se plantea, ya que éste se da entre dos órdenes inconciliables:

Probabilmente ogni testo narrativo trova il suo dinamismo primordiale nel conflitto di due ordini, e si conclude logicamente con la vittoria dell'uno sull'altro. *Ma mentre nella generalità dei testi la barriera che separa gli ordini è per definizione superabile [...], nel fantastico lo scontro si produce tra due ordini inconciliabili; tra di loro non esiste continuità possibile, di nessun tipo, e non dovrebbe quindi esserci né lotta né vittoria.* Qui l'intersezione degli ordini significa una trasgressione in senso assoluto, il cui risultato non può essere altro che lo scandalo. *La natura del fantastico, a questo livello, consiste nel proporre, in qualche modo, uno scandalo razionale, in quanto non c'è sostituzione di un ordine con un altro, ma sovrapposizione.* (Campra 1981:203, nuestros cursivados)

Coherente con esta visión del fantástico como propuesta transgresora al superponerse en un mismo texto dos órdenes inconciliables, Campra agrupa los temas y motivos del fantástico según el tipo de transgresión que estos representan –o la frontera que ponen en cuestionamiento–:

La trasgressione si manifesta secondo tre assi oppositivi la cui combinazione –a un maggiore o minore grado di complessità– permette di rendere conto della costellazione di motivi che costituiscono il livello semantico del testo. (Campra 1981:204)

Los ejes opositivos⁶⁵ (*assi oppositivi*) que señala son tres: 1) concreto/abstracto; 2) animado/inanimado –el cual incluiría la oposición vida/muerte como una subcategoría de la categoría ‘animado– y 3) yo/el otro, el presente/otro tiempo, aquí/allí, como ejes que constituyen las categorías de la enunciación⁶⁶.

En un trabajo posterior, Campra (2000:22) sigue desarrollando este aspecto y señala la importancia del concepto de frontera –“de limite insuperabile per le forze umane”– como punto de partida del fantástico.

Una volta stabilita l'esistenza di due statuti di realtà *a/b* (dove / indica l'antinomia insuperabile), la messa in atto del fantastico consiste nella trasgressione di questo limite. (Campra 2000:23)

⁶⁴ Una de las críticas que ha recibido Todorov es la de no lograr señalar lo específico de la literatura fantástica. Por ejemplo, Bessière (1974:55) anota: “Il résulte alors une dissolution de la spécificité du récit fantastique bien qu'on ait tenté de le délimiter de manière discriminatoire”. Mientras que Arán (1999:75) dice: “De allí que en repetidas oportunidades, parecen confundirse las características del fantástico con las de la literatura en general o bien el modelo teórico no puede dar cuenta de otros períodos en la evolución del género”.

⁶⁵ Más tarde, Campra (2000) desarrollará estos ejes opositivos en categorías sustantivas (establecidos a partir de la situación enunciativa) y categorías predicativas (elementos del enunciado en sí, es decir, del relato). Lo de la primera categoría son “il/altro; qui/li; adesso/prima (dopo)” (Campra 2000:26) y los de la segunda son “concreto/non concreto; animato/inanimato; umano/non umano” (Campra 2000:31). Como no seguimos este tipo de categorización en este trabajo, no profundizaremos en ellas.

⁶⁶ “gli assi che costituiscono le categorie dell'enunciazione” (Campra 1981:207)

El límite insuperable entre dos estatutos de realidad y la coexistencia de los mismos crean entonces una paradoja que caracterizará al fantástico. En el apartado siguiente, veremos la propuesta de Traill para acercarse a esta paradoja. En el capítulo 5 de este trabajo, veremos la importancia de la noción del umbral –un tipo de límite– en la construcción de los relatos que acá nos ocupan.

Todorov (1970), por su parte, al referirse a los aspectos semánticos del fantástico, agrupa los temas en ‘temas del yo’ y ‘temas del tú’. Los primeros tienen que ver con la relación entre el hombre y el mundo, específicamente, con el cuestionamiento de los límites entre espíritu y materia, y los temas que se pueden derivar de esta problemática:

Le principe que nous avons découvert se laisse désigner comme la mise en question de la limite entre matière et esprit. Ce principe engendre plusieurs thèmes fondamentaux: une causalité particulière, le pan-déterminisme; la multiplication de la personnalité; la rupture de la limite entre sujet et objet; enfin, la transformation du temps et de l’espace. (Todorov 1970:126)

Los temas del tú, por el contrario, tienen que ver con la relación entre el hombre y sus deseos, específicamente el deseo sexual. Aquí se encuentran temas que tienen que ver con el amor, la muerte, la vida después de la muerte, el vampirismo, la crueldad y la violencia, el sadismo, la necrofilia, el incesto, etc. (Todorov 1970:146). Si bien la agrupación de Todorov nos resulta interesante en lo que respecta a los temas del yo, no deja de resultarnos algo forzada en cuanto a los temas del tú.⁶⁷ Queda más claro, en este caso, el deseo por parte del crítico de que todo entre dentro de una estructura, que la estructura misma. Además, opinamos que el sólo hecho de agrupar los temas del fantástico no contribuye a comprender de qué modo estos temas se relacionan con la creación de la ambigüedad o de la incertidumbre –recordemos que, según Todorov, es ésta la principal característica del fantástico–. Consideramos que la agrupación de Campra es más útil para visualizar la disolución de los límites entre los pares y, por ende, además de resultarnos operativa para el análisis de temas y motivos en los relatos, es un paso hacia una mejor comprensión del funcionamiento de estos temas y motivos en la constitución de la ambigüedad entre dos órdenes incompatibles entre sí.

Chanady (1985), en su proyecto de diferenciar el fantástico del realismo mágico utiliza la noción de ‘antinomía’, que define como “the simultaneous presence of two conflicting codes in the text” (Chanady 1985:12), para luego anotar que la característica más distintiva del fantástico es el énfasis en visiones del mundo en conflicto, conflicto que no puede ser resuelto según las leyes postuladas por el texto mismo (Chanady 1985:69).⁶⁸ La actitud ambigua del narrador hacia lo sobrenatural –el narrador ve algo que lo perturba y cuya existencia insiste en negar– juega un papel importante en la identificación del fantástico, según Chanady (1985:70).

En su trabajo sobre la ficcionalidad, Reisz de Rivarola (1989:134) explica el fantástico como “la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible*”, y más adelante apunta:

En las ficciones fantásticas [---] los *imposibles* no se dejan encasillar, como hemos visto, dentro de las formas de lo sobrenatural aceptadas por la mentalidad comunitaria pero, además, conviven de modo inexplicable, explícita o implícitamente tematizado

⁶⁷ Ver también Campra (1981:204).

⁶⁸ “The emphasis on conflicting world views which cannot be resolved according to the laws posited by the text itself is the most important distinguishing characteristic of the fantastic”. (Chanady 1985:69)

como tal, con *posibles* que sí se integran en el espectro de posibilidades que forman parte de la noción de realidad, históricamente determinada, del productor y sus receptores. (Reisz de Rivarola 1989:140)

Podemos observar que todas las perspectivas aquí presentadas tienen en común el hecho de señalar un choque, un conflicto, una contradicción no resuelta en los textos que se inscriben dentro del fantástico.⁶⁹ Arán (1999) vuelve a referirse a este conflicto y a la ambigüedad, cuando ve en el fantástico

un espacio de ambigüedad semántica, un núcleo enigmático que emerge desde el origen como un rasgo específico de la intriga, mantenido hasta el presente. El orden del discurso del relato fantástico está al servicio de ese enigma que entra en conflicto con el orden y la norma del discurso social y este conflicto actúa provocativamente y define una voluntad estética. (Arán 1999:11-12)

Pasemos entonces a discutir el modelo de los dominios presentado por Traill, modelo que nos será útil para estudiar la conformación de la ambigüedad que nos interesa en los cinco cuentos seleccionados.

2.3.3 Traill: dominios natural y sobrenatural

Utilizando el marco teórico de la semántica de los mundos posibles, Traill (1996) considera que el fundamento de una obra fantástica es una estructura de oposición entre un dominio natural y un dominio sobrenatural:

Whether a work is fantastic depends on the *overall* structure (the macrostructure) of the fictional world, on what it is composed of and how its constituents are arranged. And that, in turn, is indeed the opposition of two domains, the supernatural and the natural. (Traill 1996:8)

Como ya comentamos en el apartado 2.2.2, Traill busca llegar a una teoría de el/lo fantástico (*the fantastic*) como ‘categoría estética universal’ (*universal aesthetic category*), entendiendo con esto que el/lo fantástico puede plasmarse a través de cualquier medio artístico ya sea la literatura, la plástica o la música sinfónica.

En realidad, –permítasenos un breve paréntesis– Todorov (1970) también da la impresión de manejarse con un concepto amplio del fantástico, si bien no tanto como Traill. Debemos recordar que Todorov sólo incluye la narrativa y de ésta excluye todo lo que se pueda leer alegóricamente.⁷⁰ Al leer a Todorov, cabe pensar que *la littérature*

⁶⁹ A pesar de no hacer mención a un conflicto o una contradicción sino centrándose más bien en el clima de inquietante extrañeza, Herrero Cecilia también saca a relucir la ambigüedad como una de las características de lo que él llama el ‘fantástico moderno’. Sin embargo, se mantiene en la misma línea de Todorov, relacionando la ambigüedad con la explicación que se le dé al hecho fantástico. Herrero Cecilia (2000:193) se refiere al “juego con la ambigüedad” como “elemento clave de la estética y de la pragmática del relato fantástico”. Pero el crítico español no se limita a la ambigüedad entre lo natural y lo sobrenatural, sino que describe cuatro modalidades de ambigüedad, de las cuales la primera, la ambigüedad ontológica, es la que más se acerca a la que nos ocupa fundamentalmente en este trabajo. Además de ésta, Herrero Cecilia describe la ambigüedad perceptiva, la ambigüedad narrativa, y la ambigüedad retórica. Consideramos que Herrero Cecilia mezcla criterios distintos al hacer esta clasificación; no obstante, al no ser directamente relevante para nuestro trabajo, no nos detendremos a discutir este aspecto.

⁷⁰ Todorov ha sido muy criticado por esta exclusión de la narrativa que se puede leer alegóricamente. Para ver algunas posturas críticas, que compartimos, ver Barrenechea (1972:392-395) y Brooke-Rose (1981:68-71). Como veremos en el apartado 5.5.3, “El ramito de romero” es un ejemplo de que la alegoría y el fantástico no son excluyentes el uno del otro.

fantastique a la que se refiere incluye tanto ‘lo fantástico puro’ – el fantástico ambiguo, en nuestros términos – como ‘lo maravilloso’ y ‘lo extraño’. Sin embargo, basta leer a Todorov más cuidadosamente para entender que la presencia de ‘lo maravilloso’ y de ‘lo extraño’ se debe a un intento por parte del crítico de mostrar la inestabilidad del fantástico como género literario y los límites borrosos de los géneros literarios en general. ‘Lo maravilloso’ y ‘lo extraño’ están presentes en el modelo de Todorov como géneros vecinos al ‘evanescente’ género fantástico:

Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s’évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l’étrange, qu’être un genre autonome. (Todorov 1970:46)

Pero volviendo a Traill y a su aplicación del modelo de los mundos posibles, veamos cómo define esta crítica los dominios natural y sobrenatural:

*the natural domain is a **physically possible world** having ‘the same natural laws as does the actual world’ [...]. It must be borne in mind that ‘physically possible’ is not restricted to the actual world, but pertains to all the possible worlds where these laws apply. [...] The supernatural domain, in contrast, is a physically **impossible world**. At its simplest, then, our description of the fantastic rests on the opposition of physically possible and physically impossible. (Traill 1996:9, nuestros cursivados, negritas de la autora)*

Limitando la descripción de Traill a la literatura de ficción y aplicándola específicamente a los cuentos a tratar en este trabajo, consideramos que esta perspectiva metodológicamente la visualización de las fuerzas que se encuentran en conflicto frente al hecho insólito, y abre un camino para abordar el análisis de estas fuerzas. A partir de este modelo podemos entonces estudiar cómo el texto construye estos dominios, cómo les confiere autoridad, dónde se cruzan los dominios y cómo se mantiene la ambigüedad.

Dentro del fantástico como ‘categoría estética universal’, Traill distingue cinco ‘modos’⁷¹ según cómo se construye en cada texto el estatus ficcional de lo sobrenatural:

the many devices authors use for introducing the supernatural and natural domains ensure that the opposition is, in fact, dynamic and varied. The most important facet of this dynamism is the way the fictional status of the supernatural is constructed: how it is made to confront and engage with its counterpart, the natural domain.

This is not an *ad hoc* strategy. The status of the supernatural domain’s existence is determined by the degree of narrative authentication. (Traill 1996:11)

Traill ve la utilidad de los modos en que permiten un acercamiento tanto sincrónico como diacrónico al estudio del fantástico. Sincrónicamente, permiten ver cómo se ha tratado el fantástico en un período determinado. Diacrónicamente, iluminan las preferencias que cada período ha tenido por uno o más modos. Desde nuestra perspectiva de género, encontramos que los modos descritos por Traill también contribuyen a entender las diferentes variaciones que el género (la tradición), con sus límites borrosos, sufre a lo largo del tiempo y, por tanto, a explicar la relación que de hecho existe entre expresiones tan diferentes como la novela gótica y el cuento fantástico de fines del siglo XIX. El modo que más nos incumbe es el ‘modo ambiguo’, así descrito por Traill (1996:13):

⁷¹ Ver nota 52, apartado 2.2.2.

“the supernatural domain is constructed as a potentiality, as a shifting ‘as if’ or ‘may be’. The narrator, or protagonist-narrator, does not fully authenticate it”⁷²

El modo ambiguo descrito por Traill puede compararse con los ‘mundos posibles imposibles’ descritos por Eco, en su artículo “Pequeños mundos”, del siguiente modo:

Por un lado, las entidades posibles parecen ser llevadas a la existencia narrativa, puesto que se les aplican procedimientos convencionales de ratificación; por el otro, el régimen de esta existencia se vuelve incierto porque los fundamentos mismos del mecanismo de ratificación está minado. (Eco 1998a:230)

Arán, refiriéndose a este trabajo de Eco, apunta:

En un trabajo posterior [Eco] ampliará un tanto su paradigma, para reconocer que se trata de *mundos posibles imposibles*. Ello quiere decir que se dan todas las condiciones para una existencia narrativa verosímil, pero por otra parte se socavan estas mismas condiciones, *de modo que se crea la ambigüedad y la contradicción en sus propios términos*. (Arán 1999:54, el segundo cursivado es nuestro)

Es esta ambigüedad que se da en un momento de fuerte fe en la razón lo que nos interesa estudiar con detenimiento. Es esta contradicción, esta coexistencia de dos dominios inconciliables en un mundo posible imposible, la que nos lleva a plantearnos las siguientes preguntas: ¿Cómo se crea, y luego se sostiene, en el texto cada uno de los dominios? ¿Cómo se los yuxtapone, se los obliga a convivir en conflicto, sin que ninguno de los dos logre ‘nunca’ la hegemonía? ¿Cuáles son las estrategias narrativas y cuáles los motivos literarios que contribuyen a crear la coexistencia irresoluble de los dos dominios? Éstas serán las preguntas que contestaremos a través de los análisis en los capítulos 4 y 5.

Partimos entonces de la base que el conflicto se estructura a partir de la coexistencia de un dominio natural, fácilmente aprehensible con la razón, y un dominio sobrenatural, no entendible por medios racionales, dominio éste que perturba el orden natural, lo sacude y lo cuestiona, produciéndose entre ambos lo que hemos dado en llamar, un encuentro imposible. Los cuentos que presenten esta coexistencia y en los cuales la coexistencia se mantenga a lo largo de todo el relato, serán los que se inscriban dentro de lo que hemos llamado ‘el fantástico ambiguo’.

2.3.4 La polifonía en el fantástico ambiguo

Un concepto que nos resulta fundamental para entender la yuxtaposición de estos dominios, y sobre todo, el hecho de que ninguno de ellos nunca logre la hegemonía en el relato, es el concepto de polifonía de Bajtin ([1929] 1988). Si bien el crítico ruso desarrolla el concepto para describir la novela y, sobre todo, la novelística de Dostoievski, veremos que resulta de gran relevancia para nuestro trabajo.

Por polifonía, Bajtin (1988:16) entiende “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles”. Refiriéndose a Dostoievski, continúa:

⁷² Traill dedica la mayor parte de su trabajo a lo que llama el ‘modo paranormal’. En éste, el dominio natural se amplía para incluir fenómenos paranormales como la telepatía, la clarividencia, y otros, (Traill 1996:17). Como veremos en el apartado 5.3.5, si bien en “Quien escucha su mal oye” se utilizan este tipo de fenómenos, no podemos afirmar que formen parte exclusiva del dominio natural. Por el contrario, servirán para conformar la ambigüedad entre ambos dominios. Por eso, el modo paranormal descrito por Traill, no es relevante para nuestro trabajo.

En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. (Bajtín 1988:16-17)

Sin duda, Bajtín no se refiere aquí específicamente a la coexistencia de un dominio natural y otro sobrenatural, sino más bien a la coexistencia de diferentes formas de ver el mundo de las cuales ninguna adquiere hegemonía sobre las demás. No obstante, en el contexto de nuestro trabajo, el concepto resultará fructífero para iluminar la zona de contacto de los dos dominios que nos atañen. Dominios que conllevan modos opuestos de ver el mundo, pero que coexisten en el texto, sin que ninguno de ellos jamás logre la hegemonía sobre el otro. ¿Cómo se articulan los dos dominios y cómo coexisten, creando en el texto una pluralidad de voces?

Veremos en el Capítulo 4, al llevar a cabo el análisis de las instancias narrativas, que a través de diferentes estrategias, se da en los cuentos estudiados una superposición de voces distintas. Esta superposición –o “pluralidad de voces y conciencias”, como lo llama Bajtín– tiene como efecto la conformación de dominios que si bien son contradictorios y hasta excluyentes el uno del otro, pueden coexistir.⁷³

En el Capítulo 5, veremos cómo al ir cruzando umbrales tanto a nivel de la historia como a nivel del relato, los protagonistas de nuestros cuentos se introducirán en un espacio en el cual se dará el encuentro imposible entre dos realidades incompatibles. En este espacio se oír la polifonía de voces y de formas de entender el mundo que discutimos en este apartado.

2.4 El fantástico versus el realismo mágico

Ahora que hemos desarrollado algunas de las características del género fantástico, podemos volver sobre aquello que decíamos en la primera página de este capítulo en lo que atañe a la confusión muy difundida entre género fantástico y realismo mágico.

Esta confusión tiene sus raíces en una ponencia que leyó Ángel Flores –entonces catedrático de literatura latinoamericana en Queens College de Nueva York– en 1954 en una reunión de la Modern Language Association.⁷⁴ En ella, Flores consideraba que toda la narrativa latinoamericana que rompía con la narrativa criollista de protesta social –ejemplificada, entre otros, por *Doña Bárbara* [1929], *La vorágine* [1924], *María* [1867] y *Aves sin nido* [1889] (Flores 1990:23)– se inscribía dentro de una tendencia que él denominó ‘realismo mágico’ (Flores 1990:19).⁷⁵ Como punto de partida para esta nueva tendencia, Flores (1990:21-22) señala el año de publicación de *Historia universal de la*

⁷³ Fabre (1991:44) se refiere al fantástico como un género ‘dialógico’. Abriendo la necesidad de adentrarse en una explicación, Fabre (1991:44) apunta: “Par une double articulation qu’il faudra expliciter, il traduit la situation schizophrénique de l’homme moderne en proie su déchirement produit par les exigences et les limites de la raison face à la mentalité magique rémanente”.

⁷⁴ La ponencia, titulada “Magical Realism in Latin American Fiction” se publicó en la revista *Hispania* en mayo de 1955. La traducción al castellano, se publicó en *Etcaetera* (Guadalajara, México), en julio 1957- marzo 1958.

⁷⁵ Si bien Flores es el primero en utilizar el término para referirse a lo que él consideró una tendencia general en la literatura hispanoamericana, no fue el primero en utilizarlo para hablar de literatura. Ya Arturo Uslar Pietri, en 1948, habla de realismo mágico en un artículo sobre el cuento venezolano. (Llarena 1997:24)

infamia [1935], e incluye dentro de la misma a María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Juan José Arreola, Felisberto Hernández, Ernesto Sábato, y muchos otros. Flores termina su ponencia afirmando que Hispanoamérica ha encontrado una “expresión auténtica”:

Sostenemos sin ambages, que Hispanoamérica no está ya, empleando la frase feliz de Henríquez Ureña, en busca de su expresión; sostenemos que Hispanoamérica es dueña ahora de una expresión auténtica, singularmente civilizada, inquietante y, esperémoslo, perenne. (Flores 1990:24)

En 1967, Luis Leal (1967:230-235) rechazó la definición de Flores porque de tan amplia, el término ‘realismo mágico’ perdía sentido. Además, señaló que Borges no escribía realismo mágico sino literatura fantástica. Desde entonces esta polémica ha producido innumerables artículos y ponencias. Como nuestra intención es simplemente mostrar cuáles son los orígenes de esta muy difundida confusión entre realismo mágico y el fantástico, no consideramos que sea relevante para este trabajo adentrarnos en los detalles de la polémica.⁷⁶

En cuanto a la diferencia fundamental entre el realismo mágico y el fantástico, consideramos que ésta radica en la existencia o no en el texto de un conflicto entre dos dominios, uno natural y otro sobrenatural. O bien, en palabras de Chanady (1985:69), en la resolución o no de la antinomia entre un código de lo natural y otro de lo sobrenatural. El realismo mágico se inscribiría entonces dentro de lo que Todorov llama lo maravilloso, según el cual el texto instaura una realidad en la cual lo natural y lo sobrenatural coexisten sin conflicto. Chanady lo expresa así:

Whereas the antinomy appears to be resolved in magical realism, the contradictions between different conceptions of reality are placed in the foreground by the author of the fantastic text. (Chanady 1985:69)

Es decir, en un texto mágico-realista ni los personajes, ni el narrador, se asombran ante un gitano en una alfombra voladora o una mujer que asciende al cielo y desaparece, sino por el contrario, estos hechos son coherentes con la realidad instaurada por el texto. Como ya hemos visto, no es éste el caso del fantástico, el cual justamente se caracteriza por la existencia de un conflicto entre lo natural y lo sobrenatural.

Esta diferencia tiene implicaciones fundamentales en la concepción del mundo que transmite el texto y por eso, por más que el realismo mágico y el fantástico tengan antepasados comunes y compartan, en parte, la misma tradición, consideramos de suma importancia no mezclarlos. Ya que mientras el realismo mágico descansa básicamente en una concepción mágica del mundo, con el cuento folclórico y el cuento de hadas como modelos fundamentales y no cuestionados, el fantástico, por su lado, descansa en una concepción del mundo basada en la razón, y si bien también toma elementos de la tradición del cuento folclórico o de hadas –entre otras tradiciones–, se relaciona críticamente tanto con el racionalismo como con lo mágico.⁷⁷

⁷⁶ Remitimos a los interesados a Llarena (1997), quien hace un recorrido minucioso por toda la polémica en torno a los términos ‘realismo mágico’, ‘lo real maravilloso’ y ‘literatura fantástica’.

⁷⁷ De ningún modo queremos con esto atribuirle al realismo mágico una actitud poco crítica en general. Aquí simplemente nos referimos a la tradición del cuento folclórico o el cuento de hadas. Muchas de las obras más renombradas del realismo mágico hispanoamericano o bien están abiertas o bien obligan a una lectura que actualice una visión crítica de las realidades de los países latinoamericanos.

2.5 Recapitulación

Los cinco cuentos que hemos elegido para el análisis forman parte de un corpus de dieciséis cuentos que han sido seleccionados teniendo en cuenta la presencia de una coexistencia ambigua –no resuelta– entre un dominio natural y un dominio sobrenatural. Como ya planteamos en el apartado 1.3.1, dieciséis cuentos en cuarenta y un años –el primero, de 1865 y el último, de 1906– no puede considerarse una producción abundante de cuentos del fantástico ambiguo. Sin embargo, los consideramos dignos de atención ya que en ellos podemos ver los primeros síntomas de un género que irá cobrando mayor importancia en las décadas del 20 y del 30 del siglo XX, con un Horacio Quiroga, un Felisberto Hernández, un Macedonio Fernández, y que luego tendrá un apogeo en las décadas del 40 al 60, con los nombres ya consagrados de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Julio Cortázar, por sólo nombrar la punta del iceberg.

Para acercarnos al problema de la conformación de la ambigüedad hemos empezado por discutir el concepto de género que manejamos en este trabajo y el concepto de fantástico ambiguo, al que caracterizamos por la presencia de un conflicto no resuelto entre un dominio natural y un dominio sobrenatural. Para que se pueda entender el modo de abordar los análisis de los cuentos, dedicamos un apartado a discutir la problemática del lector y a aclarar nuestra postura con respecto a la misma. Asimismo, discutimos el concepto de dominio presentado por Traill, el cual nos servirá a los fines de estructurar el análisis. También aclaramos la utilidad del concepto de polifonía de Bajtin que nos permite ver el fantástico ambiguo como una expresión polifónica. Debido a su íntima relación con la ambigüedad mencionada, dedicamos un apartado a aclarar la diferenciación entre el fantástico y el realismo mágico. Una vez que hemos dejado claros estos conceptos, podemos pasar a estudiar cómo se logra la ambigüedad nunca resuelta entre los dos dominios mencionados. A estos fines, estudiaremos en el capítulo 4 cómo se manejan en cada texto las instancias narrativas y en el 5, cómo a través de temas, motivos y un discurso científico o sobrenatural, se crean los dos dominios natural y sobrenatural. Pero antes de eso, nos detendremos en un capítulo histórico –el capítulo 3–, en el cual explicaremos la delimitación del período a estudiar y ubicaremos esta exigua producción de literatura fantástica en su contexto sociocultural.

CAPÍTULO 3: EL FANTÁSTICO AMBIGUO Y SU CONTEXTO

3.1 Introducción

El objetivo de este capítulo es estudiar el contexto sociocultural y político en el que surgen los cinco relatos del fantástico ambiguo, para así entender mejor el diálogo –o los diálogos– que éstos entablan con los discursos preponderantes de la época. Estamos de acuerdo con Bessière (1974:11), cuando apunta que el relato fantástico utiliza los marcos socioculturales y las formas de entendimiento que definen los dominios de lo natural y de lo sobrenatural, de lo banal y de lo extraño, y que presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento, puestas en obra por el autor.⁷⁸

Jackson (1981:3), que ve en el fantástico una literatura que busca sacar a la luz los tabúes de cada cultura, considera inaceptable una lectura ahistórica de este tipo de literatura y exhorta, por tanto, a una lectura contextualizada del género. Según Jackson, la forma de cada texto fantástico será determinada por una serie de fuerzas que se intersecan e interactúan en modos diversos en cada obra particular. Para reconocer estas fuerzas, sigue Jackson, se debe ubicar al autor tanto en relación a los determinantes históricos, sociales, económicos, políticos y sexuales, como a la tradición literaria –a la cual nosotros nos referimos como género– del fantástico (Jackson 1981:3).⁷⁹ De este modo, sostiene la crítica, se puede entender cuáles son las ausencias, o las pérdidas, que la literatura fantástica trata de rescatar:

A more extensive treatment would relate texts more specifically to the conditions of their production, to the particular constraints against which the fantasy protests and from which it is generated, for fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss. (Jackson 1981:3)

⁷⁸ “Le récit fantastique utilise des cadres socioculturels et des formes de l’entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l’étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d’une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l’économie du réel et du surnaturel, dont la conception varie selon l’époque. Il correspond à la mise en forme esthétique des débats intellectuels d’un moment, relatifs au rapport du sujet au supra-sensible ou au sensible; il présuppose une perception essentiellement relative des convictions et des idéologies du moment, mises en œuvre par l’auteur”. (Bessière 1974:11). Ver asimismo Bessière (2001:85).

⁷⁹ “The forms taken by any particular fantastic text are determined by a number of forces which intersect and interact in different ways in each individual work. Recognition of these forces involves placing authors in relation to historical, social, economic, political, and sexual determinants, as well as to a literary tradition of fantasy, and makes it impossible to accept a reading of this kind of literature which places it somehow mysteriously ‘outside’ time altogether”. (Jackson 1981:3)

Creemos, con Jackson, que no se pueden ignorar, en la lectura de los relatos aquí tratados, factores como el sexo del autor, su pertenencia de clase o su nacionalidad a los fines de buscar entender más plenamente el contexto sociocultural en el cual se mueve el relato, los diálogos que entabla con este contexto, y la perspectiva desde la cual se ubica en dicho contexto. Siempre partiendo del texto –esa es la dirección de lectura a la que intentamos darle prioridad–, consideramos que es necesario buscar datos en los factores históricos que nos ayuden a armar el rompecabezas del texto en su contexto. El autor –su posición en la sociedad– es uno de estos factores. Pero de igual importancia es la relación del texto –y en este caso, no del autor como sugiere Jackson– con la tradición literaria, el modo y medio de publicación del texto específico y la situación editorial, social y política del lugar y el tiempo en los cuales surge el texto. Como se ve, son muchos los factores a tener en cuenta; los más generales, como la situación sociocultural y política de la época, la situación editorial, y la situación de los escritores en la sociedad serán desarrollados en este capítulo.

El contexto que buscamos reconstruir será entonces, primordialmente, el contexto que cada relato traiga consigo, a través de alusiones a situaciones históricas, personajes de la época, debates y discusiones del momento. Serán, por tanto, los textos y nuestra interpretación de los mismos los que nos guíen en la selección de aspectos históricos a desarrollar. Vemos el contexto como una *construcción* por parte del crítico, ya que en el proceso de reconstrucción de este contexto el crítico selecciona algunos aspectos e ignora otros. Como damos a entender más arriba, la reconstrucción que nos proponemos en este trabajo de ningún modo pretende alcanzar una imagen total y abarcadora del período tratado, sino simplemente contribuir a la lectura de los relatos que nos ocupan, dando el trasfondo necesario que nos ayude a entender la relación de los textos en cuestión con su época y con un postulado ‘lector de la época’.

Comenzaremos con una presentación de la situación políticosocial del período entre 1862 y 1910, y nos detendremos específicamente en tres aspectos que entendemos fundamentales para la lectura de los cuentos: las ideas del progreso y de la ciencia, la secularización y las corrientes espiritualistas. Luego pasaremos a la situación editorial general, y estudiaremos las tres publicaciones periódicas específicas en las que aparecen por primera vez los cuentos aquí analizados, así como las imprentas y editoriales que publicaron los cuentos en forma de libro. Terminaremos con una breve presentación general de la posición del escritor en la sociedad, haciendo referencia específica a los autores de nuestros relatos.

3.2 Política y sociedad en la Argentina de 1862 a 1910

El período histórico que va de 1862 a 1910 puede, a fines didácticos, presentarse como dos períodos consecutivos: 1) el período 1862-1880, 2) el período 1880-1910.

El primero –1862-1880– es el período en el cual se dan por terminadas las luchas entre la Confederación y Buenos Aires, esta última se une al resto de la Confederación y se da por constituida la República Argentina. El período va desde la elección de Bartolomé Mitre en 1862, como primer presidente constitucional del país unificado, hasta la ley de federalización de la ciudad de Buenos Aires en diciembre de 1880, mediante la cual Buenos Aires se someterá a la jurisprudencia del gobierno nacional, lográndose con esta medida la subordinación de todas las provincias al poder político nacional –que

será, en la práctica, el poder político de Buenos Aires—. ⁸⁰ A la presidencia de Mitre le siguen la de Sarmiento y la de Avellaneda, de modo tal que, como apunta Romero (1997:160), “la dirección del país permaneció en manos del grupo liberal, sin que influencias extrañas llegaran a modificar su concepción política”. ⁸¹ Sin embargo, el “grupo liberal” –cuyos representantes más fuertes fueron, sin duda, Sarmiento y Mitre– no mantuvo el poder sin oposición por parte de otra corriente que domina la política argentina desde sus inicios y que Shumway ha descrito del siguiente modo:

Es una tendencia (o más de una) ideológicamente confusa, mal definida, a menudo contradictoria, que en ocasiones fue populista (en caudillos como Artigas y Güemes), reaccionaria (en el clero conservador y en Rosas), nativista (en la gauchesca de Bartolomé Hidalgo), o genuinamente federalista y progresista (en Urquiza y el último Alberdi). Esta oposición al elitismo liberal no está unificada en una sola idea. De hecho, algunos de sus elementos [...] son profundamente contradictorios. De todos modos, esta indefinida, variable e inconsistente oposición al liberalismo argentino ha tomado a través de los años una forma visible aunque no siempre fácil de definir, a la que por falta de mejor nombre llamaré *nacionalismo*. (Shumway 1993:235)

Estas corrientes opositoras cobran fuerza a partir de la asunción de Urquiza como presidente de la Confederación y el establecimiento de la capital del gobierno nacional en la ciudad de Paraná, provincia de Entre Ríos. Pero habrá que esperar a la derrota de Urquiza en la batalla de Pavón, en 1861, y a la toma de poder de Mitre y Buenos Aires sobre el resto del país, para empezar a ver “los ejemplos más significativos de pensamiento nacionalista, populista y provincialista” (Shumway 1993:237). Durante todo el período que nos ocupa, por tanto, hay un discurso paralelo al discurso liberal y oficialista que se opone a éste y lo critica, y que reivindica, entre otros aspectos, a las provincias contra Buenos Aires y a América Latina contra Europa. Debido a que la finalidad de este capítulo es simplemente desarrollar aspectos que iluminen las lecturas de los cinco cuentos elegidos, no entraremos en detalles sobre estas corrientes opositoras al menos que un cuento específico las traiga a colación. Sin embargo, queremos dejar claro que esta delimitación está impuesta por el material que manejamos y por los límites que nos trazamos al definir nuestro campo de estudio y de ningún modo porque consideremos a estas corrientes de poca importancia. La historia que reconstruyamos, como consecuencia, será en primer lugar la historia de los discursos oficiales y oficialistas que son aquellos que marcan el punto de inflexión contra el que dialogan nuestros cuentos.

Creemos, sin embargo, que se puede ver un ejemplo de la presencia de estas fuerzas de oposición en el personaje del conspirador en “Quien escucha su mal oye”. A pesar de que no se indica con exactitud el año en el que se desarrolla la historia narrada, manteniéndose aparentemente indeterminado el espacio temporal en el cual ésta tiene

⁸⁰ Botana y Gallo (1997:13) lo expresan así: “Los hechos que hacia 1880 culminarán con la federalización de Buenos Aires como capital de la república darán perfil definitivo al monopolio de la fuerza en manos del Estado nacional”.

⁸¹ Si bien los hombres del llamado “grupo liberal” compartían una misma ideología política, no por eso deben ser vistos como un grupo compacto y uniforme. De hecho, había luchas de poder entre ellos. Shumway (1993:302-303) anota que “con el período presidencial de Sarmiento acercándose a su fin, Mitre trató de volver a la presidencia. Pese a las maniobras políticas de Mitre, el ministro de educación de Sarmiento, Nicolás Avellaneda, ganó las elecciones. Mitre clamó fraude, quizá justificadamente [...]. Un mes después de perder, Mitre organizaba una milicia y trataba de derrocar el gobierno”. Mitre fue derrotado y condenado a muerte, para luego recibir un indulto por parte del presidente Avellaneda.

lugar, se presentan hacia el final del cuento una serie de datos históricos que nos permiten ubicarlo temporalmente en el período inmediatamente anterior al que estamos tratando, el período entre 1853 y 1862.⁸² Las alusiones históricas son al 7 de marzo en el Perú, a una revolución en Chile, a Garibaldi y Aspromonte (“Quien escucha”, p.144), siendo este último el único dato concreto que nos permite señalar un año y una fecha específicos: en agosto de 1862, Garibaldi⁸³ es herido y junto con la mayor parte de los suyos es tomado prisionero en la montaña Aspromonte, al sudoeste de Calabria. Teniendo en cuenta esta fecha, cabe pensar que la revolución que fracasa en Chile sea la revolución radical de 1859 contra el gobierno autoritario de Manuel Montt. En cuanto al 7 de marzo en el Perú, no hemos encontrado un dato preciso, pero el hecho de que la lucha tenga lugar en Arequipa, nos sugiere algún levantamiento contra el poder en Lima. Todos estos datos nos llevan a pensar en un personaje de ideología federalista; en este período específico un personaje de tales filiaciones políticas apoyaría a la Confederación. Como mencionamos antes, en el período posterior a la caída de Rosas, el período entre 1853 y 1860, Urquiza fue nombrado presidente de la Confederación Argentina, cuya sede de gobierno se instaló en la ciudad de Paraná. Buenos Aires, no reconociendo la autoridad de Urquiza y no queriendo formar parte de una Confederación que otorgaba iguales derechos políticos, económicos y comerciales a todas las provincias, nombró como gobernador a Alsina y luego —en 1860— a Mitre. Con este trasfondo, no es arriesgado suponer que el protagonista de “Quien escucha su mal oye” conspira contra el gobierno de Buenos Aires, el cual se negaba a aceptar la constitución federal de 1853 y al presidente elegido según ésta. Se sabe que Mitre y Sarmiento no siempre se manejaron con medios democráticos en la lucha contra sus opositores (Shumway 1993:246-247), de ahí se puede interpretar el miedo del conspirador y su necesidad de esconderse.⁸⁴

Volviendo a los períodos históricos que estamos describiendo, el segundo de ellos, que va de 1880 a 1910, ha sido llamado el período de consolidación de la nación moderna (Masiello 1992:4) o el período de “desarrollo y florecimiento del positivismo argentino” (Biagini 1995:73). A partir del 80, la nación Argentina adquiere la estructura política que la caracteriza todavía hoy. Además, es en estas últimas décadas del siglo XIX y primera del XX cuando se sientan las bases de la estructura social del país. El año que cierra el período es el año del primer centenario de la Revolución de Mayo, revolución que marca en la historiografía argentina el ‘origen’ de la Argentina. Es en estos años en los que Argentina, al igual que los otros países de Latinoamérica, recibe el

⁸² La presencia de la Historia en la obra de Juana Manuela Gorriti ha sido estudiada, entre otros, por Batticuore (1993:14): “Entre las luchas y conspiraciones que son el escenario constante de sus textos, hay dos emergentes seguros: las guerras de la independencia y la guerra civil, donde la historia individual y de la patria se confunden”.

⁸³ Es interesante que, ante el asesinato del caudillo de la provincia de La Rioja, Cacho Peñalosa, en 1863 por parte de fuerzas pro-mitristas; el Alberdi federalista lo compara con Garibaldi, “referencia a los intentos de Peñalosa de mejorar el bienestar material de su provincia” (Shumway 1993:252).

⁸⁴ Lamentablemente, los métodos utilizados por Mitre y Sarmiento suenan demasiado conocidos para los argentinos del siglo XX. Shumway (1993:249) apunta que “en los primeros años del gobierno de Mitre [como presidente], los intelectuales favorables a la Confederación mantuvieron una cauta distancia. Aunque Juan María Gutiérrez aceptó el nombramiento de rector de la Universidad de Buenos Aires, evitó involucrarse en política”. Y más adelante, Shumway (1993:249-250) prosigue: “La democracia estaba bien en cuanto sus miembros votantes fueran *gente decente* que aceptaba el dominio de Buenos Aires antes de cualquier discusión. Lo que significó esto en la práctica fue un demorado esfuerzo por eliminar el último rastro del populismo caudillesco, por muy representativo que fuera el sentimiento provinciano”.

impacto de la sociedad industrial y sufre los profundos cambios implicados por el proceso de inclusión en el sistema capitalista internacional (Rama 1970:19-33).

Este periodo debe, sin embargo, matizarse. Al principio del mismo, o sea en la década del 80, la elite gobernante –bajo la presidencia de Roca (1880-1886) primero y luego durante la primera parte de la presidencia de Juárez Celman (1886-1890)⁸⁵– tiene las manos libres para gobernar y legislar. En estos años, las ideas positivistas y la fe en el progreso no son mayormente cuestionadas. Pero la falta de control sobre el poder detentado por la elite, culmina en la crisis política y económica del 90 que, en palabras de Terán, conlleva “una crisis de legitimidad” de la clase gobernante:

La corrupción administrativa, la fiebre especulativa y por fin el *crac* financiero serían leídos con lentes moralistas no sólo por los católicos que así podían resarcirse simbólicamente de su derrota por la promulgación de las leyes laicas del primer lustro de la década del '80, sino que también una análoga interpretación va a ser compartida por radicales e inclusive por socialistas y anarquistas. A pesar de su final aplastamiento, la llamada revolución del 90 venía en este terreno a desnudar una crisis de legitimidad de la *élite* gobernante que en el registro cultural se verá prontamente fusionada con el clima espiritualista de fin de siglo. (Terán 1987:15)

Esta crisis es consecuencia de una creciente oposición al sistema unipartidario vigente hasta el momento –el ‘unicato’–. En 1889 se funda el partido Unión Cívica de la Juventud y al año siguiente, la Unión Cívica. Botana y Gallo (1997:37) apuntan que “el discurso opositor fijó su núcleo central en la revalorización de la virtud cívica y en la necesidad de un rápido renacimiento de la actividad política”. La conformación de la Unión Cívica apunta a abrir la arena política de modo tal que los hombres de la elite ilustrada pierdan la total hegemonía del poder político. Sobre la revolución del 90 dicen Botana y Gallo:

La revolución fue, como se sabe, derrotada militarmente, pero las ideas expresadas por la oposición modificarían significativamente el debate político de los años venideros. El panorama, monótonamente uniforme, de mediados de 1889 dio lugar a una situación conflictiva y fragmentaria que afectó, por un tiempo, tanto al oficialismo como a la oposición. En este panorama heterogéneo hubo lugar para nuevos partidos, para acuerdos ‘posibilistas’ entre agrupaciones dispares y, también, para aquellos que comenzaron a soñar desde 1889 con un cambio radical del régimen político vigente. (Botana y Gallo 1997:41)

A partir de la revolución del 90 existe, entonces, un cuestionamiento y una modificación del régimen político vigente hasta el momento.⁸⁶ Pero también empieza a surgir más abiertamente un cuestionamiento de los efectos del progreso y de la modernización como exclusivamente benéficos.

⁸⁵ Bajo el lema de “Paz y Administración”, Roca (1880-1886) logra el culmen de la centralización del poder político y administrativo. El partido del cual es jefe, el Partido Autonomista Nacional (PAN), se encuentra a unos años de su ascensión al poder, dominando el panorama político, sin otro partido que le brinde oposición (ver Botana y Gallo 1997:28-35).

⁸⁶ Santomauro (1981:13) también comenta esta revolución: “El golpe democrático contra Juárez Celman no alcanzó a concretar en su totalidad los propósitos revolucionarios, por falta de coherencia ideológica y de madurez social. Pero corresponde decir que el movimiento de la juventud, sacudió a la oligarquía de tal manera, que si bien no produjo un cambio estructural, definió una actitud política fundamental, guiada únicamente, por la exigencia de la clase media para conquistar el poder”.

Sin embargo, todo el período entre 1862 y 1910 se debe ver como formando parte del mismo proyecto de modificación de la realidad social y política del país que empezaba a implementarse en Buenos Aires después de la caída de Rosas, pero implementado a nivel nacional a partir de la asunción de Mitre como presidente constitucional. Ese proyecto ‘nacional’ fue ideado por los proscritos de la generación del 37. Shumway lo resume así:

A partir de la década del 60, y especialmente durante los años de bonanza argentina entre 1880 y 1915, los gobiernos liberales persiguieron con uniformidad esencial el problema enunciado por los hombres del 37: dominio de una elite ilustrada europeizante basada en Buenos Aires; intentos de construir una sociedad a la europea en la Argentina; gobierno aparentemente democrático que en la realidad limitaba el debate a la elite, mediante el fraude si era necesario; economía de *laissez-faire* confinada primordialmente a quienes tenían riqueza y posición para acceder al orden económico; un espectacular progreso material promovido por las inversiones externas, endeudamiento y la consiguiente pérdida de la soberanía nacional; y siempre el desdén por los pobres rurales y urbanos, reflejado en complejos intentos de ‘mejorar’ la mezcla étnica por infusión de inmigrantes del norte de Europa. (Shumway 1993:183)

Este programa quedó estampado en lemas como el “civilización o barbarie” de Sarmiento⁸⁷, el “gobernar es poblar” del primer Alberdi⁸⁸ y, posteriormente, el “paz y administración” del roquismo.

Los dos primeros lemas se actualizan en “Un fenómeno inexplicable” cuando el narrador-personaje cuenta de su viaje “por la región agrícola que se dividen las provincias de Córdoba y de Santa Fe” y se refiere a esta zona como “aquellas colonias en formación” (“Un fenómeno”, p.45), con lo cual la zona queda estampada como territorio en proceso de colonización.⁸⁹ Luego, al llegar a la última población, el narrador describe así lo primero que ve: “La estación con su techo de tejas coloradas; su andén crujiendo de carbonilla; su semáforo a la derecha, su pozo a la izquierda” (“Un fenómeno”, p.46). El semáforo, símbolo de la tecnología y, por tanto, del progreso y de la civilización, se presenta así enfrentado al aljibe, símbolo de la colonia –y también del rosismo– y por tanto de la barbarie que el proyecto liberal quiere dejar atrás a toda costa. Más adelante, en el mismo párrafo se mencionan las “casitas sin revoque diseminadas a lo lejos [...], sobre el horizonte el festón de humo del tren en marcha” (“Un fenómeno”, p.46). Nuevamente se pueden interpretar la barbarie y la civilización, esta vez a través de la oposición entre quietud –estancamiento– y movimiento –el dinamismo del progre-

⁸⁷ Así comenta Shumway (1993:153) el lema de Sarmiento: “La causa de su generación [la de Sarmiento] no fue, entonces, apenas una riña contra un político en particular, sino un combate monumental que enfrentó a las fuerzas de la civilización contra los poderes de la barbarie; Civilización o Barbarie son las alternativas que nos ofrece Sarmiento, y a un grado tal que esos términos se vuelven el grito de batalla de toda la generación”.

⁸⁸ Para ver el proceso de cambio del primer Alberdi, elitista inspirador de gran parte del pensamiento de la Generación del 37, a un Alberdi nacionalista y pro-provincialista ver Shumway (1993:182-187).

⁸⁹ En un estudio sobre las experiencias de producción de sociabilidad en la zona llamada ‘pampa gringa’, Hourcade (1999:163) la define del siguiente modo: “la expresión ‘pampa gringa’, especialmente su uso más reciente en la historiografía argentina, hace referencia al área sur de la provincia de Santa Fé, junto al sur cordobés y el norte bonaerense, zonas valorizadas mayormente por el aporte de inmigrantes ultramarinos a fines del siglo XIX y comienzos del XX”. Hourcade (1999:164) relaciona el rápido crecimiento poblacional “con la fuerte expansión de la población urbanizada, como consecuencia de las nuevas colonias, pero sobre todo con el acelerado crecimiento demográfico de Rosario y de Santa Fe”.

so—: las casitas rústicas y estáticas se contraponen entonces al tren en movimiento, avanzando como el progreso.⁹⁰ Al respecto de este período y del proyecto liberal que cobra cuerpo durante el mismo, dice Romero:

A partir de la presidencia de Mitre, ese programa comenzó a cumplirse con intensidad febril. Había que transformar la realidad, y la voz de orden fue crear una estructura de país civilizado para forzar a la sociedad a que se acomodara con prontitud dentro de esos moldes. Cuatro grandes problemas preocuparon a los estadistas argentinos de entonces: el fomento de la inmigración, el progreso económico, la ordenación legal del Estado y el desarrollo de la educación pública. (Romero 1997:165)

El liberalismo, ideología política y económica sustentada en la filosofía del positivismo, será la ideología imperante en la época. Buenos Aires impondrá su estructura económica básica al país. La oligarquía⁹¹, nueva clase con poder económico y, por ende, político —conformada por un lado, por ganaderos, terratenientes y hombres ligados a intereses portuarios y ferroviarios y, por otro, por aquellos que detentaban el poder político y a través del mismo favorecían a los primeros (Jitrik 1968:49)— estaba de acuerdo en que la Argentina debía integrarse en un orden económico fuerte. Según algunos de los estudiosos del período, estas ideas no eran controversiales; también gozaban de fuerte apoyo dentro de las elites del movimiento obrero (Svampa 1994:65-69)⁹² y entre muchas de las mujeres escritoras (Frederick 1993:14)⁹³. Inglaterra, a la cabeza del orden económico dominante, necesitaba materias primas y podía vender manufacturas. Desarrollar una producción que interesase a Inglaterra fue la consigna; la ganadería pasó a ser esa producción. Todo se adaptó para que tal producción pudiera llevarse a cabo más y mejor. Modernización y tecnificación de las estancias, “Conquista del Desierto”⁹⁴, una red de ferrocarriles (financiada por capitales ingleses) con un sistema radial —todos los trenes iban de o hacia el puerto de Buenos Aires—, leyes de vagos por las cuales quien no estaba empleado podía ser enviado a trabajar o a luchar en la frontera con el indio, aumento

⁹⁰ Ver apartado 5.6.3 en el cual estudiamos los signos del progreso, y el tren como símbolo del mismo, en este cuento.

⁹¹ Para ver una discusión crítica de las diferentes utilidades del término según diferentes historiadores ver Botana (1977: 71-81).

⁹² Svampa (1994:65) anota: “Más allá de las diferencias ideológicas existentes entre las diferentes corrientes del movimiento obrero, la visión que sus élites poseían de la historia coincidía en dos notas esenciales con la de la clase dirigente argentina. En primer lugar, desde un punto de vista económico, tanto socialistas como anarquistas se mostraron conformes con las prácticas económicas del liberalismo de la época. [...] Para las élites dirigentes del movimiento obrero, en líneas generales, el capital tenía una función ‘civilizadora’, como expresara Lallemand desde *El Obrero* en 1890. [...] La segunda nota común se refiere a la enorme preocupación que las asociaciones obreras dispensaron a la educación popular”.

⁹³ Fredrick (1993:10) habla de las “mujeres del Ochenta”, mujeres nacidas entre 1835 y 1860.

⁹⁴ Este fue el nombre oficial que recibió la campaña de exterminación del indio que habitaba las llanuras pampeanas, hacia el sur de la provincia de Buenos Aires. Shumway (1993:164) anota: “El proceso de quitarles lentamente tierras a los indios, que había comenzado en tiempos coloniales, se incrementó abruptamente a mediados del siglo XIX en la Argentina, especialmente después de que liberales como Sarmiento llegaran al poder en la década de 1860. En el equivalente argentino del “ganar el Oeste” de los norteamericanos, los gobiernos liberales se embarcaron en una campaña de ganar tierras, operación que en la Argentina se llamó “Conquista del Desierto”, que desplazó o mató a miles de indios y gauchos, dejando disponibles sus tierras natales para los colonos blancos o los especuladores”.

de la inmigración, fueron todas éstas medidas destinadas a alcanzar este objetivo (Jitrik 1968:51-56).

3.2.1 La idea del progreso y la idea de la ciencia

Como dijimos anteriormente, el período que nos ocupa se caracteriza por una poderosa fe en el progreso. La filosofía del progreso fue adoptada en el seno de las nuevas burguesías que se desarrollaban gracias a ella. José Luis Romero lo describe así:

El progreso era una vieja idea que el siglo XVIII había desarrollado cuidadosamente como una teoría de la historia y una filosofía de la vida. En aquella versión el progreso era fundamentalmente una continua y tenaz conquista de la racionalidad. Pero en la segunda mitad del siglo XIX se había comprometido con las sociedades industrializadas, y ofrecía una nueva versión o, al menos, una variante muy definida: el progreso era el continuo desarrollo de la conquista de la naturaleza para ponerla al servicio del hombre, de la producción de bienes, de la producción de riquezas, de la producción de bienestar. (Romero 1976:310)

Como se puede entender de la cita de Romero, la idea de progreso del siglo XIX estaba íntimamente ligada al desarrollo industrial que se había producido en Europa durante dicho siglo. Los países latinoamericanos tomaron la idea como modelo e intentaron adaptar su realidad a esta idea. Sin embargo, y como veremos seguidamente, la Argentina del siglo XIX no le dio prioridad al desarrollo industrial, hecho que justamente fue determinado por el poder que ejerció la oligarquía en la política económica del país en formación.

Biagini (1995:11) anota respecto del progreso: "La impronta progresista se irradia, como estrepitoso fuego de artificio, en múltiples direcciones". La búsqueda del progreso es una búsqueda llena de optimismo respaldada por la imagen que se tiene de Argentina en el exterior, imagen –según Biagini (1995:13)– de país con grandes posibilidades de desarrollo. Buenos Aires crece a pasos agigantados, se derrumban los edificios viejos para construir edificios nuevos inspirados en las nuevas corrientes arquitectónicas europeas. También se funda la ciudad de La Plata, la capital de la provincia de Buenos Aires, una ciudad ‘moderna’ que albergó el Museo de Ciencias Naturales. Este museo se fundó para abrirle un espacio a las nuevas teorías científicas –evolucionistas–, teorías que no eran aceptadas en el anquilosado Museo de Ciencia Naturales de Buenos Aires bajo la dirección del alemán Burmeister (Peralta 2001a:137). De igual manera otras ciudades crecen y se modernizan en esta época.

Biagini se detiene en cinco aspectos en los cuales se vio claramente la influencia del progreso: industrialización, ciencia, literatura, educación, derecho. Creemos que faltaría mencionar la secularización. A continuación, nos detendremos en los cuatro primeros aspectos mencionados, mientras que al quinto lo tocaremos tangencialmente. En el apartado 3.2.2, desarrollaremos el aspecto de la secularización. Debemos hacer la salvedad que estos aspectos no representan compartimientos separados sino que forman un intrincado sistema de conjuntos y subconjuntos. El aspecto de la secularización, por ejemplo, está claramente presente tanto en la educación, como en la ciencia, la literatura y el derecho; el derecho, a su vez, está presente en todos los demás aspectos, y así sucesivamente.

En lo que respecta a la industria, Biagini (1995:13) afirma que "la identificación entre progreso y tecnificación fue *leitmotif* en la generación que nos atañe". No obstante, la industria no llega a desarrollarse, debido a que el mercado internacional necesita

las materias primas en las que Argentina abunda. Paul Groussac, intelectual representativo de la cultura letrada⁹⁵ de la época, apoya la división internacional del trabajo y justifica la falta de desarrollo de la industria:

En este suelo fertilísimo, la agricultura, el pastoreo [...] son la principal fuente de riqueza pública [...] [y] los grandes mercados para esta riqueza, están en los países industrializados, cuyos productos manufacturados debemos aceptar en intercambio. (citado por Biagini 1995:20)

En el cuento de Lugones mencionado anteriormente, esto se ve con claridad: en la estación de tren, el narrador ve “media docena de vagones que aguardaban la cosecha” (“Un fenómeno”, p.46) y al lado de cada casita, una parva. Teniendo en cuenta que todas las vías de tren iban de o hacia el puerto de Buenos Aires, es factible pensar que el destino de la esperada cosecha sería la exportación.

La ciencia se consideró la base del progreso. La aplicación de las ciencias naturales y sociales se veía como la solución a los problemas de la sociedad. Fue ésta una época de gran interés en lo que respecta a las ciencias argentinas. El más llamativo de los científicos de la época fue Florentino Ameghino. Haciendo una demostración de lo que Terán (1987:14) ha llamado “argentinocentrismo”, Ameghino presentó en su libro *Los orígenes del hombre en el Plata*, publicado en 1880 pero terminado ya en 1875 (Peralta 2001a:140), la hipótesis de que la especie humana tenía sus orígenes en la región del Plata.⁹⁶ Fue además, uno de los primeros promotores de las ideas evolucionistas.⁹⁷ Carlos Ibarguren ([1955] 1977:155), un abogado, intelectual y político de la época, comenta: “Teníamos absoluta fe en la ciencia, en la sociología que surgió entonces, en el progreso indefinido que se alcanzaría por los adelantos técnicos que harían felices a los pueblos”. Más adelante, apunta:

Dominaba la visión materialista no sólo en el terreno de la ciencia experimental, sino también en la psicología, en las especulaciones filosóficas y en el vasto campo social, económico e histórico, cuyos problemas se examinaban y se apreciaban bajo esa lente. La sociedad era mirada como un organismo semejante al humano, sujeto a leyes físicas y químicas. (Ibarguren 1977:155)⁹⁸

Sin embargo, debemos recalcar que entre los hombres de ciencia del período, se pueden identificar dos corrientes marcadamente opuestas. Por un lado, está la corriente en la que se puede incluir a Ameghino, que se caracteriza por aceptar y promover las ideas

⁹⁵ Así define Prieto (1988:14) el concepto de ‘cultura letrada’: “la cultura del grupo social y profesional, que se percibía y era percibida como instancia final de todos los procesos de comunicación”.

⁹⁶ Dos aspectos muy interesantes de las teorías de Ameghino son señalados por Peralta (2001a). Por un lado, Peralta (2001a:126-127) anota que además de los argumentos científicos para apoyar su teoría de los orígenes del hombre en el Plata, Ameghino utilizó argumentos de crítica ideológica –algo muy poco corriente tanto en el período como en el mismo Ameghino, acota la crítica– en los que sostenía que los científicos europeos mostraban una tendencia a interpretar geológicamente el continente americano como más joven que los demás y que esto se originaba en la idea europea de América como nuevo mundo ‘descubierto’ por Colón. Peralta (2001a:135) también propone que las teorías de Ameghino se entiendan en el contexto del proceso de modernización y, ante todo, en el contexto de la creación de una identidad nacional.

⁹⁷ Soler (1959:53) apunta: “Ameghino puede ser considerado el primer científico argentino”.

⁹⁸ Estos datos se los debemos a Mayo y García Molina (1988).

evolucionistas.⁹⁹ Por otro lado, hay una corriente más conservadora, que rechaza el evolucionismo y aboga en favor del uso de métodos clasificativos y cuantitativos (Cornell 2001:206-207). Dentro de esta corriente se pueden mencionar a Burmeister, el director del Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires, a quien mencionamos anteriormente.¹⁰⁰

De los autores de cuentos fantásticos, el autor de “El ruiseñor y el artista”, Eduardo Ladislao Holmberg, fue doctor en medicina y tenía gran interés por las ciencias naturales.¹⁰¹ Al igual que Ameghino, fue uno de los primeros en divulgar las ideas de Darwin. Sobre Holmberg, apunta su prologuista, Pagés Larraya:

Holmberg y Ramos Mejía [amigo y compañero de estudios de Holmberg, eminente médico e higienista de la época] eran admiradores de Darwin y Spencer. El primero se declara abiertamente darwinista en su relato *Dos partidos en lucha* (1875), y defendió esta teoría con información e ingenio, sin rehuir la polémica científica, contra la irreductible posición del profesor Burmeister, aunque con el correr de los años fué menos apasionado en la aceptación de algunos aspectos del evolucionismo. Por entonces constituía una novedad, y Holmberg era de los primeros en divulgarlo en Buenos Aires. (Pagés Larraya 1994:13)

Atilio Chiáppori, el autor de “La corbata azul”, abandonó sus estudios de medicina hacia el final de la carrera. Eduardo Wilde, también escritor de cuentos fantásticos fue, además de médico, ministro del primer gobierno de Roca (1880-1886), del subsiguiente gobierno de Juárez Celman (1886-1890), y del segundo gobierno de Roca (1898-1904), gobiernos en los cuales la influencia del positivismo alcanzó su culmen. Si el primer gobierno de Roca marca “el comienzo del reinado de Spencer en la política argentina” (Mayo y García Molina 1988:6), reinado que ya venía anunciándose en los escritos y discusiones de los hombres de la llamada “generación del 37” (Mayo y García Molina 1988:4), con el gobierno de Juárez Celman se alcanzó “el punto más alto de la influencia spenceriana en la política económica y religiosa del gobierno argentino” (Mayo y García Molina 1988:9).

No obstante, si bien las teorías evolucionistas y positivistas, en su momento, fueron renovadoras con respecto a otras posturas científicas, el método científico y el biología sirvieron en muchos casos para apoyar posiciones por demás conservadoras. La

⁹⁹ Peralta (2001b:26) señala que, entre los transformistas –así se llamaba entonces a los adeptos a las teorías evolucionistas– de la época no siempre se diferenciaban entre sí las teorías de Darwin de las de Lamarck.

¹⁰⁰ Vessuri (1996:444-445) anota: “La paleontología argentina había alcanzado una masa crítica, aportando un enfoque disciplinario original a los estudios evolutivos. Entre las señales de madurez de la misma a finales del siglo XIX se puede mencionar la presencia de un grupo disciplinario interconectado, el control por los darwinianos de uno de los dos museos de primera categoría que había en Argentina, el apoyo del ministerio de educación y amplios contactos con el frente de investigación europeo (los primeros trabajos de Ameghino fueron publicados en Francia y los Estados Unidos y éste mantuvo intenso contacto [...] con las grandes figuras del transformismo francés). Ameghino atrajo a su causa impulsos nacionalistas que le ayudaron a aglutinar apoyo y, al mismo tiempo, reducir la eficacia de la oposición tradicionalista”.

¹⁰¹ En un análisis de “Nelly” [1896] de Holmberg, en el cual estudia cómo el uso de una retórica científica se utiliza para colocar a la mujer en el terreno de lo irracional, fuera de la esfera del discurso oficial, Masiello (1992:89) apunta: “By the logic of his analysis, the female body and mind needed to be controlled by science if family and nation were finally to prosper. He used science also to sustain concepts of sexual difference, imposing a hierarchy of gendered authority over public and private lives”.

oposición contra la inmigración por parte de algunos escritores naturalistas se basó en argumentos biólogos de la raza, en los cuales se apoyaban para sostener que la raza blanca era superior y no debía mezclarse con otras razas. La matanza del indígena se justificó con argumentos darwinistas de selección de las especies y adaptación al medio (Biagini 1995:21-22).

En cuanto a las posturas de las escritoras e intelectuales frente a la ciencia, Masiello aclara desde un principio que las opiniones cubrían una amplia gama de variedades y que no existía una visión o un objetivo comunes. Al presentar el debate llevado a cabo en los periódicos de mujeres, Masiello comenta la diversidad de posturas entre lo que ella llama ‘las feministas tempranas’:

[The early Argentine feminist's] opinions cover a vast area of contested terrain [...] and lacked a single vision or purpose. While some publications proposed a modified domesticity, encouraging women to study and maintain a home, others alerted leaders to threats of sedition imposed by politically subversive movements. Finally, the anarchist-feminists proposed a change of venue, altering the discursive practices between men and women that shaped the politics of daily life. (Masiello 1994:93)

En la época que nos ocupa, los tres periódicos para mujeres más importantes fueron *La Alborada del Plata* (1877-78), *La Ondina del Plata* (1876-79) –que trataremos en un apartado específico y en la cual se publican dos de los relatos aquí tratados– y *El Búcaro Americano* (1896-1901, 1905-8). Masiello (1992:93-94) muestra que desde estos periódicos se trabajó para promover entre las mujeres cultas un debate crítico sobre la ciencia y la tecnología. *La Alborada del Plata* defendió el estudio de la ciencia para poder hacer accesibles a las mujeres los resultados de tal estudio. *El Búcaro Americano* elogiaba la tecnología moderna no sólo porque la electricidad y las máquinas evitaban mucha enfermedad y muerte entre las mujeres, sino también porque habían lanzado a la mujer a la edad moderna.

Con todo, hay que aclarar que estas mujeres apoyaban la ciencia a la vez que cuestionaban su aplicación. Se trataba, para ellas, de hacerla accesible a las mujeres, de sentirse incluidas y no excluidas por la ciencia. Se trató en muchos casos de un intento de apoderarse del mismo discurso científico que se utilizaba para justificar la inferioridad de la mujer, y utilizarlo con fines opuestos. Un excelente ejemplo de semejante intento es el de Elvira V. López que, en 1901, en su disertación llamada "El movimiento feminista", utilizó una retórica científicista y darwinista para exponer los razonamientos contradictorios y los postulados erróneos de Pierre-Joseph Proudhon, Auguste Comte, Jules Michelet y Herbert Spencer con respecto a la mujer como ser inferior (Masiello 1992:102-104). Entre las mujeres burguesas que no compartían el elogio de la ciencia, había ante todo un repudio de la ciencia positivista promulgada por los hombres del 80; ciencia que no sólo le asignaba a la mujer un lugar inferior al del hombre, sino que no admitía para las mujeres los conceptos de genio y talento, ambición y avaricia, honor y virtud. Estas mujeres proponían una ciencia humanista que aceptase las variaciones éticas e individuales como parte de la normalidad (Masiello 1992:98-99).¹⁰²

¹⁰² “At issue in the criticism of positivist philosophy was the categorical organization of knowledge that decidedly assigned women to a lower step in a hierarchy of beings. Contributors to feminine journalism urgently remind us as well of the shortcomings of empirical science, which refused to admit concepts of genius and talent, ambition and greed, or resounding honor and virtue. Women writers defended a heterogeneity of values to move society forward, arguing of an ethical inquiry that respected a multiplicity of individual merits”. (Masiello 1992:98-99)

En este período se le dio mucha importancia a la educación, la cual era considerada como el medio para lograr una sociedad más homogénea. La educación estaba estrechamente ligada al progreso. La Ley 1420 de 1884 –decretada por el gobierno de Roca con Eduardo Wilde como Ministro de Educación Pública– garantizaba la enseñanza obligatoria, gratuita y laica. Aquí se ve la importancia que tuvo el positivismo para los que ostentaban el poder político: para poder impartir una educación moderna, racional y científica, la iglesia debía mantenerse fuera de la enseñanza. A la vez, el tener control sobre la educación por parte del Estado, era un intento de conformar una cultura nacional a partir de una población formada por diferentes grupos de inmigrantes.¹⁰³ También se intensificó el estudio de las ciencias. Se cuestionó la educación enciclopédica clásica que incluía latín y griego entre sus materias, como modelo a aplicar en todas las escuelas, aduciendo que la educación debía adaptarse a las necesidades de la sociedad (Biagini 1995:16-17). Pero a pesar de la importancia que teóricamente se le atribuyó a la industria, en la práctica no se estimuló la capacitación industrial (Biagini 1995:21).

No obstante, a pesar del triunfo de la impronta progresista, no todos daban la bienvenida al progreso. Había quienes dudaban de los beneficios que éste podría acarrear y había quienes querían detenerlo (Biagini 1995:18, 26-27). Pero no era la pertenencia de clase o de género lo que determinaba el cuestionamiento del progreso. Por ejemplo, como referimos anteriormente, al hablar de la ciencia, una parte influyente del movimiento obrero argentino compartía con la clase dirigente la fe en el progreso:

Es posible advertir las filiaciones iluministas del movimiento obrero argentino, que al igual que el que se desarrollaba en Europa compartía un mismo espacio de creencias con la burguesía, al proclamarse heredero de las luces y presentar una confianza ilimitada en el progreso. *El naciente movimiento obrero participó así del optimismo de la élite: aún más, vio en el trabajador inmigrante uno de los agentes más importantes del progreso general conquistado.* (Svampa 1994:66, nuestro cursivado)

También muchas de las escritoras de la década del 80 apoyaron y celebraron la irrupción del progreso.¹⁰⁴ Frederick apunta al respecto:

A pesar de los grandes obstáculos que enfrentaban las escritoras, sus temas frecuentemente son semejantes a los de sus colegas masculinos. El tema principal, común entre las mujeres tanto como entre los hombres, era su creencia en el progreso. [...] Pero Pelliza y las otras escritoras de su tiempo también interpretaron que el progreso tenía que incluir una reforma en el estado de la mujer; para ellas la electricidad, el ferrocarril y otros progresos materiales no eran suficientes. (Frederick 1993:14)

Es posible que los mayores opositores a la idea del progreso fueran los sectores tradicionalistas de las clases altas que ahora, con el surgimiento de una nueva clase burgue-

¹⁰³ Gallo (1993: 83) da las siguientes cifras en lo que atañe a la inmigración: "Argentina had 1 736 490 inhabitants in 1869, and 7 885 237 in 1914. The principal cause of this marked increase in population was the massive influx of immigrants. Between 1871 and 1914, 5 917 259 people entered the country: of these, 2 722 384 returned to their countries of origin and 3 194 875 settled in Argentina. The great majority of these immigrants came from Italy and Spain, but there were sizeable contingents from Central Europe, France, Germany, Great Britain and the Ottoman Empire".

¹⁰⁴ Fredrick trabaja con una selección de nueve escritoras nacidas en los mismo años que los hombres de la llamada 'generación del ochenta' –1835-1869–, que se consideraban a sí mismas escritoras literarias y que publicaban regularmente (Fredrick 1993:10). No todas ellas pertenecían a las clases privilegiadas, aunque sí la mayoría (Fredrick 1993:13).

sa¹⁰⁵ que los desplazaba irremediabilmente, veían una rápida alteración en el orden por ellos conocido. Como veremos en el próximo apartado, los sectores católicos vieron amenazadas sus posiciones y criticaron abiertamente muchas de las medidas que se tomaban en nombre del progreso. Al respecto, Mayo y García Molina comentan lo siguiente:

El sector católico, liderado por José Manuel Estrada, veía con creciente alarma la proliferación del cientificismo en la sociedad contemporánea y su repercusión en la Argentina. En agosto de ese año, Estrada advertía, en el Club Católico, sobre los peligros que entrañaba el 'naturalismo', fustigando a Comte, Víctor Cousin y a Stuart Mill. Para el prestigioso jefe de los clericales, el liberalismo tenía todas las características de una epidemia catastrófica que amenaza el plácido reinado de la fe. (Mayo y García Molina 1988:6)

Por lo demás, y aunque progreso no quisiera decir exactamente lo mismo para unos y para otros, hasta la década del 80, e inclusive, reinaba un optimismo bastante generalizado en cuanto a los efectos del 'inevitable' progreso. Sabemos hoy que este optimismo no fue ni inevitable ni indefinido. La crisis del 90 marcará un cambio en la actitud general hacia la fe en la ciencia y en el progreso. Recordemos parte de la cita de Terán ya vista en el apartado 3.2:

La corrupción administrativa, la fiebre especulativa y por fin el *crac* financiero serían leídos con lentes moralistas no sólo por los católicos que así podían resarcirse simbólicamente de su derrota por la promulgación de las leyes laicas del primer lustro de la década del '80, sino que también una análoga interpretación va a ser compartida por radicales e inclusive por socialistas y anarquistas. (Terán 1987:15)

En la década del 90, después de la crisis de 1890 y de la llamada revolución, el progreso perdió muchos de sus adeptos, que van a empezar a cuestionar adónde lleva el progreso material. Pero, como ya damos a entender en la Introducción a este trabajo y como veremos al analizar cada uno de los cinco cuentos del fantástico ambiguo, este cuestionamiento del progreso material y de la ciencia como instrumento para alcanzarlo no es una novedad, los cuentos aquí estudiados son portavoces del mismo ya desde 1865.

3.2.2 La secularización

Ante el culto de muerte proclamar la Esperanza:
¡He aquí el nuevo dogma! Dios, lacerante yugo,
Es el primer tirano i es el primer verdugo.
La libertad le niega, la ciencia le suprime:
La libertad que alumbra, la ciencia que redime.
¡A destronarle, picas! Guerra a Dios! Muerte al mito!

¹⁰⁵ Sobre las nuevas burguesías dice Romero (1976:315): "Las nuevas burguesías creían sobre todo en los principios del liberalismo económico, vigentes en ese momento en los centros dominantes del mundo industrial porque convenían a sus intereses. Creían en la competencia, sobre todo; en la destreza para imponer la voluntad y los designios de cada uno en esa tremenda "lucha por la vida" que Darwin había descrito como esquema fundamental del comportamiento de los seres biológicos, entendiendo que el hombre era, antes que nada, un ser biológico. El liberalismo económico transportaba la idea de la lucha por la vida a la lucha por la riqueza y el ascenso social, y justificaba las estudiadas estrategias, las sórdidas tácticas de los que cometían en el mercado utilizando una transposición del esquema básico de que había que elegir entre adaptarse o morir. Con esa filosofía, llamémosla así, las nuevas burguesías daban un sustento a sus actitudes básicas, expresadas en la ideología del éxito económico y el ascenso social".

–Mas ¿con qué vais, entonces, a llenar lo infinito?

(Leopoldo Lugones)¹⁰⁶

El aspecto de la secularización está estrechamente relacionado a la idea del progreso. Una cita de Agustín Álvarez, militar y académico que ocupó la vicepresidencia de la Universidad de la Plata, “pensador hoy casi olvidado” (Terán 1987:28), nos puede servir para ilustrar esta relación:

[Es] necesario para nuestro progreso excluir las ideas, los sentimientos, las supersticiones y las costumbres hispano-coloniales; el ambiente ético debe ser renovado en consonancia con el espíritu moderno, sustituyendo la fe en los milagros por la fe en el trabajo, la fe de la mentira teológica por la fe en la verdad científica, la fe en el privilegio por la fe en la justicia. (Álvarez citado por Terán 1987:29-30)¹⁰⁷

No podemos dejar de advertir el discurso utilizado para referirse al nuevo paradigma que se quiere instaurar para reemplazar el paradigma ‘hispano-colonial’. No se trata, según lo que se infiere de la cita, de sustituir la fe por la búsqueda de la verdad a través de una actitud racional o de alguna otra formulación que apele al racionalismo. El vocabulario utilizado por Álvarez nos permite interpretar esta sustitución de un paradigma por otro como la mera sustitución del objeto de fe. Así comenta Gutiérrez Girardot este aspecto:

Efectivamente la secularización del siglo XIX fue no sólo una 'mundanización' de la vida, una 'desmiraculización' del mundo sino a la vez una 'sacralización' del mundo. Y nada muestra tan patentemente esta sacralización del mundo como los 'principios de fe' que rigieron estas dos tendencias [el Krausismo en España y el positivismo en América] y las metas que se propusieron: la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación. (Gutiérrez Girardot 1983:82)

Además de la ya mencionada prohibición –a través de la ley 1420 de 1884– de la enseñanza religiosa obligatoria en las escuelas, se instauraron, en los años 80, el Registro Civil primero y el Matrimonio Civil¹⁰⁸ después, quitándole a la Iglesia la tarea que había cumplido hasta entonces de llevar a cabo el registro de nacimientos, matrimonios y defunciones. Para Gutiérrez Girardot la secularización es un aspecto decisivo al hablar de la literatura de fin del siglo XIX –y un aspecto fundamental del modernismo– y afirma que el proceso de secularización se inicia en América Latina con el positivismo en la segunda mitad del siglo XIX (Gutiérrez Girardot 1983:78-79).

¹⁰⁶ De la introducción, “La voz contra la roca”, del poemario de Leopoldo Lugones, *Las Montañas del Oro*, publicada por primera vez, por sí sola, en la revista *La Biblioteca* en agosto de 1897 y luego formando parte del poemario, en noviembre del mismo año (Porto Bucciarelli 1990:19, 21). La cita es de Lugones (1941:33).

¹⁰⁷ Terán no entrega la referencia de esta cita de Álvarez, aunque parece ser de su libro *South America* publicado en 1894.

¹⁰⁸ Bravo y Landaburu (2000:293) apuntan que “la Ley del Matrimonio Civil de 1889 representó la culminación de un proceso de secularización social dirigido a limitar la influencia de la Iglesia católica en la legislación civil” pero aclaran que esta ley permitía la separación de cuerpos y de bienes pero no la disolución del vínculo matrimonial. Hubo quienes quisieron ir más lejos y en 1901 Carlos Olivera presentó una propuesta de ley sobre divorcio vincular en la Cámara de Diputados del Congreso Nacional que fracasó por cuatro votos (Bravo y Landaburu 2000:293-296).

Según Mead (1997), el debate que se dio entre secularización y religión fue planteado por parte de los positivistas de la década del 80 como una lucha entre una masculinidad renovadora, modernizadora, y una femineidad conservadora, que se aferraba al catolicismo retrógrado:

Their [the positivists'] efforts to make positivism into 'an instrument of intellectual order', capable of replacing religious views of reality, and scholasticism in particular, places their own rational virility in opposition to a feminized Catholicism. The very structure of their arguments presupposed that the promise of modernity was masculine and the inertia of tradition was feminine. (Mead 1997:647)

En su libro *La educación*¹⁰⁹, Carlos Octavio Bunge, uno de los más fuertes representantes de esta generación, se apoyó en las ciencias y en la “diaria observación” para sacar las siguientes conclusiones en lo que respecta a las diferencias entre los sexos:

Lo único que puede afirmarse, en mi sentir y siguiendo la opinión de biólogos notables, es el principio biológico de que al varón incumbe mayormente la ley de la evolución, y, en consecuencia, de la inteligencia y del progreso; que este principio es corroborado por la fisiología y la psicología, y, finalmente que también lo comprueban la historia y la diaria observación. Si al hablar, pues, de «inferioridad» se la entiende respecto de la capacidad femenina para la evolución y el progreso, evidentemente la mujer es menos capaz que el hombre, y, por tanto, inferior. En cambio, bajo otro aspecto (la maternidad, la especie, la conservación) es superior. (Bunge 1928:108)

En lo que respecta al debate entre secularización y religión, podemos mencionar algunas contribuciones en la prensa porteña del período. En un artículo titulado “El Matrimonio y sus ventajas para la sociedad”, en el periódico obrero *El Unionista*, A. Olivera (1878) escribe, “El matrimonio es la vocación ordinaria, natural del hombre prudente, arreglado y casto. Cumpla pues su destino”. En el *Anuario Bibliográfico* de 1882 se reseña un libro titulado *La mujer ante la ley civil, la política y el matrimonio* de Santiago Guzmán. En *La Crónica* encontramos, bajo la rúbrica de “Reportajes transatlánticos”, un artículo sin firma titulado “El divorcio en Francia” (1884).

En este contexto se puede leer el relato de Eduarda Mansilla, “El ramito de romero” más claramente como un aporte al debate entre secularización y religión –o entre materialismo y religión–, además de, como sostiene Masiello (1992:98), como una alusión al conflicto entre materialismo y arte. Como veremos más detenidamente en el apartado 4.6.3, la figura de Raimundo –protagonista y narrador de este relato– se presenta al principio como caricatura de un joven materialista. Cuando su prima Luisa le da un ramito de romero y le dice: “él ha de darte la felicidad”, Raimundo le contesta que la felicidad “es una combinación de fuerzas” (“El ramito”, p.65). Esta postura queda desarmada al final del relato cuando Raimundo, convertido por el amor de su prima Luisa y por la experiencia que ha tenido en la sala de anatomía, recita una poesía del poeta español Bermúdez de Castro¹¹⁰, la cual termina así:

¹⁰⁹ La edición más temprana que encontramos de este libro es de 1902, en Madrid por la editorial La España Moderna. Esta edición llevó un prólogo de Miguel de Unamuno. No tenemos constancia de que sea la primera edición. En 1903 salió una nueva edición en Madrid por la editorial D. Jorro. Ésta lleva la anotación “3ra. edición”. Rojas (1925:144) menciona la edición de un informe escrito por Bunge para el Ministerio de Educación, titulado *El espíritu de la educación* [1901] que “se reeditó posteriormente en tres tomos con el título de *La educación*”.

¹¹⁰ Bermúdez de Castro era amigo de Mansilla y no es éste el único poema de este autor que Mansilla utiliza en su obra. En sus *Recuerdos de viaje* de 1882, una frase de Bermúdez de Castro –“Recordar es

Ves por el rayo encendida/ La floresta tenebrosa,/ O por vara milagrosa/ Agua brotar el peñón?/ Amor la suprema vida/ Funde candente la roca;/ Si el dedo de Dios te toca,/ Arderá tu corazón. (“El ramito”, p.85)

Raimundo hace así un viaje desde una actitud materialista dura y ridiculizada –por él mismo ya iluminado y en contacto con su propia alma, de la cual renegaba en un principio– hacia lo que él, sin ironía, describe como “un paraíso terrestre y celeste a la vez [...] que reunía el verdadero arquetipo de la felicidad humana” (“El ramito”, p.84). La mujer, Luisa, con el ramito de romero como mediador, ha podido ‘ablandar’ la postura materialista de Raimundo y conectarlo con su alma y con su religiosidad. De este modo, adoptando una postura conservadora con respecto a los cambios que se estaban produciendo en la Argentina del momento, el cuento funciona como un aporte en el debate entre secularización y religión.

3.2.3 Las corrientes espiritualistas

Gutiérrez Girardot (1983:142) explica el florecimiento del ocultismo hacia fines del siglo XIX, como una consecuencia directa de la secularización, viéndolo así como “un sustituto de la religión y a la vez una forma de protesta contra el mundo moderno de la ciencia”. En lo que respecta a la función del ocultismo y las teosofías en la literatura, Gutiérrez Girardot (1983:141) sostiene que “dicha función fue primariamente estética”. Es posible que así fuera en ciertos casos, pero creemos que la función de protesta contra una sociedad cada vez más ocupada con lo material, la función de encontrarle un sentido a la vida que fuera más allá del enriquecimiento económico, no se limitó a lo estético en arte y literatura. En todo caso, sea cual fuera la función que éstas tuvieran, lo cierto es que las ideas relacionadas con la teosofía y con el ocultismo circulaban en todo el período que nos ocupa entre lectores ávidos de este tipo de conocimientos. En 1895, Darío escribía en *La Nación*:

La ciencia de lo oculto, que era antes perteneciente a los iniciados, a los adeptos, renace hoy con nuevas investigaciones de sabios y sociedades especiales. La ciencia oficial de los occidentales no ha podido aún aceptar ciertas manifestaciones extraordinarias –pero no fuera de lo natural en su sentido absoluto– como las demostradas por Crookes y Mme. Blavatsky. Mas esperan los fervorosos que con el perfeccionamiento sucesivo de la Humanidad llegará un tiempo en que no será ya arcana la antigua *Scientia occulta*, *Scientia occultati*, *Scientia occultans*. Llegará un día en que la Ciencia y la Religión, confundidas, hagan ascender al hombre al conocimiento de la Ciencia de la Vida. (citado por Porto Bucciarelli 1990:12)¹¹¹

Y es cierto que en 1870 se fundaba la primera sociedad espiritualista en Buenos Aires y en 1893 –el 7 de enero– se instituía en esta ciudad, en palabras de Porto Bucciarelli (1990:12), “la primera cofradía ‘Rama Luz’ de la sociedad Teosófica Argentina, comenzando así la expansión hispanoamericana del movimiento blavatskyano cuyos obje-

vivir”– le sirve de epígrafe. El libro *Pablo ou la vie dans les Pampas* [1869] además de llevar tres epígrafes del poeta español en su edición en folletín, estuvo dedicada a él (Mizraje 1999:132,140). Es de suma importancia tener en cuenta estos datos para no caer en la tentación de interpretar la poesía como un marcador de ironía.

¹¹¹ Porto Bucciarelli da la siguiente referencia: Darío (1950) *Autobiografía*. En: *Obras Completas*, Madrid, t. I, pp.115-117, pero en el ejemplar de las obras completas de Darío (1950) que consultamos no pudimos encontrar la cita ni en esas páginas ni en las páginas cercanas.

tivos respondían al movimiento teosófico universal”. Porto Bucciarelli (1990:13) apunta asimismo que la teosofía de Helena Blavatsky¹¹² será “la doctrina esotérica más difundida a finales del siglo XIX”.

Por otro lado, en diarios y revistas no especializados convivían artículos o noticias sobre ciencia con otros sobre ocultismo o saberes relacionados con aspectos espiritualistas. O como lo anota Morillas Ventura:

Así la prensa se manifiesta proclive a la difusión de los saberes paracientíficos y parapsicológicos tanto como al reconocimiento y estímulo que acarrearán los nuevos estudios sobre la locura, las neurosis, los descubrimientos de química y física y el despuntar de las ciencias sociales. (Morillas Ventura 1999:272)

Hay una superposición de saberes y de discursos de modo tal que cuando Gutiérrez Girardot sostiene que “al tiempo que se hacía esta protesta contra la ciencia, el espíritu crítico y las exigencias de la filosofía, utilizaban un lenguaje de apariencia científica con pretensión de exactitud” (Gutiérrez Girardot 1983:143), insiste en separar discursos que no son fácilmente separables ya que aquellos que los enunciaban –y aquellos a los que iban dirigidos– se interesaban tanto por las ciencias naturales y sociales como por las ciencias ocultas.¹¹³ El autor de “El ruiseñor y el artista”, Holmberg, es un buen ejemplo de esta fusión de saberes, además de ser un importante hombre de ciencia, era “aficionado a la lectura de Edgar A. Poe y de Hoffmann, a la frenología, la psicopatía y el espiritismo” (Verdevoye 1991:122). Su novela “La casa endiablada”, de 1896, tiene como protagonista a un joven que no cree en el espiritismo, pero que durante una sesión de espiritismo, además de descubrir que su novia es una gran médium, termina presenciando hechos que no puede explicar por medio de la razón. Ponnau demuestra la existencia de esta superposición de saberes en algunos países de Europa y en Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX:

De cette intrication, si caractéristique tout au long de la seconde moitié du XIXe. siècle, du positivisme et du paranormal, la fondation en 1882 de la «Society for Psychical Research» constitue l’un des exemples les plus remarquables. [...] [C]ette véritable institution aura des correspondants aux États-Unis et dans des nombreux pays d’Europe et elle regroupera à la fois des hommes de science fort connus tels William Crookes et Charles Richet, le célèbre physiologiste, des philosophes comme William James [...] et des auteurs connus tels Tennyson et Ruskin. Les travaux de cette société [...] susciteront un immense intérêt dans les milieux littéraires et scientifiques: de Henry James à Freud, [...]. [I]l s’agissait d’introduire les méthodes de la science positive dans l’étude des phénomènes que les lois connues de la nature ne sont pas à même d’expliquer et dont les expériences médiumniques, les phénomènes liés à l’hypnose et les cas de télépathie révèlent l’existence. (Ponnau 1990:61)

¹¹² La primera obra de Blavatsky, *Isis Unveiled*, se publicó en 1877 y se agotó rápidamente. Se volvió a publicar al año siguiente. Su segunda obra fue *The Secret Doctrine* [1888]. Fueron estas dos obras, además de los artículos que aparecían en revistas, las que Lugones leyó (Porto Bucciarelli 1990: 17) y suponemos que las mismas circularon por los ambientes porteños que se interesaban por estas cuestiones.

¹¹³ En lo que respecta a la superposición de saberes, en un artículo sobre la literatura fantástica francesa a fines del siglo XIX, Emont (1991:140) comenta lo siguiente: “Si la recherche mystique oriente ainsi les auteurs vers un monde invisible bien que naturel, lié à un inconscient collectif dont ils ne font qu’explorer toutes les résonances poétiques, une certaine recherche scientifique, libre apparemment de toutes interrogations religieuses, va mettre l’accent sur la possible existence d’un univers parallèle”. Ver también Ponnau (1990:7-188).

Recordemos, asimismo, que en “Un fenómeno inexplicable” el personaje del inglés menciona tanto a Home como a Crookes y subraya su actitud materialista al observar los fenómenos producidos por estos hombres:

Mire usted, yo conocí a Home, el médium, en Londres, allá por 1872. Seguí luego con vivo interés las experiencias de Crookes, bajo un criterio radicalmente materialista; pero la evidencia se me impuso con motivo de los fenómenos del 74. (“Un fenómeno”, p.50)¹¹⁴

Los “fenómenos del 74” a los que alude el inglés fue la repetida aparición de un fantasma con el nombre de Katie King por la médium Florence Cook, sugiere Barcia (Lugones 1984:nota 12). En lo que respecta a Crookes, Emont (1991:140) apunta que el químico inglés llegó a desarrollar un teoría que explicaba la existencia de un cuarto estado de la materia, al que llamó ‘el estado radiante’. Lo interesante es que este eminente hombre de ciencias, presidente de la ‘Royal Society’, utilizó métodos de las ciencias positivas para probar fenómenos como el espiritismo (Ponnau 1990:54).¹¹⁵ En cuanto a Home, era uno de los médiums más famosos de la época. Refiriéndose a Hawthorne, Ponnau (1990:57) anota que el escritor norteamericano, durante una estadía en Italia en el año 1858, asistió a una demostración en la cual este médium recibía un mensaje del más allá de unas manos de origen sobrenatural.¹¹⁶

Entre los periódicos no especializados que publicaban artículos sobre ocultismo se encuentran *El Mercurio de América*, en el cual había una sección titulada “Esoterismo y Ocultismo” y las revistas *La Biblioteca*, dirigida por Paul Groussac y *La Montaña*, dirigida por Leopoldo Lugones y José Ingenieros (Porto Bucciarelli 1990:13).

En cuanto a *La Nación*, que como veremos es un diario que desde un principio se propuso ser “tribuna de doctrina” –éste es el epígrafe que aún hoy lleva el diario–, ser foro para un debate intelectual serio, en 1875 publicaba una noticia sobre la adivina Teresa Melardi:

La gran célebre adivina y profesora de varias ciencias, Teresa Melardi, muy conocida en esta capital por acierto de sus cálculos científicos, adivina el pasado, el presente y el porvenir; las personas que gusten hacerse adivinar ocurran á su casa calle de las Piedras [...] (“Sin título” 1875)

¹¹⁴ El mismo Lugones presenció junto con Darío las experiencias de Papus –un médico francés, Gérard Encausse, quien bajo este seudónimo publicó muchas obras de ciencias ocultas–. Así lo cuenta Darío (1950:134) en su autobiografía: “En París, con Leopoldo Lugones, hemos observado en el doctor Encausse, esto es, el célebre Papus, cosas interesantísimas”.

¹¹⁵ Así ejemplifica Ponnau (1990:54) este contacto entre las ciencias positivas y las corrientes espiritualistas en Inglaterra: “Alfred Russel Wallace, le brillant émule de Darwin, fut l’un des prestigieux adeptes du *modern Spiritualism* et William Crookes, le très savant président de la «Royal Society», s’efforça d’appliquer les méthodes de la science positive à l’étude des phénomènes psychiques, semblant ainsi cautionner leur existence. Ainsi contribuèrent-ils, l’un et l’autre, à «convertir» aux mystères troublants du spiritisme un grand nombre de personnalités ébranlées dans leurs certitudes jusqu’alors exclusivement rationnelles”.

¹¹⁶ Así lo expresa Ponnau (1990:57): “L’écrivain américain, lors de son séjour en Italie assista, en 1858, à Florence, à des séances au cours desquelles des messages de l’au-delà et fit apparaître sous les yeux émerveillés de l’assistance des mains d’origine surnaturelle: il ne semble pas cependant que Hawthorne ait été davantage convaincu par des phénomènes qui, pour lui, s’expliquent par des causes non pas spirituelles, mais psychiques”.

El mismo diario publicaba, a principios de la década del 80, un aviso publicitario de un ‘magnetizador’. En el dibujo se ve una mujer sentada en un sillón, sus manos y antebrazos descansan sobre los brazos del mismo. Frente a ella hay un hombre de pie, los brazos extendidos hacia adelante –hacia la mujer– las palmas de las manos hacia abajo, los dedos a la altura de los ojos de la mujer. El texto dice: “Sesiones de las 10 de la mañana á las 4 de la tarde; calle Junín, 316, entre Tucumán y Temple” (“Sin título” 1881). Este aviso cobra especial interés al relacionarlo con “Quien escucha su mal oye”, en el cual la ‘magnetizadora’ es una mujer y el ‘magnetizado’ un hombre, invirtiéndose así los papeles de los estereotipos tradicionales del hombre activo –actuando, ejerciendo poder sobre la mujer– y la mujer pasiva –sentada, sometándose al poder del hombre–. En el cuento de Gorriti es la mujer quien posee los poderes y los conocimientos que le permiten no sólo magnetizar al hombre, sino también utilizarlo como médium para obtener la información que ella necesita.

En marzo de este año –1881–, hay un artículo titulado “Las preocupaciones científicas. La ciencia hermética y la alquimia ante la razón”, en el cual se habla de “la lucha entre la razón y el error, el triunfo de la ciencia sobre la ignorancia” (“Las preocupaciones” 1881), presentándose la ciencia hermética y la alquimia como representantes del error y la ignorancia. Y aunque se las descarte como erróneas, la presencia de tal artículo habla de un cierto recelo hacia algo que existía y que el autor –anónimo– del artículo buscaba combatir, oponiendo, con estos fines, la razón a las ciencias ocultas.

Algo similar se puede entrever de una conferencia dictada unos días antes por el Dr. D. Miguel Puiggari en el Ateneo Español, que se publica en mayo de 1881, en la sección llamada “Variedades”. El título de la misma es “La demonomanía y la brujo-manía en la Edad Media” y en ésta, Puiggari aprovecha para aleccionar a aquéllos que creen en lo sobrenatural:

Señores; que los deplorables efectos de la ignorancia sean un rayo de luz para los que todavía en el siglo XIX se dejan prender incautamente en las redes de lo maravilloso y sobrenatural! (Puiggari 1881)

Pero estos promotores de la hegemonía de la razón y de la ciencia positiva contribuían, sin embargo, a lo contrario de lo que predicaban, dado que al contraponer dos áreas de saberes y obligarlos a excluirse el uno al otro, hacían más visible el vacío dejado por la razón y la ciencia. Como planteamos en este trabajo, es en este vacío donde se inserta el fantástico ambiguo, género que permite la coexistencia de estos saberes. Morillas Ventura (1992:272) apunta que tanto lectores como escritores se sienten “atraídos por las duplicidades y contrastes de la narración fantástica”, y continúa:

Ambos se manifiestan desdeñosos del naturalismo ilusorio como del científicismo dogmático, dispuestos a observar el sometimiento de las ciencias del espíritu a las naturales y a la técnica, lectores interesados de Ramos Mejía como de Allan Kardec, Mme. Blavatsky, Annie Besant y la teosofía. (Morillas Ventura 1999:272)

Marini Palmieri ubica el interés por lo oculto en el contexto cultural europeo, el cual, como ya hemos mencionado y como veremos más detenidamente en el apartado siguiente, estaba constantemente presente en diarios y revistas porteños a través de traducciones y noticias:

Todas estas ideas interesaban al hombre de finales del siglo pasado, obsesionado por resolver el dilema que se le planteaba: ciencia o espíritu. Las mentes volvíanse hacia

lo misterioso, lo oculto. Poetas, pintores, escritores, artistas en general, filósofos y pseudofilósofos difunden sus principios, el resultado de sus reflexiones: Charles Baudelaire, François Coppée, Gustave Moreau, Erick Satie, Puvis de Chavanne, Victor Hugo, ponen de moda a Pitágoras, a Apolo, a la India, a Egipto, al espiritismo, contrincante del Teosofismo de Blavatsky. Pero quizás Edouard Schuré, con su libro *Los grandes iniciados* es el que influye radicalmente en muchas de esas mentes sedientas de lo Absoluto que libera de las contingencias. Propone en este libro las ideas de cierto sincretismo religioso en un intento de reunir a todos aquellos que se sentían separados por haber elegido, según Schuré, los matices de un mismo principio verdadero. (Marini Palmieri 1988:81)

Justamente, el inicio del libro de Schuré¹¹⁷, nos remite a una de las ideas que Darío expone en la primera cita de este apartado 3.2.3, cuando el nicaragüense anota que “llegará un día en que la Ciencia y la Religión confundidas...”. Schuré comienza su libro diciendo “Le plus grand mal de notre temps est que la Science et la Religion apparaissent comme deux forces ennemies et irréductibles” (Schuré 1912:vii).¹¹⁸

Acercándose el fin del siglo XIX, nos llamó la atención el espacio que *La Nación* dedica a fenómenos que podríamos inscribir dentro del orden de lo parapsicológico. En marzo del 95 se publica un artículo firmado ‘Repórter’ (1895), “Hipnotismo – Fakirismo – Mesmerismo – Demonología – Condedasismo. Reportaje a Frank Brown – De como una cosa que empieza en broma, acaba en serio”.

En el mismo mes hubo un hecho que, a entender por la cantidad de artículos que le dedica *La Nación*, tuvo gran impacto en su momento. Nos referimos a los espectáculos del ‘fascinador’ Onofroff. La primera noticia, es una reseña de su –quizás primer– espectáculo, publicada el 16 de marzo de 1895 (“Onofroff” 1895). Después, entre lo que queda del mes de marzo hasta junio de este año, se suceden las noticias, los artículos a favor y en contra, y las cartas de lectores. El 28/3/1895, se podía leer:

Un caso de fakirismo – ¡Enfonce, Onofroff! – [...] – Floreros que bailan, saltan y vuelan – [...] – Atracción sobre objetos inanimados – Curiosos experimentos – Cuatro personas magnetizadas – Una pila eléctrica gastada que recupera su fuerza –, ¡Qué vayan los médicos! (“Un caso” 1895)

Y luego, un par de días más tarde:

El caso de fakirismo – Los antecedentes – [...] – Experimentos verificados en presencia del enviado de La Nación – Éxito completo de las pruebas – Cestos, retratos y cobres que vuelan.¹¹⁹ (“El caso” 1895)

“Nunca se hablará bastante de la interferencia del espiritismo en la literatura de la época”, dice Verdevoye (1991:120) al referirse a la literatura fantástica en sus inicios. Quisiéramos parafrasear a Verdevoye diciendo que nunca se hablará bastante de la interferencia del *espiritualismo* en la literatura de la época. Y entonces nos referimos al espiri-

¹¹⁷ La edición de Schuré que manejamos, publicada en 1912, era la 24a. edición en francés.

¹¹⁸ El libro de Schuré lleva un epígrafe de Claude Bernard que tanto en su contenido como en el tono, en su expresión de deseo puede compararse con la cita de Darío aquí mencionada. El epígrafe dice: “Je suis persuadé qu’un jour viendra ou le physiologiste, le poète et le philosophe parleront la même langue et s’entendront tous” (Schuré 1912:vii).

¹¹⁹ Un título que no carece de sentido del humor, por lo equívoco, es “Onofroff en el manicomio” (1895) en el cual se cuenta de los experimentos del ‘fascinador’ en un hospicio de enfermos mentales.

tualismo como búsqueda de “esa ‘otra’ realidad que cifraba el origen del universo y la esencia del hombre” (Porto Bucciarelli 1990:17), la búsqueda de otra realidad que la realidad material, visible y explicable por el método empírico. Creemos que para entender la conformación de un dominio natural y un dominio sobrenatural en los cuentos del fantástico ambiguo es fundamental tener en cuenta la presencia de las corrientes espiritualistas.

3.2.4 El fantástico ambiguo, política y sociedad

Quisiéramos terminar este apartado 3.2 haciendo una breve reflexión sobre la relación entre nuestros cuentos y el proyecto liberal (inspirado en las ideas formuladas por los hombres de la Generación del 37) que, como hemos visto, dominó la escena oficial del período que abarca nuestro estudio. Para eso debemos empezar por presentar una cita de Shumway, que si bien es larga, es fundamental para afianzar nuestra argumentación:

La rígida polaridad de la retórica de la Generación del 37, especialmente en las irreductibles dualidades de Sarmiento, dejaron un marco poco servicial para el debate porque impiden toda media tinta o acuerdo. *Los hombres del 37 describieron a su país en términos de oposiciones binarias*. España contra Europa, campo contra ciudad, absolutismo español contra razón europea, razas oscuras contra razas blancas, catolicismo de la Contrarreforma contra cristianismo ilustrado, hombre del interior contra hombre del litoral, educación escolástica contra educación técnica, y, como eslogan abarcador, Civilización contra Barbarie. [...] Cuando un lado es tan correcto y otro tan erróneo, el acuerdo y la inclusión se vuelven sinónimos de renuncia y pecado. Hasta Alberdi, el más conciliador del grupo, cae con frecuencia en una retórica que divide en lugar de sintetizar, *lo que implica que las soluciones sólo pueden venir de la eliminación de una de las partes para que sobreviva la otra*. Los hombres del 37 describieron la división. En un sentido real, la división sigue siendo su legado más influyente y menos afortunado. (Shumway 1993:186, nuestros cursivados)

En este pasaje, Shumway saca a relucir la retórica de las oposiciones binarias, la retórica de la no-conciliación, dejada como legado por los hombres de la Generación del 37; una retórica que, como podemos sostener de lo visto en este capítulo, fue adoptada por el oficialismo liberal del período que nos ocupa. En este contexto discursivo, el fantástico ambiguo resalta como subversivo en el sentido en que justamente *crea* un espacio de inclusión, un espacio en el cual la oposición binaria se disuelve, dándose lo que en un discurso como el descrito por Shumway puede ciertamente llamarse ‘el encuentro imposible’. Con esto no queremos sostener que todos los cuentos del fantástico ambiguo necesariamente vayan a ser cuentos subversivos; de hecho, vimos en el apartado 3.2.2 que “El ramito de romero” de Eduarda Mansilla, de ningún modo puede considerarse como tal, sino todo lo contrario. Lo que nos interesa señalar nuevamente –esta vez limitándolo al fantástico ambiguo y al contexto de los cuentos específicos– es lo que decíamos con Jackson al principio de este capítulo (3.1): el fantástico ambiguo busca compensar una falta, un hueco dejado por limitaciones de la cultura en la que están inmersos. Podemos de este modo ver el fantástico ambiguo en la Argentina del período 1862-1910 como una literatura del deseo, en palabras de Jackson (1981:3), como una literatura que busca sintetizar, que busca disolver las oposiciones binarias y encontrar un espacio en el cual lo que parece incompatible, lo que parece excluirse mutuamente, pueda coexistir. Es entonces el hecho de crear este espacio en el cual se pueda dar el encuentro imposible lo que vemos como subversivo, más allá de que cada cuento específico lo sea o deje de serlo.

3.3 La situación editorial

La situación editorial en la mayor parte del período que nos ocupa es dominada por una expansión de la prensa. Se publica todo tipo de periódicos,¹²⁰ con un predominio de revistas literarias al principio, especialmente en la década del 70 y –debido a la irrupción del modernismo– al final del período, desde mediados del 90 hasta 1910, y una disminución de las mismas a favor de revistas especializadas, sobre todo en asuntos científicos, durante la década del 80 (Auza 1999:68, 88, 91-94; Fletcher 1986:15-16, 21). La expansión de la prensa se explica gracias al marcado aumento en el número de lectores durante este período. Así apunta Prieto al respecto:

Todo proyecto de levantar un mapa de lectura en la Argentina entre los años 1880 y 1910 supone necesariamente la incorporación y el reconocimiento de un nuevo tipo de lector. Surgido masivamente de las campañas de alfabetización con que el poder político buscó asegurar su estrategia de modernización, el nuevo lector tendió a delimitar un espacio de cultura específica en el que el modelo tradicional de la cultura letrada continuó jugando un papel predominante, aunque ya no exclusivo ni excluyente. (Prieto 1988:13)

Prieto (1988:14) señala también que la prensa periódica sirvió como práctica a los nuevos lectores y que creció a la par que éstos aumentaban. Y agrega:

La prensa periódica vino a proveer así un novedoso espacio de lectura potencialmente compartible; el enmarcamiento y, de alguna manera, la tendencia a la nivelación de los códigos expresivos con que concurrían los distintos segmentos de la articulación social. (Prieto 1988:14)

Prieto, no obstante, hace dos salvedades. Por un lado, que las estadísticas que indican los resultados exitosos de las campañas de alfabetización –comenzadas ya a fines de la década del 50– no dicen toda la verdad, ya que sólo registran el número de inscriptos a las escuelas pero no el porcentaje de deserción escolar, que era elevadísimo (Prieto 1988:27-28).¹²¹ Por otro lado, Prieto (1988:15) señala que si bien había aparecido un nuevo contingente de lectores, y una masa de publicaciones periódicas imposible de ignorar, “el espacio de la cultura letrada¹²² apenas si modificó sus dimensiones en esos treinta años cruciales”. Como empezamos a ver en el capítulo 1 y como veremos en los

¹²⁰ Los periódicos que se publican van desde *La Nación*, diario que llega a ser a principios del siglo XX el de mayor tiraje de América del Sur, a revistas literarias, periódicos cristianos –*El Fraile*, *El Católico*–, periódicos para grupos sociales o laborales definidos –*El Cosmopolita* “Periódico oficioso para la sociedad de dependientes”; *El Unionista* (1877-1878) “Órgano de la clase obrera”–, periódicos en otros idiomas –*Lo Squillo* “periodico popolare”–, periódicos dirigidos por y con participación predominantemente masculina –*El Ateneo Argentino*; *Revista Literaria*– y periódicos dirigidos por y con participación predominantemente femenina –*La Alborada del Plata*; *El Correo de los niños* “Semanaario del domingo dedicado al sexo feo” “Fundado por varias niñas”. Ver Apéndice.

¹²¹ “El 20% del Censo de 1869 representaba alrededor de 82.000 alumnos sobre un poco más de 400.000 niños en edad de recibir instrucción. En el Censo Escolar de 1883 subió a 145.000 el número de inscriptos y en 1895, año del segundo Censo Nacional, a 247.000, expresando en uno y en otro caso el 28% y el 31% de la población escolar estimada. Leídas aisladamente, estas cifras sorprenden aún ahora y acreditan para los gestores de aquella empresa educativa la magnitud de sus esfuerzos. Otros datos, sin embargo, vienen a corregir el significado de las tablas estadísticas y a explicarnos la grave preocupación con que estos mismos gestores debieron medir los resultados de las campañas de alfabetización”. (Prieto 1988:27)

¹²² Ver nota 95, apartado 3.2.1.

apartados que vienen a continuación, los autores de los cuentos que nos ocupan en este trabajo, pertenecieron a la cultura letrada y publicaron sus cuentos en medios a los que accedía la cultura letrada. El libro en el caso de Gorriti, *La Ondina del Plata* en los casos de Holmberg y Mansilla, *Philadelphia* en el caso de Lugones y *La Nación* en el caso de Chiáppori, eran todos órganos portavoces de la cultura letrada. Quizás *Philadelphia* pueda considerarse más marginal que los demás, pero de todos modos, dista de ser un periódico que pueda ser calificado de popular.

En todo caso, fueran populares o elitistas, generales, literarios, científicos o específicos de alguna otra área, la mayor parte de los periódicos publicaban literatura de ficción, lírica, ensayo y crítica literaria. Así lo señala Auza:

Los grandes periódicos y muchos de los que no se ubican en esa categoría y que alcanzan una vida más breve solían autoconsiderarse literarios y así lo hacían constar junto a sus epígrafes. Otros en cambio que no manifiestan ese propósito también cobijan escritos literarios, ensayos, crítica e investigaciones en ese género. *Hay por tanto, que reconocer que lo literario como tal abunda en todos los impresos y aun se encuentra en cantidad y calidad variable, mezclado con las menudencias de las noticias en los impresos de tipo comercial, político y noticioso del siglo XIX.* (Auza 1999:28, nuestro cursivado)

En el relevamiento de la prensa del período entre 1870 y 1910 que realizamos en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en el año 1997, revisamos cuarenta y una publicaciones periódicas. De algunas de ellas había sólo uno o dos números. Debido al poco tiempo del cual dispusimos, no pudimos revisar todos los números de un periódico como *La Nación*, pero aunque lo hubiésemos tenido, la condición de muchos de los números era tan mala que no se podía acceder a ellos. En el apéndice al final de este trabajo, incluimos la lista de publicaciones periódicas, el subtítulo de las que lo llevaban, los números revisados, la ubicación en la Biblioteca Nacional y algún otro dato que hayamos considerado relevante incluir.

En la mayoría de los periódicos se publican cuentos cortos, ya sea originales en castellano o traducciones de escritores europeos o norteamericanos. Muchos de estos cuentos son de corte fantástico pero, contrario a lo que esperábamos cuando empezamos a revisar el archivo de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, muy pocos se inscriben dentro del fantástico ambiguo. De las publicaciones a las que tuvimos acceso, aquella que sin duda traía más cuentos del fantástico ambiguo resultó ser *La Ondina del Plata*.

De los cinco cuentos que hemos elegido para el análisis, cuatro fueron publicados por primera vez en publicaciones periódicas. La excepción es el cuento de Juana Manuela Gorriti, escritora que no por esto se encontraba aislada de las publicaciones periódicas del momento. Además de fundar y dirigir la revista *La Alborada del Plata* (1878), jugaba un rol activo en la vida cultural del Buenos Aires de entonces, siendo respetada y aclamada como escritora y como mujer de letras, y su colaboración requerida en varias publicaciones periódicas.¹²³

¹²³ Juana Manuela Gorriti también colaboró en *La Revista de Buenos Aires* (mayo 1863-abril 1871), *Revista Literaria* (julio 1874-septiembre 1875), *La Ondina del Plata* –en los tres primeros años de la revista–, *La Ilustración Sudamericana* (diciembre 1892-diciembre 1906), y fue socia honoraria de la Sociedad Ensayos Literarios que publicaba la *Revista Científico-Literaria* (junio-septiembre 1875) (Cavallaro 1996). Al revisar la prensa periódica del período pudimos comprobar que también formó parte de la redacción de *La Gaceta Musical* (mayo 1875-junio 1880 y mayo 1886-julio 1887), en la cual estuvo a cargo de la sección literaria.

3.3.1 *La Nación*

El diario *La Nación*, que todavía hoy sigue siendo uno de los diarios argentinos más importantes, fue fundado en enero de 1870 por Bartolomé Mitre, quien había sido presidente de la República entre 1862 y 1868. Checa Godoy (1993:82) apunta que “ya hacia 1875 supera los diez mil ejemplares de tirada, algo hasta entonces sin precedentes en Argentina, y aun en el «Cono Sur»”. Sin dar un año específico, Henestrosa y Fernández de Castro (1947:130) anotan que poco después de haber aumentado el número de páginas, nivelado el precio de venta e introducido un servicio de información cablegráfica, el diario pasó a ser el “primer órgano de prensa moderna” de América del Sur:

La Nación pasó a ser el primer órgano de prensa moderna que se publicó en la América del Sur, y presentaba entonces caracteres tan marcados que Rubén Darío, lector suyo desde su país natal y que luego iba a formar parte de su redacción, llama a sus páginas grandes sábanas de lectura. (Henestrosa y Fernández de Castro 1947:130)

La Nación trae noticias nacionales e internacionales, éstas últimas a través de corresponsales apostados en varias ciudades, sobre todo europeas y estadounidenses. Lugones, por ejemplo, además de redactor fue corresponsal de *La Nación* en Europa (Obligado 1941:25). El diario trae también cuentos y poesía así como reseñas de libros, tanto de escritores nacionales como extranjeros. Son muchas las traducciones que se incluyen pero pocas veces se entrega la fuente o el nombre del traductor. A partir de 1902, *La Nación* traerá un suplemento literario; antes de esta fecha, las contribuciones literaria y las noticias van juntas en el cuerpo del diario. Algunos de los folletines de escritores extranjeros son: “El capitán Cornabute en los mares glaciares” de Julio Verne (1875), “Primera versión española por Felipe de Burgos”; “El castillo en el bosque”, por Carlos Deslys (1881), “traducido por la señorita M.L.”; “El crimen de Bernardino” de Albert Delpit (1883); y de Zola, “Roma” (Zola 1896a) y “Sapos y Culebras” (Zola 1896b).

En cuanto a notas sobre escritores extranjeros y su obra, son éstos algunos de los ejemplos que encontramos: “Reseña de ‘El desengaño fantástico de un sueño’ (Drama fantástico del Duque de Rivas)” (1875); “‘Leconte de Lisle’ por Rubén Darío ante la muerte del escritor” (Darío 1894); “Literatura Sueca. Strindberg. Enemigo de las mujeres” por F. Obermayer (1894); “Escritores italianos. Bocetos y fotografías” por Edmondo D. (1895) que escribe sobre D’Annunzio, Mantegazza, Verga Rapisardi, Capuana, Farina, Barili, Pietraqua, Leoni, Carrera, De Gubernantia, Graf y Giacosa; “J. K. Huysmans. Su último libro” por Jules Lemaitre (1896), quien comenta el libro *En route*.

Teniendo en cuenta el alcance del diario *La Nación* no sólo a nivel nacional sino también internacional, podemos afirmar que “La corbata azul” de Chiáppori quizás sea el cuento de los cinco acá tratados que más difusión alcanzó en su primera publicación. El público al cual va dirigido el cuento es, por tanto, un público amplio, variado y poco definido, con enciclopedias parciales,¹²⁴ en algunos casos, previsiblemente muy diferentes a las del autor, al menos en lo que respecta a lo local –en primera instancia, porteño y en segunda instancia, argentino–. No obstante, no deja de ser un público lector de *La Nación*. Sea como fuera, al momento de adentrarnos en el análisis del cuento, será im-

¹²⁴ Eco (1998b:134) señala la importancia de diferenciar entre la enciclopedia como competencia global y las enciclopedias parciales: “Aun cuando desde el punto de vista de una semiótica general pueda postularse la enciclopedia como competencia global, desde el punto de vista sociosemiótico es interesante determinar los diversos grados de posesión de la enciclopedia, o sea las enciclopedias parciales (de grupo, de secta, de clase, étnicas, etc.)”.

portante tener en cuenta la amplitud y la variedad del público al que va dirigido el medio en el que se publica el mismo.

3.3.2 *La Ondina del Plata*

Esta revista, destinada en primer lugar a un público femenino, lleva el subtítulo *Revista semanal de literatura y moda* y aparece entre febrero de 1875 y diciembre de 1880.¹²⁵ Marún (1993:15), que la ve como exponente “de una nueva literatura y generación literaria que escribe el lenguaje de la modernidad”, la presenta así:

Los cambios socioculturales en Buenos Aires [...] producirán una cultura crítica de esa modernidad que se volcará en las publicaciones periodísticas de la época. *La Ondina del Plata* será no sólo el foro literario de esa prosa crítica, sino también de una nueva prosa poética que incursiona en lo fantástico, lo onírico, lo subjetivo y en temas infantiles. (Marún 1993:55)

Auza (1988:229) ve la importancia de *La Ondina del Plata* en su carácter de revista sudamericana “tanto por su contenido y colaboradores como por el ámbito geográfico de proyección”. Más adelante, enumera los países a los que llegaba la revista: Chile, Uruguay, Paraguay, Perú, Ecuador, Venezuela, San Salvador, Estados Unidos y España (Auza 1988:241). A la vez, Auza (1988:234) señala que de casi todos estos países llegaban a la revista colaboraciones espontáneas.

La Ondina del Plata estaba dirigida por Luis Telmo Pintos, con Pedro Bourel durante algunas entregas. Auza (1988:231) anota que Pintos, al momento de embarcarse en el proyecto de *La Ondina del Plata*, “cursaba el último año de la carrera de derecho y a la vez dirigía la imprenta de su padre”. Marún (1993:56) menciona el libro de poemas *Perfiles Celestes*, de su autoría, y sus colaboraciones en la *Revista Literaria* bajo los seudónimos de Cátulo Venteveo, Luis Elio y Rigolotto.

La revista se financiaba a través de suscripciones –llegó a tener la alta cantidad de 2000 suscriptores (Marún 1993:56)–, ya que casi no tenía avisos publicitarios y no recibía subvenciones privadas (Auza 1988:230). Como se aprecia en las listas de nuevos suscriptores que se incluyen en ciertos números de la revista, la mayoría de éstos eran mujeres.

Además del aspecto literario, la revista se ocupaba de cuestiones relacionadas con la educación de la mujer y el papel de la mujer en la sociedad.¹²⁶ Los colaboradores de la misma, eran también en su mayoría, pero no exclusivamente, mujeres. Entre éstos se puede nombrar a tres de los autores de los cuentos aquí analizados: Juana Manuela Go-

¹²⁵ Auza (1988) da como fechas de aparición y desaparición de la revista febrero de 1876 a diciembre de 1879. En la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, la colección comienza con enero de 1876, pero en todos los números dice Año Segundo, con lo cual se puede suponer que el Año Primero habría sido 1875. El último número de la colección de la Biblioteca Nacional es de diciembre de 1879. Marún (1993:55), por su lado, tras haber consultado la colección completa que se encuentra en la Biblioteca de la Universidad Nacional de la Plata, apunta las fechas aquí dadas, 1875-1880.

¹²⁶ Aquí quisiéramos mencionar, a modo de ilustración, algunos de los títulos de artículos como el de la cordobesa María Eugenia Echenique (1876), “Necesidades de la mujer argentina”; los de la peruana Mercedes Cabello de Carbonera, “Influencia de la mujer en la civilización” (Cabello de Carbonera 1876) y “La mujer y la doctrina materialista” (Cabello de Carbonera 1877) y el de María de la Luz (1877), “Las literatas”. Y traducciones como “Las mujeres norteamericanas” (“Traducido expresamente para *La Ondina* de la obra de M. David Macrae *The Americans at home*”) (Macrae 1876) y “Elocuencia femenil. Diferentes clases de oradoras” (“ensayo de Addison, publicado en el “*Spectator*” [sic] de Londres”) (Adisson 1879).

rriti desde Lima, Eduarda Mansilla desde París y Washington, y Eduardo Ladislao Holmberg en Buenos Aires. También aparecen en esta revista “El canto de la sirena” de Miguel Cané (1879), el inédito “Magdalena” de Carlos Olivera (1877)¹²⁷, como asimismo la traducción de Carlos Olivera del poema de Edgar Allan Poe (1879a) “El cuervo” y el cuento “Morella” (Poe 1879b) del mismo autor.¹²⁸

Al estudiar tanto “El ruiseñor y el artista” de Holmberg, como “El ramito de romero” de Eduarda Mansilla, deberemos tener en cuenta este medio en el cual fueron publicados, un periódico que, en palabras de su director, buscaba:

Ilustrar a la mujer para que llene debidamente su santo apostolado sobre la tierra. Emancipar su corazón de absurdas preocupaciones haciendo también que de su rica y fértil inteligencia broten flores de suavísimo perfume. Esta fue siempre nuestra bandera. (*La Ondina del Plata* Tomo V, 1979, p.1. Citado por Auza 1988:232)

Pero asimismo, es importante tener en cuenta que era ésta una publicación de amplia distribución dentro y fuera del país y que contaba con colaboradores de talla en todo el continente hispanoamericano.

3.3.3 *Philadelphia*

La revista *Philadelphia*¹²⁹ era una revista mensual que llevaba el subtítulo *Órgano de la rama argentina ‘Luz’ de la Sociedad Teosófica. Buenos Aires*. El primer número salió el 7 de julio de 1898 y el último –al menos el último que hay en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires–, el 7 de febrero de 1902. Su aparición coincide, por tanto, con el cambio de siglo y con una creciente actitud crítica hacia el positivismo. En el primer número, en un artículo programático sin firma, titulado “*Philadelphia* (No hay religión más elevada que la verdad)”, podemos leer:

Corrupción en las ideas, muerte en los sentimientos; tal será el legado de ese estrecho positivismo que hoy todo lo invade, todo lo perturba, alimentando las pasiones y los apetitos sensuales de las personas; es decir, la parte de nuestro individuo que nos acerca al bruto y que más lejos nos coloca del Centro á que debemos aspirar. (“*Philadelphia*” 1898)

En otro artículo titulado “La ciencia teosófica”, Artur Arnould afirma que la teosofía

[e]s una ciencia, ó más bien dicho, es la ciencia, toda la ciencia, la sola y única ciencia, es decir, la síntesis de la *sola, única y eterna* verdad, encerrando en su seno y poniendo de acuerdo todas las religiones, todas la filosofías y todas las ciencias. (Arnould 1898)

¹²⁷ Ver nota 16 en el apartado 1.3.1.

¹²⁸ Carlos Olivera tradujo varios relatos de Poe al castellano: Flesca (1970:140) anota los siguientes y comenta que se publicaron en un libro con prefacio de Baudelaire en francés en 1884: “La máscara de la muerte”, “Berenice”, “Ligeia”, “El crimen de la calle Morgue”, “El misterio de María Rogêt”, “La carta robada”, “Mr. Valdemar”, “El doctor Brea y el profesor Pluma”, “El pozo y el péndulo”, “Hop-Frog”, “El tonel de amontillado”, “Cuatro bestias en una” y “El retrato oval”. El nombre del libro no aparece.

¹²⁹ No encontramos datos sobre esta revista en la bibliografía especializada. Checa Godoy (1993:226-228) que presenta una lista de “La prensa bonaerense en español al inicio del siglo XX”, no la incluye.

La revista incluye artículos sobre distintos aspectos de la teosofía –Haji Mora (1900) (seudónimo de H.P. Blavatsky), “¿Puede el doble asesinar?”; Eliphas Levi (1900), “El magnetismo”– sobre diferentes religiones –“Creencias fundamentales del Budhismo”, por Emilio Burnouf (1899); “La Bagavad-Gita” (1899)– sobre la relación de las llamadas ciencias teosóficas con las ciencias naturales, especialmente con la medicina – Marius Decrespe (1899), “La ciencia oculta y las ciencias modernas”; Dr. Carl du Prel (1900), “Los rayos roentgen y el ocultismo”; Osvaldo García Piñeiro, “El hipnotismo en la medicina” (1902)– y cuentos –M.E. Greene (1900), “El hombre amarillo” ; L. N. Tolstoi (1902), “Cuarenta años. Leyenda rusa”; “Los muertos a hora fija. (Revelaciones de un médico)” (1898), publicado sin firma, pero escrito por Carlos Olivera. Muchos de estos artículos y cuentos eran traducidos de revistas de teosofía europeas.

Lugones mismo, además de publicar su cuento “La licantropía” –el único cuento de Lugones en la revista– publica tres artículos firmados Leopoldo Lugones M. S. T., a saber, “Acción de la Teosofía” (Lugones 1898a), “Objeto de nuestra filosofía” (Lugones 1900a) y “Nuestro método científico” (Lugones 1900b). Esto nos indica que Lugones además de escritor, era activo dentro de la Sociedad Teosófica Argentina. El escritor cordobés no sólo escribía en la revista, sino que también dictaba conferencias sobre temas teosóficos. El artículo “Nuestro método científico” (Lugones 1900b), por ejemplo, fue una conferencia dictada por el escritor en el local de la Rama Teosófica ‘Luz’. De hecho, Lugones se inicia –junto con José Ingenieros– en “Luz” en septiembre de 1898 y ocupa el cargo de secretario general en 1900 (Porto Bucciarelli 1990:17).

Al leer el cuento de Lugones, “Un fenómeno inexplicable”, es importante tener en cuenta que fue en esta revista cuando se publicó por primera vez, bajo el título de “La licantropía”. El público al que iría dirigido entonces, sería uno que no sólo simpatizaría con las ideas de la teosofía, sino que además sería capaz de interpretar ‘teosóficamente’ la simbología de ciertos elementos presentes en el cuento.

3.3.4 Imprentas y editoriales

En lo que respecta a las editoriales que publicaron los cuentos que nos ocupan en este trabajo, debemos empezar por señalar que, en el período estudiado, la mayoría de los libros que se vendían en las pocas librerías que había, no se imprimían en Argentina. Por otro lado, de los libros que se vendían, la mayoría no eran de autores argentinos. Rivera (1985:327-328) señala que entre 1861 y 1880, “en un mercado saturado por las ediciones francesas y españolas” sobresale la figura del librero Carlos Casavalle que empieza a editar autores nacionales. Como lo indicamos en el apartado 1.3.2.1 (nota 21), Casavalle fue –en 1865– el editor de la primera edición de *Sueños y realidades* de Gorriti. Buoncore anota que Casavalle fundó en 1862 la Imprenta y Librería de Mayo, y lo describe así: “Casavalle, bibliófilo culto y editor generoso, fue quien más trabajó en su tiempo por la difusión y prestigio del libro argentino” (Buoncore 1960:305). Ugarteche (1929:384), contemporáneo del editor y librero, recuerda que en 1882 Casavalle recibió un premio del Club Industrial Argentino “por sus ediciones de obras americanas”. Sobre la Librería de Mayo, que estaba frente a la plaza de Monserrat, Ugarteche (1929:394) anota que “fué punto de reunión, durante lustros, de prestigiosos intelectuales y políticos, contándose entre sus asiduos concurrentes: Mitre, Sarmiento, [...] Burmeister, Narvarro Viola, [...] Ramos Mejía [...] Groussac”.

Aunque la escasez de editores es una constante de todo el fin del siglo XIX, a partir de la década del 80 la imprenta rioplatense se perfecciona. Rivera refiriéndose al período 1880-1899, anota:

La imprenta rioplatense se perfecciona e incorpora la tecnología industrial más avanzada, adquiriendo un nivel comparable con el de la mejor artesanía gráfica europea. Paralelamente se incrementa el volumen de lo editado con pie de imprenta local, aunque muchos autores y editores, por razones de costos o de prestigio, recurran todavía a las prensas de Viena, París, Leipzig, Barcelona y Madrid. El editor Lajouanne, entre otros, hace imprimir muchos de sus libros en Francia, con su sello editorial. (Rivera 1985:329)

Lo cierto es que muchos autores editan sus propias obras. Durante su estadía en Buenos Aires, entre 1893 y 1898, Darío pudo publicar su libro *Los raros y Prosas Profanas* gracias al apoyo de amigos. El nicaragüense recordaría que “publicar un libro era una obra magna, posible sólo a un Anchorena, a un Alvear, a un Santamarina¹³⁰: algo como comprar un automóvil, ahora, o un caballo de carrera” (citado por Prieto 1988:50).¹³¹

Esta situación no cambiará demasiado en la primera década del siglo XX. Chiápori deja testimonio de la situación de la edición de libros, desde la perspectiva de los escritores, hacia el final del período que nos ocupa (en 1908):

Salvo dos o tres viejas casas dedicadas a imprimir textos universitarios o escolares –y, por excepción, la obra de tal firma de fuste–, no existían en Buenos Aires. El autor novel corría con todos los gastos; y, para conseguir el consabido pie de imprenta, debía comprometerse a lo siguiente: cesión del 40 por ciento de las aleatorias ventas al librero de Florida que consintiese en presentarlo en un rincón de la vidriera agobiada de novelas francesa y de revistas de modas. Tirábanse, entonces, de 700 a 1000 ejemplares, según se tratase de verso o de prosa. De ellos debíanse deducir: 50 para la prensa, 50 destinados a la parentela y a los amigos íntimos a fin de que le perdonaran a uno tal desliz, y reservar otros tantos para los conocidos que, en el paseo, en el teatro o en el café, lo increpaban: –¡Estoy muy enojado con usted! –¡No diga...! ¿Y por qué? – Porque he visto que ha aparecido un librito suyo y todavía no me lo ha mandado... (Chiápori citado por Viñas 1996:37-38)

Veremos en el próximo apartado, 3.4, –y lo vimos brevemente en el 1.3.2.5–, que, desde la década del 90, los escritores son absorbidos por la prensa periódica, profesionalizándose la escritura a través del periodismo.

Una editorial que pasó a ocupar un lugar muy importante en el mercado editorial porteño fue la “Biblioteca de la Nación”¹³², ideada por Emilio Mitre y editada por el diario *La Nación* desde 1901.¹³³ Rivera presenta así los objetivos de este proyecto editorial:

¹³⁰ Todos éstos son apellidos pertenecientes a las clases altas de Buenos Aires.

¹³¹ A pesar de que en el cuerpo del texto Prieto indica que esta cita aparece en la “Autobiografía” de Darío, no la encontramos ahí. En una nota, Prieto da otra referencia: *La Nación* 28 de julio de 1897.

¹³² Como precursora a esta “Biblioteca de la Nación” se debe mencionar la “Biblioteca Popular de Buenos Aires” dirigida por Miguel Navarro Viola. Esta “Biblioteca” fue iniciada a fines de la década del 70 y publicaba un volumen mensual que “contenía textos de autores argentinos, americanos, españoles y traducciones de autores extranjeros. [...] La tirada por volumen fue [...] de 2000 ejemplares, cifra que pareció insuficiente a quienes juzgaban con simpatía la iniciativa del editor” (Prieto 1988:43).

¹³³ Buoncore (1956:31) comenta así el contexto de creación de la Biblioteca de La Nación: “*La Nación* [...] allá por el año 1901, frente a la ingrata perspectiva de tener que despedir muchos obreros de sus talleres como consecuencia de la substitución de la tipografía manual por la linotipia, acertó con la felicísima idea de fundar una Biblioteca de autores argentinos y extranjeros, bajo el cuidado inicial de Roberto J. Payró, colección que fue un éxito sin precedido en el país, pues en pocos años publicó a precios realmente irrisorios alrededor de 900 títulos seleccionados”.

El proyecto de Emilio Mitre [...] se propone: a) editar obras que “fueran de interés, atractivas, de fácil lectura”, b) realizar ediciones pulcras, cuidadas, en traducciones de real valor literario, c) ofrecer libros a precio reducido [...], d) contribuir al desarrollo de la “naciente literatura nacional”. (Rivera 1985:338)

Según Rivera (1985:338), estos objetivos se cumplieron exceptuando el último, ya que la “Biblioteca” publicó mayormente traducciones. Sagastizábal (1995:51) anota que “a tres años de haber comenzado, la Biblioteca contaba con ciento cuarenta y cinco títulos de los cuales veintiuno correspondían a escritores argentinos”. Entre 1901 y 1920, la “Biblioteca de la Nación” publicó 875 títulos. Como lo vimos en el apartado 1.3.2.1 (nota 22), uno de ellos fue, en 1907, la segunda edición de *Sueños y realidades* de Juana Manuela Gorriti.

En cuanto a *Creaciones* de Eduarda Mansilla, sale por primera vez por la Imprenta de Juan Alsina, una de las imprentas más importantes de los últimos veinte años del siglo XIX.¹³⁴ No encontramos datos sobre quién se encargó de la edición del libro, pero teniendo en cuenta la situación editorial que describimos, no es improbable que haya sido la misma autora.

Arnoldo Moen y Hermano fueron los editores de *Las fuerzas extrañas* de Lugones y de *Borderland* de Chiápori. Rivera (1985:329) la menciona como una de las librerías más importantes de Buenos Aires. Buoncore (1960:308), por su parte, anota que Arnoldo Moen y su hermano Balder se establecen “en 1885, con la librería mejor surtida en obras literarias, centro también de las grandes figuras de las letras”. En lo que respecta al rol editor de la librería, no encontramos información en la bibliografía consultada.

Como se puede observar, la bibliografía sobre este tema es escasa. De todos modos, este apartado nos sirve para entender que el mercado editorial todavía se encontraba muy poco desarrollado y que los autores argentinos probablemente encontraban más posibilidades de publicar sus trabajos en publicaciones periódicas que en libros. De hecho, todos nuestros autores se publicaron en periódicos y cuatro de los cinco cuentos con los que trabajamos salieron por primera vez en publicaciones periódicas. La excepción es el cuento de Gorriti que, como parte de *Sueños y realidades*, salió en dos ediciones distintas en el período que nos ocupa, hecho digno de atención en un contexto en el cual sacar un libro, como decía Darío, era una obra magna.

3.4 Los escritores

En la segunda mitad del siglo XIX, intelectual y escritor son sinónimos de académico (Gutiérrez Girardot 1983:164), al menos en lo que respecta a los hombres escritores. La escritura es una actividad que estos médicos, abogados o ingenieros llevan a cabo en su tiempo libre o, como anota Jitrik (1968:89), “la literatura goza de [...] un prestigio accesorio”. En el caso de las mujeres, no muchas son académicas, pero sí pertenecen en general –al igual que los hombres escritores– a las clases dominantes y están de algún modo ligadas al poder político. De nuestros escritores, Juana Manuela Gorriti, famosa en su época tanto como escritora como por sus tertulias literarias, pertenecía a una familia patricia de Salta.¹³⁵ El abuelo de Eduardo Ladislao Holmberg, –Eduardo Kannitz,

¹³⁴ Rivera (1985:330) anota sobre el período 1880-1899: “Funcionan a pleno [...] las imprentas de Peuser, Kraft, Biedma, Alsina, Coni, Buffet, La Rápida y Compañía Sud Americana de Billetes de Banco, de cuyas prensas salen en las dos últimas décadas del siglo no menos de cuarenta novelas nacionales, sin sumar otros géneros” (el cursivado es nuestro).

¹³⁵ Para una biografía de Gorriti ver Berg (1997). Ver asimismo nota 123, apartado 3.3.

barón de Holmberg— había participado en las luchas por la Independencia y su padre acompañó a Sarmiento durante su exilio en Chile (Pagés Larraya 1960:9-10). La traductora y periodista Eduarda Mansilla¹³⁶, era sobrina de Rosas y estuvo casada con un abogado y diplomático junto con el cual ella también ejerció la diplomacia. Sobre Mansilla —y Gorriti— apunta Masiello:

Eduarda Mansilla de García, like her sisterly colleagues Juana Manso de Noronha and Juana Manuela Gorriti, also linked her identity as a writer to her interventions in national politics. Her project was to question the guiding principles of the modern state and to reshape narratives of the historical past in order to find a voice of her own. (Masiello 1995:69)

Otros escritores del fantástico ambiguo que produjeron durante las primeras décadas del período estudiado y que también mencionamos anteriormente en el apartado 3.2.1 fueron Eduardo Wilde, médico que además de ejercer su profesión y dedicarse a la docencia, ocuparía diferentes cargos ministeriales durante las presidencias de Roca y de Juárez Celman (Flesca 1970:76-77); Miguel Cané, abogado que entre otros cargos tuvo el de decano de la Facultad de Filosofía y Letras en Buenos Aires (Flesca 1970:88-89); Carlos Olivera que no fue académico, pero sí fue periodista, traductor y político (Flesca 1970:140-141).¹³⁷

En Lugones y en Chiáppori vemos ejemplos de los intelectuales de la última década del siglo XIX y la primera década del siglo XX, período en el cual se profesionaliza la tarea de escribir. La posición social del escritor cambia al cambiar su función en la sociedad. Así lo describen Altamirano y Sarlo:

Las relaciones en la república de las letras ya no repiten exclusivamente la trama de las amistades, los vínculos familiares o los políticos. Aparecen nuevas formas de iniciación cultural que conectan, a través de la universidad o el periodismo, a jóvenes, hijos de inmigrantes, impensables en un salón elegante, con los intelectuales tradicionales. [---] Junto con estas formas nuevas persisten los rasgos de la sociedad tradicional, donde las relaciones familiares lo deciden todo. (Altamirano y Sarlo 1983:83-84)

Ser escritor después del 90 equivalía más y más a ser periodista. Rama (1970:68) habla de la “transmutación del escritor en periodista” como “parte de la empresa histórica de la burguesía”. Lugones empezó muy joven como poeta y periodista en la ciudad de Córdoba pero, ya en Buenos Aires, para poder mantener a su familia, se vio obligado a trabajar también de empleado de correo durante los últimos años del siglo XIX (Jitrik 1993:18-20).¹³⁸ Chiáppori —nótese el apellido italiano, que el mismo Chiáppori castella-

¹³⁶ Bajo el seudónimo de Alvar [sic], Eduarda Mansilla escribía folletines, comentarios de actualidad y debates en varios periódicos. Algunos de ellos son *La Crónica* y *El Plata Ilustrado*. Así se describe en este último, al iniciar una serie de artículos titulados “La mujer”: “Hoy no es ‘Larra’ ni ‘Villegas’, ni ningún genio literario el que va a hablar de la mujer, es un pobre viejo, oscuro, que tiene muy poca instrucción, pero mucho conocimiento del corazón de ella” (Alvar 1872:54). Bajo su propio nombre colaboró en *La Gaceta Musical* a partir de 1879, Además era escritora de literatura para niños (Rotker 1999:161).

¹³⁷ Sobre Carlos Olivera ver nota 128, apartado 3.3.2.

¹³⁸ Rubén Darío fue compañero de trabajo de Lugones en Correos y Telégrafos. Así lo recuerda en su autobiografía: “En la oficina tuve muy gratos amigos, como [...] Patricio Piñeiro Sorondo, con quien me extendía en largas pláticas, en los momentos de reposo, sobre asuntos teosóficos y otras filosofías. Cuando Leopoldo Lugones llegó, también de empleado, a esa repartición, formamos, lo digo con cierta modestia, un interesante trío. [---] Como dejo escrito, con Lugones y Piñeiro Sorondo hablaba mucho

nizó agregándole una tilde sobre la ‘a’– estudió casi toda la carrera de medicina pero la dejó para dedicarse al periodismo, al arte y a la literatura. Paralelamente fue “designado en 1907 jefe de la sección de Escuelas Normales en el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública” (Viñas 1996:38). El poeta era visto como un ser decadente y la poesía como una ocupación inútil. Se escribía poesía, por cierto, pero se lo hacía sobre todo, como actividad adicional. Los periódicos eran, para muchos poetas, la forma de ingresar al mercado y de justificar su existencia en un mundo donde la competencia, la ganancia y la productividad eran palabras clave. La generación de escritores modernistas, con Rubén Darío a la cabeza, fue una generación de grandes periodistas (Rama 1970:50-79). Viñas muestra cómo la inclusión de los poetas y escritores en los diarios y en la burocracia estatal no contribuye a que éstos sean aceptados como tales, o al menos, a que se *sientan* aceptados como tales. Como ejemplo de lo que él llama “un malentendido de amplia difusión entre los escritores de ese momento”, cita a Chiáppori cuando éste dice: “Porque ello no era óbice para que viviéramos a la bohemia [...] primero, porque la sociedad burguesa o patricia no nos acogía, y segundo, por cierta postura de protesta contra el ambiente de incompreensión y hostilidad. Así, nos refugiábamos hasta medianoche en *La Nación*” (Viñas 1996:38).

Las reuniones de intelectuales que antes ocurrían solamente en clubes elitistas como el Jockey Club, pasaron a realizarse también en cafés, lo cual permitió una mayor heterogeneidad entre los participantes. Se organizaron conferencias, institucionalizando así una nueva forma de contacto entre los escritores y el público. En los años alrededor del Centenario, dieron conferencias Rubén Darío, Enrico Ferri, Anatole France y Blasco Ibañez (Altamirano y Sarlo 1983:86).

Quizás uno de los resultados más interesante de este cambio sea la separación entre escritor y poder político. Altamirano y Sarlo ven en este proceso "la emergencia de un campo intelectual":

La actividad intelectual o literaria, pensada como programa de vida, en cuya formulación el escritor no reconoce otra autoridad que la de sus propias decisiones y elecciones, se presenta como otro de los efectos de la emergencia de un campo intelectual. (Altamirano y Sarlo 1983:91)

Los escritores de la década del 90 y de la primera década del siglo XX, desde esta separación e influidos por las corrientes espiritualistas europeas, pueden criticar el proyecto positivista del 80. Pero, como vimos en el apartado 3.2.2 y como veremos al analizar cada uno de los cuentos, ni la crítica del proyecto liberal ni las ideas espiritualistas son nuevas a fines de siglo, sino que ya están presentes en 1865, cuando Gorriti publica su libro *Sueños y realidades*, en el cual va incluido “Quién escucha su mal oye”, y en los demás cuentos del fantástico ambiguo de las décadas anteriores al fin de siglo.

3.5 Recapitulación

En este capítulo hemos recorrido algunos aspectos del contexto sociocultural y político en el cual se publican los cuentos que nos ocupan. Nos hemos detenido en las cuestiones sociopolíticas del período 1862-1910 y, dentro de los aspectos más generales, desarrollamos tres que consideramos fundamentales a los fines de nuestro análisis, a saber las ideas del progreso y de la ciencia, la secularización y las corrientes espiritualistas.

sobre ciencias ocultas. Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos”. (Darío 1950:132-133)

A los fines de entender la posición que los cuentos ocupan en la sociedad en la que surgen y desde dónde hablan, hemos estudiado la situación editorial del momento y específicamente, los periódicos y las editoriales de los libros en los que aparecen los cuentos aquí tratados. Asimismo hemos dado una visión de la posición –o las posiciones, ya que ésta varía a lo largo del período– ocupada por los escritores en la época que nos ocupa. Con estos conocimientos podremos no sólo –en el capítulo 4– captar los guiños que el autor, o el narrador autorial¹³⁹, dirigen a un postulado ‘lector de la época’ y percibir los modos de autorización y desautorización de las voces dentro del texto, sino también entender mejor –en el capítulo 5– a partir de qué presupuestos se ‘reciclan’ los tópicos de la literatura fantástica en estos cuentos específicos. Asimismo, el conocimiento del contexto nos permite formarnos una idea de la competencia enciclopédica presupuesta por el texto y así entender los diálogos que el texto entabla con ese contexto.

En última instancia, en lo que hace al objetivo de este trabajo como totalidad, sólo partiendo de un conocimiento –si bien no exhaustivo, sí relevante– del contexto sociocultural y político, podremos entender el modo en el que los cuentos del fantástico ambiguo constituyen un desafío a la hegemonía del cientificismo y de la razón como medios para aprehender e interpretar el mundo. Desafío que adquiere especial interés si se tiene en cuenta que los cuentos que nos ocupan surgen en un primer momento en los mismos sectores sociales que conforman las filas del positivismo y de la razón. Desafío que además cobra interés si se tienen en cuenta las voces del oficialismo que describen la realidad utilizando una retórica de oposiciones binarias, de opuestos excluyentes el uno del otro. Pero, ¿cómo se construye la ambigüedad que dará forma a ese desafío? Abordaremos esta cuestión en los capítulos 4 y 5.

¹³⁹ Este concepto será explicado en el apartado 4.2.

CAPÍTULO 4: EL FANTÁSTICO AMBIGUO DESDE SUS INSTANCIAS NARRATIVAS

4.1 Introducción

Hasta aquí nos hemos detenido en las cuestiones teóricas sobre el fantástico ambiguo (capítulo 2) y en el contexto histórico y sociocultural en el cual se publican por primera vez los cuentos que nos ocupan (capítulo 3). Estos capítulos nos proporcionan algunas de las herramientas y los conocimientos fundamentales para poder analizar en los textos las siguientes preguntas, ya planteadas en el apartado 1.1: ¿en cuáles niveles del texto se crea la ambigüedad, esa inquietante coexistencia de dominios incompatibles entre sí? ¿cómo se crea dicha ambigüedad? y ¿cómo se sostiene hasta el final del relato?

La importancia de este capítulo será la de ayudarnos a visualizar el papel fundamental de la sintaxis narrativa –en contraposición al nivel semántico del texto, aquel de los temas y motivos– en la conformación del fantástico ambiguo. El nivel verbal –el del discurso narrativo– será analizado tanto en este capítulo como en el próximo. Así define Campra el fantástico como una emanación del acto narrativo:

Il livello semantico non compare quindi come l'unico spazio nel quale si genera la dimensione fantastica di un testo: variazioni, scivolamenti e sovrapposizioni della voce narrante agiscono nello stesso senso. *Il fantastico si può definire anche come un'emanazione dell'atto narrativo, delle forme e condizioni specifiche che lo rendono possibile.* (Campra 2000:76, nuestro cursivado)

Sin embargo, como ya lo mencionamos en el apartado 1.2, Campra (1985:97; 2000:133) señala esta característica como propia del fantástico de la segunda mitad del siglo XX, mientras que al fantástico del siglo XIX lo considera predominantemente semántico. Los análisis presentados en este capítulo demostrarán, no obstante, que los cuentos que nos ocupan presentan una conciencia lingüística y narrativa. Esto nos permitirá que, junto con Campra, también podamos entender el fantástico en estos cuentos como una emanación del acto narrativo. Consiguientemente, podemos sostener que los cinco cuentos aquí tratados, como ya lo sostuvo Brescia (2000:71) con respecto a “Quien escucha su mal oye”¹⁴⁰ ya utilizan algunas de las estrategias narrativas propias del fantástico del siglo XX.¹⁴¹

En este capítulo estudiaremos, entonces, la conformación de la mencionada ambigüedad desde las instancias narrativas de cada uno de los cuentos. Para ello, llevaremos a cabo un análisis de las instancias narrativas desde la narratología genettiana, los estu-

¹⁴⁰ Desarrollaremos este aspecto en el apartado 4.4.

¹⁴¹ Ver discusión de Roas (2001a:40-42) sobre el fantástico y el neofantástico.

dios de punto de vista de Lanser (1981) y los estudios, también narratológicos, sobre las voces dentro de la narración, de Reyes (1984) y Cohn (1983). El esqueleto del análisis estará empero constituido por tres relaciones, inspiradas –aunque muy modificadas– en los planteamiento de Lanser (1981) sobre el punto de vista en el relato y a las cuales les dedicaremos el apartado 4.2 que viene a continuación. Éstas son las relaciones que se mantienen entre el narrador y la narración, el narrador y el narratario y, finalmente, entre el narrador y el relato. Consideramos, y se verá en el análisis de cada uno de los cuentos, que el punto de vista del narrador –o de los narradores–, su posicionamiento en el relato y la relación de su voz con las demás voces dentro de la narración, son elementos fundamentales en la creación de una ambigüedad discursiva que, al instaurar una polifonía de voces, contribuirá a la conformación del tipo de ambigüedad que nos hemos propuesto estudiar en este trabajo.¹⁴²

Otro aspecto que estudiaremos en cada uno de los cuentos será la estructura del relato enmarcado. Como veremos en el apartado 4.3, este tipo de estructura tiene una larga tradición dentro del género fantástico. La relevancia del relato enmarcado para la creación de la ambigüedad que nos ocupa, radica en que al introducir diferentes niveles narrativos y por ende diferentes voces que se superponen y, muchas veces, se confunden, contribuye en gran medida a la conformación de la ambigüedad entre un dominio natural y otro sobrenatural.

La estructura algo rígida de este capítulo tiene su razón de ser en que nos brinda la posibilidad de comparar los cuentos entre sí a partir del manejo de la técnica narrativa en lo que respecta a las voces y el punto de vista. Sin embargo, no queremos olvidar que las categorías que establecemos en este capítulo son construcciones para mejor organizar el análisis. Se verá que en varios casos no es posible –y, desde ya, tampoco deseable– mantenerlas como compartimentos cerrados y claramente delimitados. Por eso, algunos de los aspectos se irán desglosando a lo largo de cada apartado (4.4 a 4.8), desbordando el límite impuesto por los títulos correspondientes.

4.2 Nuestro modelo de análisis

El modelo que presentaremos a continuación, y que servirá para estructurar los análisis de este capítulo, fue inspirado a partir del modelo planteado por Lanser (1981) en su *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Creemos que es fundamental dejar claro cuáles son los puntos de partida de Lanser, para poder entender las bases sobre las que reposa nuestro modelo. Debido a esto, comenzaremos por hacer una breve presentación del primero.

El modelo que Lanser (1981) plantea para el estudio del punto de vista en la prosa narrativa parte de una combinación de dos aproximaciones teóricas distintas: por un lado, la narratología y, por otro, la teoría de los actos de habla. Combinación que la crítica justifica con la falta de atención que las teorías contemporáneas de punto de vista le han prestado a elementos tan importantes como el sexo del narrador, la ‘personalidad’ y la escala de valores del narrador, y la relación entre las circunstancias y las creencias del

¹⁴² Al referirse a la problemática de la verosimilitud, Campra (2000:50) señala la existencia de voces diversas en el relato fantástico: “Spesso il lettore si trova di fronte –in genere all’inizio della lettura– ad affermazioni che, attribuite a vari tipi di voce e sotto diverse forme, trasmettono uno stesso messaggio che potrebbe essere sintetizzato circa in questo modo: «Ciò che qui si racconta è impossibile, e pertanto incredibile, ma è successo, e il fatto che vi venga raccontato ne è la prova».

escritor y las estructuras narrativas del texto (Lanser 1981:5).¹⁴³ La teoría de los actos de habla sirve entonces de puente entre una aproximación estructuralista del texto y una concepción del texto como acto tanto ideológico como estético (Lanser 1981:8).¹⁴⁴

Un aporte que consideramos de gran importancia es la introducción del concepto de ‘voz extraficcional’ (*extrafictional voice*) –al que también nos referiremos como ‘narrador autorial’– así descrito por Lanser:

Taking up the question of authorial identity, I suggest the need to recognize the existence not only of fictional narrators but also of an ‘extrafictional voice,’ an authorial presence, traditionally overlooked, that is situated *within* the text itself. [...] Rather than accepting a dictum that the two are always separate entities, I have used a theory of literary convention to suggest that under certain conditions, some kinds of narrators are associated by competent readers with the authorial voice. (Lanser 1981:8)

Vemos la importancia del concepto en el hecho de que –al menos en parte– resuelve las limitaciones que el estructuralismo, y su reticencia a hablar del autor, han impuesto a gran parte de los estudios del punto de vista.

Basándose en teorías de convención literaria, Lanser describe un hecho que en la práctica ocurría constantemente, pero cuya aproximación se hacía dificultosa por falta de un concepto teóricamente aceptable. Además de ver la utilidad del concepto de ‘voz extraficcional’ como ‘descongestionante’ del campo semántico ocupado por los términos ‘autor implícito’ y ‘Autor Modelo’, que en muchos casos han tenido que servir para encubrir este tipo de acepciones de la palabra ‘autor’, consideramos que este aporte es fundamental para poder interpretar la atribución de autoridad por parte de un primer narrador a un segundo narrador dentro de la estructura del relato enmarcado. En los casos en los que de hecho existe una identificación de la voz narrativa con una voz extraficcional o autorial, la figura del autor que firma el cuento, su reputación, su posición en la sociedad, o su anonimato, conferirán autoridad o desautorizarán al segundo narrador. Lanser deja muy claro que esta identificación no se da a nivel referencial, sino a nivel discursivo: “the equivalence between author and narrator that I am positing, then, works not on the level of referentiality but on the levels of imagination, ideology¹⁴⁵, and even narrative style” (Lanser 1981:153). Ya veremos más detenidamente en los cuentos cómo funciona esta identificación.

Lanser (1981:13) ve el punto de vista como una relación, o como una red de interacciones, más que como una entidad concreta, y señala que, para estudiarlo, se deben tener en cuenta una diversidad de aspectos:

At the very least, the notion of point of view subsumes those aspects of narrative structure that concern the mode of presenting and representing speech, perception, and event; the identities of those who speak and perceive; their relationships with one

¹⁴³ Lanser (1981:5) lo expresa así: “What I considered some of the most important elements of point of view –the gender of the narrator, the narrator’s ‘personality’ and values, and the relationship between the writer’s circumstances and beliefs and the narrative structures of the text– were peripheral to most contemporary theories of point of view”.

¹⁴⁴ “speech act theory provides that bridge between structural approaches to narrative and a concept of the text as an ideological as well as aesthetic act.” (Lanser 1981:8)

¹⁴⁵ Lanser (1981:103-104) define ideología así: “Ideology is most usually a non-conscious body of knowledge, values, and structures which represent the viewers understanding of ‘the world’ and which may appear to him or her to be entirely natural and objective, but the impact of that non-conscious ideology may nonetheless be reflected in the structure of the text”.

another and with the recipients of their discourses; their attitudes, statuses, personalities, and beliefs. (Lanser 1981:13-14)

A los fines de poder entender cómo se estructura el punto de vista en el discurso, Lanser describe del siguiente modo las tres relaciones que operan esta estructuración:

status, the relationship between narrator and speech act; *contact*, the relationship between narrator and audience; and *stance*, the narrator's relation to the discourse content or 'message' or narrated world. (Lanser 1981:9)

Son éstas las relaciones que modificaremos, delimitándolas a las relaciones *dentro* del texto. Es cierto que nuestro trabajo en su totalidad no se limita a las relaciones intratextuales; uno de sus objetivos es, de hecho, entender las obras en su contexto sociocultural y político. Sin embargo, a los fines del análisis de las instancias narrativas, y para mantenernos dentro de un terreno manejable dentro de los límites que nos impone este trabajo, elegimos circunscribirnos a las relaciones intratextuales.

A partir de estas delimitaciones, y en términos genettianos, podemos describir las tres relaciones que estudiaremos en este apartado como 1) la relación entre el narrador y la narración –a partir de lo que Lanser denomina *status*–, 2) la relación entre el narrador y el narratario –a partir de lo que Lanser denomina *contact*– y 3) la relación entre el narrador y el relato –a partir de lo que Lanser denomina *perspective*–.

De este modo, estudiar la relación de la voz narrativa con el acto de habla (la narración), con su interlocutor (narratario), y con el mensaje que narra (el relato), nos permite analizar no sólo la estructura del relato en sí, sino también la ideología de la cual es portador y su posicionamiento con respecto al contexto en el cual surge este relato.

Como decíamos, la delimitación que hacemos de los tres conceptos, nos sirve para hacer el análisis abarcable en este trabajo. Por tanto, debido a que nuestras relaciones no son equivalentes a los conceptos de Lanser, no utilizaremos los mismos términos que ella presenta, sino que nos referiremos directamente a las relaciones narrador/narración, narrador/narratario y narrador/retrato.

Dentro de esta última relación –narrador/retrato–, estudiaremos en algunos de los cuentos los niveles que Lanser describe bajo el título de “Narrative Stance: Technique as attitude” y que justifica del siguiente modo:

The concept of stance that I shall develop here incorporates these neglected elements [ideological stance] and recognizes the importance of the relationship between the narrator's personality and values and a 'culture text' or set of social and cultural norms against which literary discourse is conventionally read. (Lanser 1981:184)

Para desarrollar esta concepción de la ‘perspectiva’, Lanser adapta el modelo de Boris Uspenskii, que consta de cuatro niveles para analizar el discurso del narrador: 1) el nivel fraseológico, 2) el nivel espacio-temporal, 3) el nivel psicológico y 4) el nivel ideológico. El nivel fraseológico, explica Lanser (1981:185), es el que nos permite distinguir las diferentes voces dentro del texto y los diferentes modos con los cuales los diferentes personajes toman la voz.¹⁴⁶ En este nivel se encuentra, por ejemplo, el estilo indirecto libre en el que nos detendremos al analizar algunos de los cuentos. El nivel espacio-

¹⁴⁶ “The *phraseological plane* is the most obvious level of stance in terms of surface discourse: it allows us to distinguish various voices within the text and various modes by which textual personae may ‘speak’”. (Lanser 1981:185)

temporal, sigue Lanser (1981:191), nos permite estructurar la relación del narrador con el mundo narrado. El nivel espacial describe desde dónde se ve el mundo narrado (Lanser 1981:191), mientras que el nivel temporal –muy trabajado por Genette, a quien Lanser refiere– incluye tanto la velocidad de la narración como la distancia temporal entre el momento en el que se narra y el momento en el que la historia haya tenido lugar (Lanser 1981:198). El nivel psicológico incluye varios aspectos complejos, entre ellos la distancia o afinidad del narrador a cada uno de los personajes o eventos narrados (Lanser 1981:201-202), la cantidad de información que el narrador da sobre éstos (Lanser 1981:202-204) y el tipo de focalización –de fija a libre– (Lanser 1981:212-214). El nivel ideológico comprende tres aspectos que interesan a nuestros análisis: cómo se expresa la ideología del narrador o de un personaje, cómo esta ideología se relaciona con el ‘texto cultural’¹⁴⁷ y cuál es la posición de poder y de autoridad que la voz específica tiene en el texto (1981:216).¹⁴⁸

El aspecto de la perspectiva, que será analizado dentro de la relación narrador/ relato, nos parece de fundamental importancia para comprender el diálogo de los textos con el contexto en el cual éstos surgen. Sin embargo, a los fines de no cortar todos los cuentos con el mismo molde y buscando mantener una actitud de lectura abierta a lo que cada cuento nos impone, no estudiaremos los cuatro niveles en todos los cuentos, sino que tomaremos aquellos niveles –y aquellos aspectos dentro de cada nivel– que juzguemos relevantes para cada cuento.

De este modo analizaremos en primer lugar las relaciones narrador/narración, narrador/narratario y narrador/retrato. Paralelamente, y en la medida en que lo encontremos pertinente e iluminador, trazaremos las relaciones del texto con el postulado ‘lector de la época’ tal y como lo presentamos en el apartado 2.3.1.

4.3 La estructura de relato enmarcado

Ya en *El castillo de Otranto* [1764] de Horace Walpole, obra considerada inaugural de la novela gótica y, por tanto, del fantástico literario (Jackson 1981:95; König 1984:23; Cornwell 1990:49),¹⁴⁹ la voz extraficcional aclara que se limitará a reproducir un manuscrito anónimo del siglo XVI, con lo cual el relato queda enmarcado dentro de la historia de un manuscrito hallado.¹⁵⁰ Anterior a esta novela, sin embargo, se debe mencionar *Manuscrit trouvé a Saragosse*, del polaco Jan Potocki, publicada por primera vez en 1804 (Risco 1987:315). Calvino (1997:23) la describe como “un libro en el que los

¹⁴⁷ Lanser (1981:56) toma el concepto ‘texto cultural’ (*culture text*) de Lotman y lo define así: “No individual model exists in a cultural vacuum; each text is projected onto what Lotman calls the ‘culture text’, the world view operating in a given time and place”.

¹⁴⁸ “Basically there are three focal issues concerning any given narrator’s of character’s ideology: the way it is expressed, how its ‘content’ realities to the culture text, and the position of power and authority held by the particular voice”. (Lanser 1981:216)

¹⁴⁹ Jackson (1981:95) señala que: “As a perennial literary mode, fantasy can be traced back to ancient myths, legends, folklore, carnival art. But its more immediate roots lie in that literature of unreason and terror which has been designated ‘Gothic’. It was with the publication of Horace Walpole’s dream novel, *The Castle of Otranto* (1764), that the demonic found a literary form in the midst of Augustian ideals of classical harmony, public decorum and reasonable restraint”. Cornwell (1990:49), por su lado, apunta: “Walpole’s *The Castle of Otranto* (1765) [sic] is universally recognised as the first Gothic novel proper”.

¹⁵⁰ El artificio del manuscrito hallado es sin duda más antiguo que la novela de Walpole, recordemos que Cervantes lo utiliza en el *Quijote*.

cuentos están insertados unos en otros [...] formando una novela larga donde es difícil desligar una historia de otra”.

En realidad la estructura del relato enmarcado –la historia dentro de la historia– es más antigua que los límites que le hemos impuesto a nuestra acepción del fantástico –ver apartado 2.1–. Ya aparece en *Las mil y una noches* y quizás antes también. En la literatura del barroco español encontramos muchos ejemplos de relatos enmarcados. Cervantes utiliza esta estructura en sus *Novelas Ejemplares* [1613]. El relato “El coloquio de los perros” –en el cual dos perros, asombrados de poder hablar y queriendo aprovechar la ocasión, se cuentan entre sí sus historias de vida– está enmarcado por “El casamiento engañoso”.¹⁵¹ María de Zayas, también lo utiliza en sus *Desengaños amorosos* [1647], novela en la cual, insertándose en la misma tradición del *Decamerón* de Boccaccio, un grupo de personas se reúnen tres noches seguidas a contar historias ‘verídicas’. Esta exigencia de ‘veracidad’, propia del género, no será impedimento para que, en ambientes bien conocidos por el auditorio, tengan lugar los sucesos más extraordinarios.

Como veremos en el análisis de cada uno de los cuentos, en algunos de ellos la estructura del relato enmarcado está íntimamente ligada a otros marcos, menos perceptibles a primera vista pero que, una vez reconocidos, muestran cumplir la misma función de compartimentar el relato, separar tiempos, voces o partes de un proceso.

De los cinco cuentos aquí tratados, sólo dos tienen una estructura clara de relato enmarcado. Por un lado, en “Quien escucha su mal oye” nos encontramos con un relato marco con narrador extradiegético que luego cede la palabra a un narrador intradiegtico en el relato insertado.¹⁵² Por otro, en “La corbata azul” también encontramos una estructura de relato enmarcado, con un relato marco y un relato insertado, pero con el mismo narrador a lo largo de todo el relato.

En “El ruiseñor y el artista” no hay relato marco, pero sí hay un narrador que comienza siendo aparentemente heterodiegtico y luego ingresa en la historia –al cruzar una puerta– convirtiéndose en homodiegtico. En “El ramito de romero” y en “Un fenómeno inexplicable”, no hay relato marco, pero sí hay claros marcos a nivel de la narración y de la historia. El narrador, en ambos casos, a pesar de ser la misma persona, como en las novelas de aprendizaje, es un narrador ‘iluminado’ que cuenta la experiencia de cómo llegó a esa ‘iluminación’; un narrador que, tras haber atravesado un umbral metafórico en su vida, se siente como una nueva persona en comparación a aquel joven ignorante en el cual ya no se reconoce.

Entraremos en los detalles pertinentes a cada uno de los cuentos en los apartados correspondientes.

4.4 ”Quien escucha su mal oye”: la fusión de los tiempos

Como indicamos en el apartado anterior, ”Quien escucha su mal oye” está estructurado como un relato enmarcado en el cual el primer narrador –o el narrador del relato marco– es una narradora, de la cual nada sabemos –ni siquiera su nombre–, y el primer narrador es la ”bella Cristina” (“Quien escucha”, p.144). Teniendo en cuenta que el cuento

¹⁵¹ Risco (1987:314-316) considera que hay que remontarse hasta Cervantes y su “Coloquio de los perros” –y no al siglo XVIII– para encontrar el origen de “lo fantástico puro”.

¹⁵² La terminología que utilizaremos es ‘relato marco’ y ‘relato enmarcado’ o ‘relato insertado’. Estos dos últimos términos son utilizados como sinónimos. Elegimos usar dos términos en lugar de uno por razones meramente estilísticas.

fue dedicado a “la señorita Cristina Bustamante”, podemos suponer que el nombre de la narrataria se refiere a esta persona extratextual. En el relato marco, entonces, la narradora contará a Cristina la historia que un “cierto amigo” (“Quien escucha”, p.130) le confesó en cierta ocasión.

En el relato enmarcado, la voz narradora es asumida por el protagonista de la historia de modo tal que la única receptora de la confesión no será su interlocutora intradiegética, sino también la interlocutora de ésta y –ya extradiegéticamente– el público lector. Consecuentemente, la confesión perderá automáticamente su carácter privado. La interlocutora del protagonista –que en el relato enmarcado funciona como narrataria– lo escucha con la condición de no tener que guardar el secreto, condición que el protagonista acepta por su urgente necesidad de confesar su falta –o de imponerle nuevas penitencias a su curiosidad impertinente–. Si el título del cuento –“Quien escucha su mal oye”– lleva una clara sentencia moral, el subtítulo del mismo –“Confidencia de una confidencia”– marca la ironía que reside en la falta de confidencialidad de esta confidencia.

Estas confidencias que, como acabamos de apuntar, no lo son, instauran el tono que predominará en este relato que se mostrará pleno de posibles equívocos, de historias inconclusas o poco claras. Apoyando la tesis de Brescia (2000) sobre la sintaxis del secreto,¹⁵³ el mismo relato/confesión del protagonista es interrumpido por el silbido de un tren que vuelve al conspirador a su papel de hombre de acción, dejando a su interlocutora –y al lector– sin conocer el final de la historia:

-El pito del tren. Hoy llega el vapor de Sud y debemos tener noticias interesantes de Arequipa.

Dijo, y sin escuchar mis ruegos, mis gritos, mis protestas y la formal amenaza de negarle la absolución, el impío tomó su sombrero y en seguida la calle, embarcándose luego para Islay. (“Quien escucha”, p.144)

El cuento termina con un final abierto, ¿una posibilidad de continuación? En un sentido podría decirse que la confidencia del curioso despierta la curiosidad de su interlocutora –y del lector– para dejarla insatisfecha. Insatisfacción que servirá de escarmiento a su propia curiosidad. El título-moraleja del cuento, “quien escucha su mal oye”, podría parafrasearse diciendo: toda curiosidad recibe su castigo.¹⁵⁴ Las últimas palabras de la narradora –y del cuento– nos recuerdan este hecho:

¹⁵³ Brescia centra su análisis en el entramado de historias que relaciona con el paradigma fantástico del siglo XX. Cuenta trece historias en el relato, todas las cuales son historias inconclusas o incompletas: “Por eso las historias se acumulan en una dispersión narrativa, el efecto de la sintaxis del secreto. Es decir, los personajes del relato (y el lector) quieren saber, pero el texto se construye sobre el no-saber, las historias inconclusas, las confidencias incompletas” (Brescia 2000:70). “Es el espacio lingüístico de la no-revelación o de la revelación a medias: el secreto mantiene el enigma oculto o lo revela parcialmente”, sostiene Brescia (2000:71) y concluye diciendo: “«Quien escucha su mal oye» provoca una disrupción en la sintaxis del relato que anticiparía algunos de los procedimientos del relato fantástico del siglo XX”.

¹⁵⁴ En “El pozo de Yocci, cuento largo de la misma autora, volvemos a encontrar el tema del peligro de la curiosidad y de la sed de sabiduría: “Ignoras que la ciencia y el dolor son sinónimos en el libro de la vida. [---] ¡Sondar! ¡Inquirir! ¡Saber!...¡Cumple, pues ese anhelo funesto que perdió a tu raza! Mira” (Gorriti [1876] 1946:195).

¡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. (“Quien escucha”, p.144)

La estructura de relato enmarcado y el final abierto son dos de los elementos del relato que contribuyen así a crear un espacio de ambigüedad discursiva en el cual se abrirá la posibilidad de una coexistencia del pasado y el presente –la fusión de los tiempos– en el ámbito cerrado en el que se desarrolla la historia principal, que es la historia del ‘conspirador’ y de la mujer del otro lado de la pared.

4.4.1 Narrador/narración

Como ya señalamos en la introducción a este capítulo, en los cuentos estudiados, las diferentes voces se entremezclan y se superponen creando en muchos casos ambigüedad discursiva en cuanto a quién habla. Las primeras palabras que leemos en “Quien escucha” están expresadas en primera persona sin raya de diálogo, lo cual, por un instante, nos hace creer que es el narrador quien habla. Pero inmediatamente, tras una raya que cierra el diálogo que nunca fue abierto, toma la palabra la narradora:

Cuando hemos caído en una falta –me dijo un día cierto amigo–, si la reparación es imposible, réstanos, al menos el medio de expiarla por una confesión explícita y franca. (“Quien escucha”, p.130)

Luego, unos renglones más abajo, aparece la exclamación:

¡Oh! ¡mujeres!, ¡mujeres!, ¡no podéis callar ni aun a precio de vuestra vida!; ¡mujeres que profesais, por la charla idólatra, culto!; ¡mujeres que... mujeres a quienes es preciso aceptar como sois! (“Quien escucha”, p.130)

Dado el contexto, debería ser el hombre quien expresa estas palabras. Sin embargo, no hay raya de diálogo que indique tal cosa, mientras sí la hay en el renglón que sigue, cuando el hombre empieza a contar su historia:

- Acúsome, pues –comenzó él, resignado ya a mi indiscreta restricción–, acúsome de una falta grave, enorme, y me arrepiento hasta donde puede arrepentirse un curioso por haber satisfecho esta devorante pasión (“Quien escucha”, p.130)

A partir de este momento es el conspirador quien tendrá la palabra para contar su historia. La primera narradora, a nivel de la narración, aparece simplemente para introducir al segundo narrador y para darle autoridad a –para ‘autorizar’– su palabra.

Como ya lo introdujimos en el apartado 4.2, Lanser (1981:151) sostiene que si no hay indicadores que diferencien al narrador del autor o de la voz extraficcional, convencionalmente, el lector tenderá a identificarlos.¹⁵⁵ Hemos llamado a este tipo de narrador, ‘narrador autorial’. En el cuento que nos ocupa, el hecho de que la primera narradora sea mujer y que no se introduzcan datos que la diferencien de la autora, por un lado y,

¹⁵⁵ Lanser (1981:151-152) lo expresa así: “In the absence of direct markings which separate the public narrator from the extrafictional voice, so long as it is possible to give meaning to the text within the equation author=narrator, readers will conventionally make this equation. [---] Markings of the distinction between extrafictional and fictional voice include the naming of the narrator with a separate identifier from the author’s name; characterization of the narrator such that s/he obviously cannot ‘be’ the author (as in a change of gender or historical setting); an unreliable or incoherent narrator; or the existence of multiple narrators on the same level”.

por otro, el hecho de que se dirija intratextualmente a la Cristina extratextual –a quien como vimos va dedicado el cuento–, nos permite sostener que, convencionalmente, esta narradora se identifica con la autora. En tal caso, ¿quién podría tener más autoridad sobre una narración que su propia autora? Debemos tener en cuenta, además, que la autora era nada menos que Juana Manuela Gorriti, una mujer que, como ya anotamos en el capítulo anterior, gozaba de enorme prestigio entre la intelectualidad y la gente de letras de la época. Un postulado lector de la época identificaría la voz narradora con la voz de Juana Manuela Gorriti, la cual funcionaría como aval de seriedad con respecto al relato. Recordemos la aclaración de Lanser en lo que concierne a esta identificación de la voz narrativa con la autora –o con el autor– empírica/o. Esta identificación no se produce a nivel referencial sino a nivel de la imaginación, de la ideología y de estilo narrativo (Lanser 1981:153). En el caso de “Quien escucha su mal oye”, la identificación se produciría con la imagen de Juana Manuela Gorriti en la época y con la posición que ésta ocupaba en el ambiente cultural del Buenos Aires de la época, y no necesariamente con la Gorriti de carne y hueso.

El segundo narrador instauro su autoridad en parte gracias a la voz autorial que lo introduce pero también mediante el reconocimiento de que ha hecho mal y que necesita confesarse para tranquilizar su conciencia. Es un narrador autodiegético que desea contar una experiencia que ha tenido viviendo en la clandestinidad.

A la vez, este hecho sirve para poner en duda lo contado por el narrador. En una situación de clandestinidad, viviendo peligrosamente, quizás durmiendo mal, cualquiera puede tener experiencias extrañas. Esto hace que, desde un principio, la historia que está por narrarse deba oírse con un cierto grado de escepticismo.

De este modo se introduce la duda, la ambigüedad en cuanto a la veracidad o la realidad de lo narrado: el aval de la voz autorial y la aparente sinceridad del narrador invitan a creer en lo que se está por leer –sobre todo a un postulado lector de la época que reconocía el nombre de Juana Manuela Gorriti–; mientras que el estado en el cual el ‘conspirador’ ha sido testigo de lo que está por relatar, pone en cuestionamiento esta narración. En otras palabras, podemos decir que la voz autorial le confiere autoridad al segundo narrador, mientras que su propia situación lo desautoriza.

4.4.2 Narradora/narrataria

En el relato marco, narradora y narrataria se encuentran, si bien no totalmente, por lo menos significativamente encubiertas, siendo la función fundamental de la narradora –y por lo tanto del relato marco– la de transmitir esta historia: de no haber sido por su impertinencia, la confesión de este curioso conspirador, como buena confesión, hubiese quedado entre ellos. La narrataria, Cristina –a quien identificamos con “la señorita Cristina Bustamante” de la dedicatoria– es el pretexto para que la historia sea narrada. Sin embargo, esta situación de narración oral, en la cual la narradora se dirige a su narrataria y el protagonista a su interlocutora, utiliza técnicas propias de la narración escrita: el relato se divide en lo que podríamos llamar un prólogo –en el relato viene sin marca paratextual¹⁵⁶– y dos capítulos, o secciones, numeradas I y II, la segunda llevando además título propio.

¹⁵⁶ Así define Genette (1982:9) el paratexto: “Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son *paratext*: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires,

En el relato enmarcado, como señalamos antes, la primera narradora se convierte en narrataria. Ésta abre, con la imposición de la condición de no tener que guardar el secreto, la posibilidad de contar la historia que el ‘conspirador’ le relata. De este modo, las relaciones entre narrador/a y narrataria funcionan convencionalmente, para crear un efecto de verosimilitud en la narración y no contribuyen específicamente a la conformación de la ambigüedad que nos interesa estudiar.

4.4.3 Narrador/relato

Nos detendremos aquí en el nivel fraseológico. En el ‘prólogo’, la narradora relata la conversación con el ‘conspirador’ cuando éste viene a contarle su confidencia. En la sección numerada I, ya es el segundo narrador quien tiene la palabra. Éste comienza diciendo, “Conspiraba yo en una época no muy lejana y denunciado por los agentes del gobierno, vime precisado a ocultarme” (“Quien escucha”, p.131). La sección numerada II y titulada “La alcoba de una excéntrica”, comienza después de que el narrador ha logrado abrir el postiguillo al fondo del ropero y empieza a observar la alcoba de la mujer que vive del otro lado de la pared. Al final de esta sección –y del cuento en sí– la narración se ve interrumpida por el silbato del tren y el narrador se dirige a su interlocutora, quien vuelve a entrar en la narración, tomando comando sobre la voz narrativa:

La luz del día, penetrando en su cuarto, me la mostró en el mismo sitio. Ni ella ni yo habíamos cambiado de actitud...
–Pero... ¿no oye usted? –dijo mi penitente, interrumpiéndose de improviso–. (“Quien escucha”, p.144)

En esta cita es interesante resaltar el cambio de sujeto de la voz narrativa. El yo de las primeras dos oraciones es el segundo narrador, mientras que quien responde a su pregunta es la primera narradora, que no ha intervenido en la narración del conspirador hasta este momento. El efecto de este tipo de cambio de voz es el mismo que veremos en el apartado 4.4.1, al discutir la relación narrador/narración: las voces se superponen y se entremezclan, creando ambigüedad discursiva en cuanto a quién habla.

En lo que respecta a la creación del dominio sobrenatural, un elemento fundamental es el registro que utiliza el narrador del relato enmarcado para describir la habitación de su vecina. El narrador habla de “los *sombrios* tableros de madera”, del “*misterioso* postiguillo” (“Quien escucha”, p.137), más abajo habla de “su *misteriosa* habitadora” y describe el silencio que oye del otro lado como “de mal agüero” (“Quien escucha”, p.138, nuestros cursivados). Más tarde, mientras observa la sesión de hipnosis, por el agujero que él mismo ha hecho, el narrador comenta:

La hora, el lugar y los objetos que allí se presentaban, todo contribuía para *dar a esa escena un carácter verdaderamente fantástico*, y al contemplar a aquel ser débil dominando con *una influencia misteriosa* al ser fuerte, al mirar a esa mujer envuelta en los largos pliegues de su flotante y vaporosa túnica, de pie y la mano extendida sobre la cabeza de ese hombre sometido al poder de su mirada, habríasele creído *una maga celebrando los misterios de un culto desconocido*. (“Quien escucha”, p.140-141, nuestros cursivados)

autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l’érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend”.

Podemos constatar que, a través de su propio discurso, el narrador contribuirá a la creación del dominio sobrenatural. Al tratar el motivo del umbral, en el capítulo siguiente, veremos los otros elementos que intervienen en la creación de este dominio.

4.5 “El ruiseñor y el artista”: la realidad y la ficción

Ya señalábamos en el apartado 4.3 que en “El ruiseñor y el artista” la narración es llevada a cabo por un narrador que en un principio parece heterodiegético pero luego ingresa en la historia pasando a ser homodiegético. El narratario, por otro lado, es invisible –no es un personaje ni tiene voz propia– lo cual, como veremos más adelante, no significa que no exista (ver Prince 1988:326-327).

El relato está dividido en cinco capítulos –o secciones– numerados del I al V. El primer capítulo es el más extenso y en éste se presenta a Carlos, y se describen la llegada del narrador a casa de Carlos y su encuentro con Celina, la hermana de Carlos. Serán ellos dos, el narrador-personaje y Celina, quienes descubrirán que el mal que aqueja a Carlos se debe al deseo frustrado de pintar el ruiseñor. Luego Celina desaparece, el narrador se percata de que la hermana de Carlos ha estado muerta durante dos años y se queda dormido. En el segundo capítulo el narrador despierta, sin saber cuánto tiempo ha dormido. Carlos se ha levantado y le muestra el cuadro que, literalmente, se está pintando solo. El bosque de la pintura, “tétrico, sombrío, sin perspectiva...” (“El ruiseñor”, p.144) dice el narrador, va adquiriendo vida propia –las nubes se mueven, sopla un leve viento, la luna ilumina intermitentemente según el paso de las nubes (“El ruiseñor”, p.144)–. Al final de este breve capítulo –que es pura escena, lo cual lo hace muy intenso– aparece el ruiseñor en el cuadro y Carlos lo insta a cantar. En el capítulo tres, el ruiseñor canta hasta morir. En el brevísimo capítulo cuatro, el narrador trata de poner en palabras la reacción de ambos ante lo sucedido. En el último capítulo, el narrador vuelve a despertar. Como veremos en el apartado 5.4.3.5, estos distintos despertares crean incertidumbre acerca de cuándo el narrador se quedó dormido y por lo tanto, de qué es sueño y qué es ‘realidad’. Al despertar el narrador –en el capítulo cinco– el cuadro sigue estando ahí, pero Carlos actúa como si nada hubiera pasado. En el cuadro hay ahora un paisaje de *locus amoenus*, el “césped florido”, “el manso arroyo”, el bosque, “los lejanos montes” (“El ruiseñor”, p.147). El ruiseñor yace en el pasto y se dice que su cuerpo sigue tibio. Hacia el final del capítulo –y del cuento–, Carlos jura que jamás volverá a pintar.

La realidad y la ficción coexisten en el taller de pintura de Carlos, como también lo hacen la vida y la muerte, y el sueño y la vigilia.

4.5.1 Narrador/narración

Al igual que en “Quien escucha su mal oye”, tenemos en “El ruiseñor y el artista” un narrador autorial. Recordemos que según Lanser, sin indicadores que diferencien al narrador del autor, convencionalmente, el lector tiende a identificarlos (Lanser 1981: 151).¹⁵⁷ El narrador de “El ruiseñor y el artista” no tiene un nombre que marque su diferenciación de Eduardo Ladislao Holmberg, el autor. El narrador o bien es médico o tiene conocimientos de medicina –toma el pulso a su amigo dos veces a lo largo del cuento– y hace referencias a la mitología griega –compara a la “vieja negra” (“El ruiseñor”, p.139) con Harpócrates y describe a Carlos como “Prometeo de la pintura” (“El ruiseñor”, p.141)– y a Victor Hugo (“El ruiseñor”, p.147). Esta profesión y las referencias cultas mencionadas muestran su pertenencia a las clases acomodadas. Como sabemos de lo visto en el capítulo 3, estas características no lo diferencian del autor por lo que convencionalmente permiten la identificación de ambos.¹⁵⁸

Sobre la situación narrativa –por qué, cuándo y desde dónde el narrador cuenta la historia– nada se especifica. Tampoco hay comentarios sobre el hecho de narrar. Todo esto contribuye al cuidado de la naturalidad¹⁵⁹ de la narración. El narrador, además, está profundamente comprometido en la historia, tanto testimonialmente, por presenciar los hechos que narra, como afectivamente, por la relación de amistad que lo une al protagonista.

El hecho de que el narrador sostenga haber presenciado los hechos que narra, puede llevar a considerar que la historia que se cuenta haya tenido lugar. Es cierto que no hay nombres de calles o fechas –como veremos que los hay, por ejemplo, en “El ramito de romero”– que funcionen como marcadores de verosimilitud¹⁶⁰, pero esto no quita que el texto, por un lado, logre un status referencial relativamente alto (ver Lanser 1981:163-164). El narrador toma el rol de narrador-testigo y presenta los hechos apelando al género de la crónica: primero, presentando a Carlos, da el trasfondo de la historia, y luego pasa a narrar los hechos en el orden cronológico en que él los vivió (ver Estébanez Calderón 1996). Esto contribuye a mantener la verosimilitud de lo narrado. Sin

¹⁵⁷ Remitimos al apartado 4.2 y a la nota 155.

¹⁵⁸ Marín (1986:107-108) hace referencia a este hombre tan multifacético: “Algunos de sus contemporáneos advirtieron que era «un producto extraño de un genio exótico» cuyo espíritu exhibía una curiosa dualidad «un alma de poeta, apasionada e imaginativa y una educación severamente científica». Médico, naturalista [...], profesor, discípulo ardiente de Darwin, conferencista fecundo y ameno, Holmberg representa un auténtico caso de polimorfismo. Fue para Leopoldo Lugones el sabio, el artista, el filósofo, «la encarnación de la vida mental intensa y completa,» que «hizo versiones elegantes, exactas, fuertes, del inglés, del alemán, del francés, del italiano»”.

¹⁵⁹ Al plantear las preguntas: “What in short is the narrator’s mode of representation for the particular storytelling act? Does this mode function to naturalize the text or to stress its status as artifice?”, Lanser (1981:157) se refiere a la ‘naturalidad’ como antónimo de ‘artificialidad’ pero no se detiene a desarrollar este aspecto.

¹⁶⁰ Barthes (1994a:484), en su artículo de 1968, explica así cómo se logra la verosimilitud en la novela realista del siglo XIX: “la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l’esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité”. El ‘efecto de lo real’ se logra, según Barthes, presentando detalles en apariencia superfluos –Barthes pone el ejemplo de “Un coeur simple” de Flaubert en el cual se menciona un barómetro que no cumple ninguna función concreta en el relato–. Este tipo de elementos textuales aparecen en el texto a los fines de crear una ‘ilusión referencial’.

embargo, hacia el final del primer capítulo o sección, se instaura la duda acerca de la historia narrada cuando el mismo narrador muestra su inseguridad en cuanto a lo que está viviendo:

¿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. (“El ruiseñor”, p.143)

Este hecho ha sido señalado tanto por Cortés (1980:189) como por Hahn (1982:49-50). Ambos lo explican como uno de los elementos que contribuyen a crear un ambiente irreal y onírico, como “generador de incertidumbres” (Hahn 1982:49). La incertidumbre del narrador, nos dejan entender, es así transmitida al lector:

El lector, frente a esta realidad engañosa, duda entre lo acontecido y lo imaginado. Es precisamente esta dubitación por parte del lector y del personaje [el narrador-personaje], que constituye lo esencial de lo fantástico, según la teoría de Todorov. (Cortés 1980:189)

A estas observaciones quisiéramos agregar otro aspecto de interés en cuanto a la actitud del narrador, la cual tiene dos efectos que parecerían, a primera vista, opuestos entre sí. Por un lado, como sugieren Cortés y Hahn, las dudas expresas del narrador guían a una lectura cooperativa con este narrador, dejando abierta la cuestión de la ‘realidad’ de la experiencia que narra. ¿Ha ocurrido esto que cuenta o sólo ha sido un sueño? Por otro lado, la aparente honestidad del narrador –que no intente a toda costa hacer creer lo que está narrando, que él mismo se atreva a cuestionar su experiencia– lo convierte en un narrador fiable.

Detengámonos brevemente en la descripción de ‘autoridad mimética’ presentada por Lanser:

Mimetic authority subsumes:

- (1) a belief that the narrator is honest and sincere [...];
- (2) a belief that the narrator is intellectually and morally trustworthy [...]; and
- (3) evidence that he or she has sufficient competence as storyteller to present the story in a manner that is coherent, complete, and skillful enough for it to remain ‘tellable’.

These elements of mimetic authority [...] may be a matter of degree and kind. [...] Few narrative voices, in fact, are wholly unreliable; were there no mimetic authority at all, the text would surely become incoherent and meaningless and would probably never see print. (Lanser 1981:170-171)

Basándonos en esta descripción podemos afirmar que: (1) El narrador aparece como un personaje honesto y sincero al transmitir sus dudas en cuanto a lo que ve; (2) esto lo convierte asimismo en un personaje fiable tanto intelectual como moralmente; (3) además, presenta la historia de un modo coherente, en apariencia completa y ciertamente como una historia que vale la pena contar. O sea que los dos efectos de la actitud del narrador, en apariencia opuestos entre sí –creación de incertidumbre/inspiración de confianza– tienen un resultado común que es asegurarle al narrador su autoridad mimética.

Como veremos en el apartado 4.5.3, al hablar del relato, la ideología –o ideologías– que lo sostiene/n, contribuye/n también a aumentar la autoridad del narrador sobre su narración.

4.5.2 Narrador/narratario

En “El ruiseñor y el artista” no hay un contacto tangible entre narrador y narratario, lo cual implica que tampoco habrá por parte del texto una ‘conciencia narrativa’ –como ya hemos visto en el apartado anterior, no hay alusiones al acto de narrar.¹⁶¹ Sin embargo, hay comentarios del narrador que apelan a este narratario ‘silencioso’. Ya en la primera línea del cuento, el narrador plantea una pregunta retórica que, como tal, involucra a un supuesto interlocutor –es evidente que sin interlocutor no tiene sentido utilizar preguntas retóricas–. “Carlos era un excelente pintor. ¿Quién se atrevería a dudarlo?” (“El ruiseñor”, p.138). Más adelante, el narrador dice: “No, en el lienzo no había nada, o *si queréis*, no se veía otra cosa que el fondo” (“El ruiseñor”, p.139), nuevamente apelando a su narratario o interlocutor.¹⁶² Por último, hacia el final del cuento, vuelve a involucrar a su narratario al decir: “Pero *admirad* nuestra sorpresa cuando observamos que aquella concentración de luz tomó la forma de Celina” (“El ruiseñor”, p.147, nuestros cursivos).

No obstante, a pesar de estas alusiones al narratario, podemos afirmar que se trata de un narratario pasivo, o narratario de grado cero¹⁶³, ya que como tal lee el relato de principio a fin, conociendo la lengua y el idioma del narrador, posee una memoria privilegiada en lo que respecta a este relato, y no cuestiona nada de lo que se dice o se presenta en el mismo. Como narratario de grado cero, no conoce de antemano ni la historia, ni los personajes, ni el lugar en el cual la historia tiene lugar. Esta es la razón por la cual, por ejemplo, el narrador debe hacer una presentación de Carlos antes de comenzar la historia. Si comparamos con la relación narrador/narratario de “La corbata azul”, en el cual la narrataria, como ya veremos, *no* es una narrataria de grado cero, vemos que en éste, el narrador no necesita presentar a Máximo Lerma ya que la narrataria también lo conoce.

4.5.3 Narrador/relato

En la relación entre narrador y relato podemos observar los contenidos del discurso en diferentes niveles. A nivel de la fraseología, debemos detenernos en la infiltración de la voz –o la mirada– del protagonista en la voz del narrador. Por empezar, llama la atención la elección de registro por parte del narrador para describir el pulso de su amigo/paciente. La primera vez que le toma el pulso dice, “Toméle el pulso. La arteria era una corriente de lava, palpitando bajo un cutis de fuego” (“El ruiseñor”, p.140). La segunda vez, “olvidé un instante la escena misteriosa para tomarle el pulso. Era un infie no de latidos” (“El ruiseñor”, p.146).

¹⁶¹ “When there is possibility of I-you contact there is also possibility for the discourse to focus on the act of narration itself; that is, for *narrative self-consciousness*”. (Lanser 1981:176).

¹⁶² Teniendo en cuenta que no podemos identificar al narratario con uno o varios personajes y a pesar de que el verbo que se dirige al narratario está en plural, elegimos hablar del narratario en singular –y en masculino neutro– considerándolo una instancia narrativa.

¹⁶³ En lo que se refiere al narratario de grado cero, Prince (1988:317-319) apunta: “The zero-degree narratee knows the tongue (*langue*) and the language(s) (*langage[s]*) of the narrator [---] the zero-degree narratee has certain faculties of reasoning that are often only the corollaries of this knowledge, [...] knows narrative grammar, [...] possesses a sure memory. But he also does not want negative traits. He can thus only follow a narrative in a well-defined and concrete way and is obliged to acquaint himself with the events by reading from the first page to the last, [...] he is without any personality or social characteristics, [...] he knows absolutely nothing about the events or characters mentioned and he is not acquainted with the conventions prevailing in that world or in any other world”.

Que un médico describa el pulso de su paciente con este lenguaje poético podría ser una indicación de estilo indirecto libre: es tal la empatía que el narrador siente con Carlos que hasta utiliza el mismo modo de expresarse. El pintor exaltado podría sin duda expresarse en este tono. Sin embargo, la voz del narrador mantiene el tono poético a lo largo del relato, por lo cual también podemos pensar que ciertamente es *su* propia voz, sin interferencias. Sea como fuera, se establece una ambigüedad discursiva al respecto.

Otro ejemplo de superposición puede observarse en la siguiente cita:

–¿Dónde está el ruiseñor?– preguntó Carlos, hablando consigo mismo. –¡Aquí!– se respondió, señalando un ramillete de hojas, junto al cual estaba el alado cantor.

El pico abierto, la garganta obstruida, el plumaje erizado y bañado de luz, las alas moviéndose convulsivamente, tal era el aspecto que presentaba la avecilla de humilde plumaje y canto del cielo. (“El ruiseñor”, pp.144-145)

¿Quién ve al ruiseñor en esta cita? Ciertamente se describe el proceso de descubrimiento de Carlos; cuando éste finalmente encuentra al ruiseñor, el narrador asume la voz, pero ¿describe su visión del ruiseñor o la de Carlos? ¿o la de ambos?

Para poder analizar lo que ocurre en esta situación narrativa, puede sernos útil el concepto de ‘contagio estilístico’ (*stylistic contagion*) de Cohn:

The phrase ‘stylistic contagion’ can serve to designate places where psycho-narration verges on the narrated monologue, marking a kind of midpoint between the two techniques where a reporting syntax is maintained, but where the idiom is strongly affected (or infected) with the mental idiom of the mind it renders. (Cohn 1983:33)

Por ‘psiconarración’ (*psycho-narration*) Cohn (1983:14) entiende el discurso del narrador sobre la conciencia de un personaje,¹⁶⁴ mientras que por ‘monólogo narrado’ (*narrated monologue*), entiende el discurso mental de un personaje bajo el disfraz del discurso del narrador.¹⁶⁵ El ‘monólogo narrado’ se puede homologar a lo que en castellano se suele llamar ‘estilo indirecto libre’.¹⁶⁶ Nos detendremos en esta técnica narrativa en el apartado 4.8.3.

Volviendo a la cita de “El ruiseñor” podemos entonces ver que se mantienen los verbos de comunicación (lo que Cohn llama “*reporting syntax*”). Carlos se pregunta y se contesta a sí mismo, y el narrador funciona entonces como mediador claramente presente. Aquí tenemos un ejemplo de psiconarración. Sin embargo, cuando narra aquello que Carlos ve, ya no hay verbos de comunicación y no hay nada que deje claro quién ve lo que el narrador describe, lo cual puede interpretarse como monólogo narrado. De este modo se produce ambigüedad discursiva en cuanto a la voz/la mirada de quien habla.

¹⁶⁴ Así lo expresa Cohn (1983:14): “psycho-narration: the narrator’s discourse about a character’s consciousness”.

¹⁶⁵ “narrated monologue: a character’s mental discourse in the guise of the narrator’s discourse”. (Cohn 1983:14)

¹⁶⁶ Reyes se refiere a la polifonía –nosotros hablamos de superposición de voces y de polifonía indistintamente– del estilo indirecto libre: “La polifonía del EIL se manifiesta como una confluencia de palabras y perspectivas: mayor ambigüedad [que en los ED y EI]” (Reyes 1984:247). También se refiere a la función de crear ambigüedad por parte de esta técnica: “Pero muchas veces no sabemos dónde termina la realidad en la conciencia y empieza la realidad verdadera del mundo ficticio, y el narrador no se preocupa por poner líneas de demarcación. En esos casos, el narrador elige la ambigüedad” (Reyes 1984:256).

Un ejemplo de esto mismo lo encontramos hacia el final del cuento. El sol está alto en el cielo y el narrador acaba de despertar. Carlos le ha mostrado el cuadro que ahora presenta un paisaje diurno y bucólico. El narrador sigue:

Carlos saltó del lecho y llevando la mano hacia el lienzo, tocó el ruiseñor tendido sobre el césped.

¡El ruiseñor no se había enfriado aún! (“El ruiseñor”, p.147)

Carlos toca el cuerpo del ruiseñor y el narrador exclama. ¿Es su propia exclamación o es la exclamación de Carlos en la voz del narrador? ¿O es tal la empatía del narrador con el personaje que cuando Carlos toca el ruiseñor, el narrador lo siente? Seguiremos estudiando este tipo de ambigüedad discursiva entre la voz del narrador y la del protagonista en “Un fenómeno inexplicable” y en “La corbata azul”.

En cuanto queremos observar lo que ocurre en el nivel psicológico, nos percatamos de los límites borrosos que hay entre estos niveles. Mucho de lo que hemos dicho sobre el nivel fraseológico tiene también que ver con este nivel. La superposición de voces, la ambigüedad discursiva en cuanto a quién habla y quién ve, está íntimamente relacionada con la ‘afinidad’ (*involvement*, ver Lanser 1981:201-202) del narrador con el protagonista y con su familia. De hecho, y manteniéndose fiel a su actitud honesta, el narrador en ningún momento hace alarde de estar transmitiendo una visión objetiva de los hechos. Carlos, el protagonista, es visto a través de los ojos y del sistema de valores del narrador. La grandeza de Carlos como pintor, por ejemplo, sólo ha sido atestiguada por unos pocos amigos: “en el taller del artista se acumulaban los lienzos sin que otras miradas que las de los amigos íntimos, pudieran penetrar en el santuario de las Musas” (“El ruiseñor”, p.139), con lo cual el texto no da pie para afirmar lo contrario, pero sí lo da para poner en duda la grandeza descrita.

En lo que se refiere al nivel ideológico, opinamos que aquí el narrador se expresa abiertamente y sin ambigüedades. El narrador reacciona ante la extrañeza de lo que ve y experimenta, pero también reconoce que hay cosas que “no se puede ni se debe explicar [...]” (“El ruiseñor”, p.147):

En este momento no duermo, estoy seguro, convencido de ello, dudar sería un absurdo; pero, ¿y cómo se explica que la vida y la muerte se presenten de un modo tan fantástico? *Mejor es no explicarlo.* (“El ruiseñor”, p.143, nuestro cursivado)

Hay cosas que no se explican, porque no se puede ni se debe explicarlas. 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 centro de la mayor admiración posible en espíritus humanos, era una prueba evidente de esta proposición. (“El ruiseñor”, p.147, nuestro cursivado)

En esta “proposición” a la que se refiere el narrador, podemos ver un indicio del agnosticismo que forma parte del positivismo spenceriano, indicio que un postulado lector de la época probablemente captaría. Como vimos en el capítulo 3, apartado 3.2.1, era esta escuela del positivismo –frente al positivismo comtiano– la que favorecía Holmberg. Con respecto al agnosticismo, Santomauro (1981:21) apunta que Spencer “niega la posibilidad de penetrar las últimas verdades”.¹⁶⁷ Soler, por su lado, al estudiar el pensamiento de Carlos Octavio Bunge, se refiere al concepto de Spencer, ‘lo incognoscible’:

¹⁶⁷ Santomauro (1981:21) continúa: “Acaso, ese agnosticismo, lo haya recogido de Darwin o de Huxley y, fue precisamente este último [...] quien creó el término agnóstico. Y así la postura precedente colocaba

Su pensamiento, pues, no trasciende el marco general del cientificismo, pero este cientificismo no admite, sin embargo, la posibilidad de un conocimiento metafísico propiamente dicho. Más bien tiene por objeto, no alcanzar un conocimiento que vaya más allá de la ciencia, más modestamente, establecer los límites precisos de lo cognoscible y de lo incognoscible. Este último concepto (lo incognoscible), es para Bunge “la única noción nueva que el positivismo parece haber legado para siempre a la filosofía”. (Soler 1959:81-82)

Entendemos que, al afirmar que “hay cosas que no se puede ni se debe explicar [...]”, el narrador hace alusión a estas ideas que formaban parte de una corriente del pensamiento positivista de la época. En este sentido, volvemos a lo que sostuvimos en el apartado 1.3.2.2, cuando nos oponemos a Fernández (1997:28), diciendo que en este cuento Holmberg no necesariamente deja de lado sus convicciones científicas. Por el contrario, planteamos que la certeza de que la ciencia no alcanza para explicar todos los aspectos de la realidad forma parte de estas convicciones científicas.

4.6 “El ramito de romero”: la vida y la muerte

“El ramito de romero” está estructurado sin capítulos ni secciones numeradas o tituladas. La única división tipográfica que hay en el texto son tres renglones de puntos suspensivos que aparecen seguidamente a la experiencia/el viaje de Raimundo, después de los cuales Raimundo se encuentra convaleciente en Normandía, bajo los cuidados de su tía y de su prima Luisa.

El cuento lleva un epígrafe de Dante que dice “Ed altro disse ma non lo ho in mente” y está extraído del “Canto IX” del “Infierno”. Los versos que comienzan con esta cita dicen así:

E altro disse, ma non l’ho a mente;
però che l’occhio m’avea tutto tratto
ver l’alta torre a la cima rovente,
dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte,
che membra femminine avieno e atto,
e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avean pero crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.
(Dante 1969:70, v.34-42)

Lo que el narrador Dante no recuerda en la cita son las palabras de Virgilio, su guía por el infierno, antes de entrar al sexto círculo del mismo, la región de los herejes. Dante escucha a su guía con mucho miedo ante lo que les depara la travesía que han emprendido juntos, pero repentinamente, al ver a las temibles tres furias, pierde la concentración en lo que Virgilio le dice.

Este epígrafe no sólo autentifica, sino que también guía a los lectores a hacer la comparación entre el viaje de Raimundo con la mujer muerta como guía y el viaje de Dante por las geografías del infierno, purgatorio y paraíso, guiado por Virgilio primero y Beatrice después. Esta comparación no hace sino reforzar la presencia del eje de opuestos vida/muerte.

a Spencer por encima de los problemas metafísicos, embanderándose en una política destinada a examinar los problemas reales, pero coloreado de un fuerte individualismo que lo separaba de Comte”.

4.6.1 Narrador/narración

La narración en “El ramito de romero” empieza a posteriori, cuando Raimundo, ya recuperado, se encuentra de vuelta en su tierra, Normandía. Raimundo es el narrador autodiegético que narra su propia historia en primera persona, y como narrador es, sin duda, un narrador poco fiable. Por un lado, está borracho al entrar a la Escuela de Medicina. Por otro, se encuentra solo en el anfiteatro de anatomía en el que tiene lugar el hecho –o los hechos– insólito/s.¹⁶⁸ Pero además de la ebriedad de Raimundo y de la falta de testigos ante los sucesos que tienen lugar en la sala de anatomía, la ideología materialista que Raimundo defiende con tanta certeza al principio del relato, cambia radicalmente hacia el final.

El rol de narrador se superpone al de autor ficcionalizado: Raimundo escribe, sentado bajo un tilo, y comenta su escritura/narración:

al escribir esta narración para ti solo, como si hablara conmigo mismo; voluntariamente he dejado en la primera parte, ciertas frases, ciertas ideas bien contrarias a tu modo de pensar. Como te digo, lo he hecho voluntariamente, a sabiendas, deseoso de hacer resaltar con mayor fuerza el hombre nuevo que hay hoy en mí. (“El ramito”, p.82)

A la vez, el narrador (hombre nuevo) se distancia del Raimundo de la primera parte, el inexperto materialista, poniendo en cuestionamiento la autodiegesis de este narrador: es cierto que está contando su propia historia, pero al mismo tiempo es la historia de un hombre en el cual ya no se reconoce.

Al escribir sobre su boda con Luisa, Raimundo afirma: “no estoy soñando” (“El ramito”, p.85) y “aún me parece oír las campanas de la Abadía” (“El ramito”, p.85). No obstante, al describir esta boda mantiene una actitud de mero observador, como si se tratara de una visión y como si él estuviera *fuera* de ella:

Veo una procesión de blancas figuras que van perdiéndose poco a poco en la vasta nave. Todas llevan la cofia normanda, que termina en punta; y debajo de la cofia aparecen semblantes risueños, ojos azules, mejillas encendidas y cabellos rubios. Pero en la procesión hay también figuras masculinas; esos robustos descendientes de los compañeros de Guillermo el Conquistador, no han conservado del traje normando sino el chaleco rojo y los zapatos férreos. (“El ramito”, p.85)

Pero ya salen los novios y un murmullo de voces infantiles, les saluda en la puerta de la iglesia. El suelo está cubierto de oloroso hinojo y se oye repetir por todos lados: ‘¡Viva la novia!’ Todos parecen olvidar al novio!! [sic] Qué importa; los latidos de mi corazón me recuerdan de continuo, quien es el dichoso mortal. (“El ramito”, p.86)

El narrador parece observar y escuchar lo que dicen los demás como si él mismo no fuera el centro de atención –como novio de la boda que se está celebrando– habla de sí mismo en tercera persona, salvo en la última frase en la cual se introduce con un pro-

¹⁶⁸ En un comentario que, si bien se refiere a la ambigüedad con respecto a lo sobrenatural en “La Venus de Ille” [1837] de Mérimée, podría en gran parte aplicarse al cuento que nos ocupa, Ziolkowski (1977:55) apunta lo siguiente: “The story is related in such a way that there is a natural explanation for everything that happens. This is in part the function of the first-person narrator, through whose consciousness all the information is filtered. In the earlier versions of the legends, both medieval and romantic, the narrator reported the incidents as objectively true. Here, in contrast, no one but Alphonse actually claims to have seen the statue close its fingers over the ring; and he is drunk and excited when he does so”.

nombre posesivo y un verbo en primera persona: “los latidos de mi corazón me recuerdan”.

Esta actitud del narrador/escritor hacia lo que está narrando/escribiendo contribuye a crear ambigüedad discursiva, ya que no hay aparente coherencia entre lo que está contando –la historia– y la distancia en la cual se ubica al narrar esta historia –el relato–.

4.6.2 Narrador/narratario

El narrador, Raimundo, se dirige a un narratario específico, su amigo Carlos, quien nunca participa en la narración más que como narratario pasivo. La primera referencia al narratario se encuentra en el primer párrafo del relato:

No sé por qué, en vez de continuar desarrollando mentalmente, [sic] la tesis que acababa de sostener, según creo, valientemente, sobre el triunfo de la materia, sobre ese no sé que, que *tú* llamas alma, di en pensar en mi prima Luisa, a quien había visto esa misma tarde. *Tú no conoces a mi prima; imagina* un cuerpo diminuto, [...]; *pon* sobre un cuello blanco, [...]; *evoca* una fisonomía [...] (“El ramito”, p.32, nuestros cursivos)

Así sigue, apelando a su narratario y ‘dialogando’ con él a lo largo de todo el relato. Pero es un diálogo por escrito, ya que, como se verá al finalizar el cuento, el narratario no está presente en el momento de la narración. Así se dirige el narrador a Carlos hacia el final del relato:

Ríe, Carlos; pero no, tú no reirás, al contrario, me parece ya, ver dibujarse en tu frente aquella vena traicionera, reveladora de todas tus fuertes emociones. No, tú no reirás de mis inconsecuencias; así, al escribir esta narración para ti solo, como si hablara conmigo mismo; voluntariamente he dejado en la primera parte, ciertas frases, ciertas ideas bien contrarias a tu modo de pensar. (“El ramito”, p.44)

La función del narratario es servirle de receptor al narrador, receptor abierto –no cuestionador– que le permite al narrador contar la experiencia que lo ha transformado.¹⁶⁹ Sin embargo, en algunas ocasiones, Raimundo hace alusión a las diferencias existentes entre él y su narratario antes de su transformación. Por ejemplo, cuando dice: “Tú conoces la repugnancia con que maltrato en las disecciones, eso a que vosotros llamáis cubierta mortal y que yo, materialista rabioso, según vosotros, llamo el triunfo de la materia organizada” (“El ramito”, p.69), señala la visión que el narratario –y otros amigos– tienen del ‘viejo’ Raimundo. Esto nos permite deducir que el narratario seguramente simpatizará con el cambio producido en Raimundo.

Según vemos, los roles del narrador y del narratario están claros en este cuento. La relación narrador/narratario se mantiene dentro de las convenciones narrativas y no es utilizada para crear ambigüedad. Por esta razón no nos detendremos más en este aspecto.

4.6.3 Narrador/relato

Como ya hemos visto, el narrador está espacial y temporalmente ubicado fuera de la ‘escena’ que narra. Espacialmente, los hechos tienen lugar en París y el narrador los narra desde Normandía. Temporalmente, el narrador cuenta hechos que han ocurrido en

¹⁶⁹ Otras de las funciones –convencionales– del narratario que podemos apreciar en este relato son las de permitir la caracterización del narrador y la de crear verosimilitud. (ver Prince 1988:331-332)

el pasado. Lo interesante de estos posicionamientos, por lo demás sumamente convencionales, es la actitud del narrador frente a su relato, ya que, a pesar de haber sufrido una radical transformación, debida justamente a los hechos que ha vivido, el narrador intenta pintarse como era *antes* de estos hechos. Podemos decir que el narrador crea un personaje de sí mismo para poder así mostrar la profunda transformación que ha tenido lugar en su persona. De ahí, quizás, el tono exagerado –o paródico– en la forma de describirse a sí mismo al principio del relato, como cuando dice de su prima Luisa, con quien terminará casándose:

¡Pobrecilla! ¡Cuán ridícula me parece en esos momentos! Ya conoces tú mi opinión sobre la mujer, o sea el elemento femenino en la creación; contribuir al desarrollo vital y nada más; lo contrario no es sino un sentimentalismo enfermizo que pasará. (“El ramito”, p.33)¹⁷⁰

Según Marchese y Forradellas (1986), la parodia se produce “cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico”.¹⁷¹ En definitiva, la visión que se nos presenta del personaje es una visión interna con cierta distancia –lograda en parte a través de la parodia–: el mismo personaje viéndose desde una posición más madura –o más ‘iluminada’– pero, al fin de cuentas, viéndose a sí mismo.

La ideología que al principio parece explícita resulta ser la ideología que el narrador con su relato quiere criticar o, por lo menos, la ideología de la que finalmente toma distancia. No obstante, este viraje se acepta naturalmente debido a la autoridad para portar ideología que Raimundo tiene en su condición de narrador autorial y focalizador (todo lo narrado está visto a través de sus ojos). Lanser apunta al respecto:

If the persona uttering a given stance is in a position of dominance in the narrative structure, then his or her ideology carries more authority than it would carry if expressed by a subordinate personage. Authorial narrators [...] have a higher authority as carriers of ideology than fictional characters; focalizers have a higher authority than non focalizing personae. (Lanser 1981:220-221)

Sin embargo, ya hay comentarios en la primera parte del relato, en los cuales se escucha –o se lee– claramente la voz del Raimundo maduro. Quizás el ejemplo más claro sea la ocasión del encuentro con Luisa, cuando el narrador comenta a posteriori la brusquedad del joven Raimundo en el modo de contestar:

“Hoy hace un mes que no te veíamos,” dijo suavemente “¡sin duda vienes recordando qué día es hoy!”.

“Que me emplumen si lo sé!” respondí brutalmente.

El macho es naturalmente brutal, sobre todo cuando siente falsa su posición. (“El ramito”, p.65, nuestro cursivado)

Pero como decíamos antes, el tono paródico también denota, aunque más encubiertamente en un principio, la voz del narrador, una voz que toma distancia de un tipo de

¹⁷⁰ Aquí el narrador alude al debate sobre la igualdad de posibilidades para la mujer –sobre todo a nivel educacional–, debate que tenía lugar en diarios y revistas de la época.

¹⁷¹ Estébanez Calderón (1996) apunta sobre la parodia: “La parodia es un recurso utilizado, no sólo en la imitación burlesca de estilos y textos literarios, sino también en la sátira social y, especialmente, para desmitificación de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de inmerecido respeto”.

argumentación por medio de esta misma parodia. O, como lo expresa Estébanez Calderón (1996), a través de la parodia el narrador busca “desmitificar [...] creencias o valores inauténticos o que gozan de inmerecido respeto”. Como ya mencionamos en el apartado 3.2.2, este cuento expresa una clara crítica del materialismo y de la secularización imperantes, contraponiendo a éstos un amor salvador que lleve al matrimonio.

En lo que respecta al hecho insólito, el narrador ofrece una explicación epistemológica válida cuando cuenta que ha sido presa de un ataque cerebral (“El ramito”, p.81). Sin embargo, esto no es suficiente, y para que no quede detalle suelto, el narrador agrega unos renglones más abajo:

Más de una vez tuve ocasión de alabar la feliz casualidad que llevó al doctor Durand, normando, como toda mi familia, al anfiteatro de la Escuela de Medicina, en aquella noche, que hoy me parece ya tan lejana.

A no ser por el buen doctor, en lugar de las manecitas de la chiquitina, una indiferente enfermera de hospital, hubiera sido la encargada de humedecer los paños de agua helada, que humeantes y resecos, se desprendían de mi frente abrasada por la calentura. (“El ramito”, pp.81-82)

De este modo, los sucesos de la sala de anatomía reciben una explicación racional por parte del narrador. Sin embargo, según veremos en el próximo capítulo, el diálogo con la tradición gótica instauro el dominio sobrenatural que coexistirá con el dominio natural instaurado por este tipo de discurso racionalista.

4.7 “Un fenómeno inexplicable”: la fisión del yo

“Un fenómeno inexplicable” carece de marcas paratextuales que separen el relato del inglés del relato del narrador. Ciertamente recibimos el relato del inglés a través del narrador, quien ‘cita’ el diálogo entre ellos. No obstante, podría verse el relato del inglés como un relato enmarcado, ya que a nivel de la narración funciona como tal. En la narración intradiegética el narrador asume el papel de narratario y como tal hace las observaciones y las preguntas necesarias para que la historia pueda llegar a su fin.

La situación narrativa intradiegética se describe en detalle: cómo se establece el contacto entre el inglés que cuenta su historia y el narrador que hace de interlocutor, la narración del inglés, su lenguaje corporal y los pensamientos del narrador.

El establecimiento de la comunicación entre el narrador y el inglés ocurre durante la cena. La conversación se centra en temas científicos. Hablan de una epidemia de cólera que se propaga en la zona, y luego pasan a temas más específicos de la profesión que comparten: la homeopatía. Discuten las dosis reducidas así como diferentes leyes y experimentos electromagnéticos –las oscilaciones producidas sobre el péndulo de Rutter, las experiencias de Reichenbach¹⁷²– que apoyan el uso de las mismas. La comunicación se establece a partir de una comprensión del mundo basada en fundamentos científicos comunes, hecho que finalmente permitirá que el inglés se atreva a revelar su secreto. Recién cuando se ha alcanzado un acuerdo (tácito), puede comenzar el relato (del inglés). El narrador, al igual que los ladrones ante la puerta de la cueva secreta de Alí

¹⁷² El barón Carl Ludwig von Reichenbach fue un químico y industrial alemán (1788-1869). Es más conocido por haber inventado la parafina (1830) y la creosota. “Consagró la última parte de su vida [...] a los estudios sobre el magnetismo animal y los fenómenos psicofísicos, y pretendió haber descubierto una nueva fuerza natural, el *od*, que, según él, era el agente de nuevas sensaciones. Las teorías que con tal motivo emitió dieron lugar a vivas polémicas, pero fueron combatidas por la mayoría de los hombres de ciencia” (“Reichenbach” 1925).

Babá, pronuncia las palabras mágicas que abrirán la puerta de un mundo que el inglés ha mantenido oculto durante cuarenta años. Este proceso se muestra en el relato con los siguientes comentarios intercalados en la conversación previa a la revelación del secreto: "Mi huésped era homeópata y no disimulaba su satisfacción por haber encontrado en mí uno del gremio" ("Un fenómeno", p.48); y más adelante: "Advertí al momento, que acababa de interesar con mi observación. El dueño de casa me miraba ahora" ("Un fenómeno", p.48), y más adelante: "Aquí, sonrisa de mi huésped: prueba terminante de que nos entendíamos" ("Un fenómeno", p.49). Así se introduce, entonces, el relato del inglés:

Apoyó él la cabeza en la mano izquierda, miró por sobre mí, vagamente. Su pulgar comenzó a moverse entre los ralos cabellos de la nuca. Comprendí que iba a hacerme una confidencia de la cual eran prólogo aquellos ademanes, y esperé. Afuera chirriaba un grillo en la oscuridad.

—Fue algo peor todavía, comenzó mi huésped. Fue el misterio. Pronto hará cuarenta años y nadie lo ha sabido hasta ahora. ¿Para qué decirlo? No lo hubieran entendido, creyéndome loco por lo menos. No soy un triste, soy un desesperado. Mi mujer falleció hace ocho años, ignorando el mal que me devoraba, y afortunadamente no he tenido hijos. Encuentro en usted por primera vez un hombre capaz de comprenderme. ("Un fenómeno", p.51)

Como se dijo anteriormente, faltan marcas paratextuales que indiquen el comienzo de un relato enmarcado. No obstante, podemos considerar este silencio, esta pausa descriptiva¹⁷³ en la cual el inglés se prepara para contar y el narrador para escuchar, como un umbral discursivo, por el cual el lector ingresa al relato 'enmarcado' y el narrador, al secreto del inglés. Volveremos sobre éste y sobre otros umbrales al discutir el motivo del umbral en el capítulo 5.

¹⁷³ Ver Genette (1983:24-25).

4.7.1 Narrador/narración

Según Paula Speck (1976:412), quien a partir de *Las fuerzas extrañas* construye "una especie de «cuento maestro» que reúne los elementos básicos del mundo fantástico de Lugones",¹⁷⁴ el narrador tiene un rol de testigo que "sobrevive para contar la historia al lector". Para que pueda producirse la identificación del lector con el narrador, y compartiendo el análisis de Todorov en cuanto al uso de un narrador en primera persona,¹⁷⁵ Speck describe al narrador lugoniano de la siguiente manera:

El narrador es siempre un hombre adulto pero no viejo, porteño burgués, vagamente interesado en las ciencias ocultas, pero sin mucha imaginación. En *Las fuerzas extrañas*, Lugones juega con identificar al narrador consigo mismo. (Speck 1976:413)

En "Un fenómeno inexplicable", no obstante, lo poco que sabemos del narrador es que es un hombre, que es homeópata y que tiene interés en las ciencias ocultas. La razón de su viaje no la conocemos y tampoco sabemos dónde se encuentra en el momento de la narración. La identificación con el Lugones escritor no es, en todo caso, total en este cuento específico, ya que el escritor no era homeópata. El narrador sí comparte con el escritor el interés por algunas de las ciencias naturales, como la física, y el interés por las ciencias ocultas –como ya quedó claro en el capítulo 3, Lugones era miembro, e incluso fue secretario general, de la Sociedad Teosófica Argentina "Luz"–.

La función de testigo por parte de este narrador se puede ver más claramente. Estamos de acuerdo con Speck (1976:412-413) cuando sugiere que la actitud escéptica, o cuestionadora, del narrador funciona como estrategia textual para preparar una lectura cooperativa, una lectura que acepte, en este caso, la historia del inglés. Pero mientras Speck, como ya lo discutimos en el apartado 2.3, se refiere a cómo el lector implícito va siendo convencido poco a poco a través de esta estrategia, nosotros elegimos centrar nuestra atención en cómo el narrador va estableciendo su autoridad mimética. Este viraje de perspectiva tiene su justificación a nivel teórico según ya lo discutimos en el apartado 2.3. Consideramos que es más realizable estudiar las estrategias utilizadas por el narrador que las 'reacciones' del lector implícito.

El protagonista de "Un fenómeno inexplicable" intenta demostrar que los diferentes prodigios de los yoghis –como el "autosonambulismo" y la "traslación consciente"– no son mera alucinación. Tras haber fotografiado los fenómenos con el fin de obtener una prueba fehaciente de que realmente tienen lugar –la vista puede engañar, pero como

¹⁷⁴ "Brevemente, este es el cuento maestro: un sabio solitario invita a un amigo (el narrador) a testimoniar el resultado de una serie de experimentos. Se sugiere que las investigaciones son diabólicas o blasfemas: violan los límites sagrados del conocimiento humano y dependen de la ayuda de seres equívocos, medio humanos. El experimento acierta, pero libera «fuerzas» terribles que destruyen al sabio, directa o indirectamente". (Speck 1976:412)

¹⁷⁵ Todorov (1970:89) sostiene que el narrador en primera persona permite que el lector se identifique con él ya que el pronombre "yo" nos pertenece a todos. Además, sigue Todorov, para facilitar la identificación el narrador será un "hombre medio" (*un homme moyen*). Pero, apunta Todorov (1970:88), el narrador en primera persona no siempre es fiable: "Seul ce qui dans le texte est donné au nom de l'auteur échappe à l'épreuve de vérité; la parole des personnages, elle, peut être vraie ou fausse, comme dans le discours quotidien. [...] Le problème devient plus complexe dans le cas d'un narrateur-personnage, d'un narrateur qui dit 'je'. En tant que narrateur, son discours n'est pas à soumettre à l'épreuve de vérité; mais en tant que personnage, il peut mentir".

dice el mismo inglés "los ingredientes químicos no se alucinan" ("Un fenómeno", p.52)–, el inglés decide desarrollar los mismos poderes que los yoghis.

El narrador, con su incredulidad y sus comentarios sobre el inglés como loco – "Era, a no dudarlo, un caso curioso de locura, que no excluía el más perfecto raciocinio" ("Un fenómeno", p.54)– o presa de "una sugestión atroz" ("Un fenómeno", p.53), queda en ridículo al comprobar con el experimento que el inglés tenía razón. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el narrador ya conoce el final de la historia en el momento de la narración, por lo cual debe entenderse su incredulidad y su escepticismo como una pose retórica, una estrategia que contribuye a aumentar la sorpresa del desenlace de la historia. Arán (2000:128) comenta este aspecto, diciendo que "este narrador absoluto disimula no obstante su saber absoluto sometiéndolo a la convención del género y con ello inscribe un Lector que lee 'una ficción' que le promete la aparición, lo i explicable, el suspenso".

El narrador no es exactamente la misma persona que estuvo en la casa del inglés once años atrás. No lo es en el sentido de la experiencia, ya que al contar la historia sabe algo que no sabía entonces –al igual que Raimundo con su experiencia en la sala de anatomía en "El ramito de romero", el narrador ha atravesado un umbral de conocimiento–. La pose retórica –o la estrategia narrativa– del escepticismo, le sirve entonces, no sólo para aumentar la sorpresa del desenlace, o para inscribir el relato en el género fantástico, sino también para establecer y mantener su propia autoridad mimética.¹⁷⁶ Cuando finalmente, a pesar de su escepticismo, afirma ver con sus propios ojos que el desdoblamiento es un hecho, su autoridad mimética está de tal modo establecida que el hecho cobra aún más fuerza como tal.

¿Cabe entonces pensar que la identificación de un postulado lector de la época – un lector interesado en las ciencias ocultas– se producirá más bien con el inglés, que intenta estudiar y demostrar el desdoblamiento, que con el narrador, que cuestiona la salud mental del inglés? En este contexto, el narrador cumple efectivamente un rol de testigo –y el texto, una función testimonial– y como tal hace las preguntas pertinentes a un interlocutor con una dosis de escepticismo. La identificación del público lector con este último debe, sin embargo, cuestionarse al tener en cuenta el primer contexto de publicación del cuento. Que el inglés representa lo oculto queda, a nuestro entender, claro. En cuanto al narrador, creemos que su actitud de testigo escéptico sirve fundamentalmente para establecer su propia autoridad narrativa y, de este modo, construir una lectura cooperativa.

4.7.2 Narrador/narratario

Al igual que el narratario de "El ruiseñor y el artista", el narratario a quien se dirige el narrador autorial de "Un fenómeno inexplicable" es un narratario de grado cero, según ya lo explicamos en el apartado 4.5.2.¹⁷⁷ Entiende el lenguaje y los giros que usa el narrador y puede razonar de acuerdo a éstos, puede seguir un relato y tiene una memoria perfecta. Pero a la vez necesita que se le presenten claramente tanto los lugares y los personajes como los eventos, ya que todo lo que se introduce en la narración es nuevo para él.

En lo que hemos llamado la narración intradiegética, en la cual el inglés cuenta su historia al narrador autorial, este narrador asume, si bien con interrupciones, el papel de

¹⁷⁶ Con respecto a la autoridad mimética, ver la cita de Lanser en el apartado 4.5.1.

¹⁷⁷ Remitimos a la nota 163.

narratario. En este caso nos encontramos con un narratario activo que cumple las funciones básicas del narratario, aquellas de mediación entre el autor –o el narrador autorial– y el lector, de caracterización del narrador –en este caso, el inglés– y de verosimilitud.¹⁷⁸ Pero sobre todo, y como lo vimos en el apartado anterior, como narratario, nuestro narrador cumple la función de permitirle al inglés demostrar su historia.

Sin embargo, como hemos dicho, el narrador no abandona por completo su rol como tal, sino que continuamente comenta la conversación y las actitudes del inglés.

4.7.3 Narrador/relato

El narrador nos cuenta la historia del encuentro con el inglés y su revelación, desde un lugar desconocido, once años después.¹⁷⁹ Al contrario de lo que ocurre en “El ramito de romero” –en el que sabemos que Raimundo ya está en Normandía y que se acaba de casar y vemos los efectos ‘psicológicos’ que la experiencia narrada tiene sobre el mismo–, nada sabemos del narrador de “Un fenómeno inexplicable” en el momento de la narración ni de los efectos que la experiencia en la casa del inglés ha tenido sobre su persona.

En lo que respecta al nivel psicológico, podemos afirmar que el narrador mantiene a lo largo de casi toda la narración una actitud de distancia hacia lo que está contando, actitud que cambia radicalmente hacia el final del relato.

La actitud de distancia se ve, por ejemplo, en la forma en que el narrador describe al inglés y sus actitudes. Cuando lo ve por primera vez, mientras el inglés lee la carta de presentación, el narrador lo observa:

Cabeza elevada y calva; rostro afeitado de *clergyman*; labios generosos, nariz austera. Debía de ser un tanto místico. Sus protuberancias superciliares equilibraban con una recta expresión de tendencias impulsivas, el desdén imperioso de su mentón. Definido por sus inclinaciones profesionales, aquel hombre podía ser lo mismo un militar que un misionero. Hubiera deseado mirar sus manos para completar mi impresión, mas sólo podía verlas por el dorso. (“Un fenómeno”, p.47)¹⁸⁰

Luego, mientras conversan, el narrador va comentando los cambios de actitud por parte del inglés. Con frases como “cierta frase del diálogo hizo variar su tendencia” (“Un fenómeno”, p.48), “Advertí al momento que acababa de interesar con mi observación” (“Un fenómeno”, p.48) o “El narrador se conmovía. Mezclaba frases inglesas a su castellano un tanto gramatical” (“Un fenómeno”, p.51) o con un comentario metanarrativo como “Subrayo los pronombres trocados en la última frase, tal como la oí” (“Un fenómeno”, p.53), el narrador, a la vez que remarca su presencia como observador, guarda una actitud distante hacia el inglés y hacia la historia que está narrando.

¹⁷⁸ Ver Prince 1988:330-333.

¹⁷⁹ En “La licantropía” de 1898, el narrador comienza diciendo: “Hace de esto *cuatro* años” (Lugones 1898:84, nuestro cursivado), en lugar de “once”. Esto nos llevaría a ubicar temporalmente los hechos narrados en el año 1894.

¹⁸⁰ En “La licantropía”, la descripción del inglés es aún más larga. Sigue así: “Todas estas observaciones de ‘metoscopía’, para emplear un término de Alta Magia, se verificaron con la rapidez a que me habían acostumbrado persistentes estudios en la ciencia de Gratiolet y Lavater. Me explicaba ya su misantropía. Un misántropo es siempre un entusiasta. Sabía, además del carácter, la manera de tratar a mi hombre, y esto era la mitad del camino. Naturalmente no se trataba sino de un cálculo de probabilidades, pero este cálculo acierta noventa veces sobre cien” (Lugones 1898).

Sin embargo, hacia el final de la narración, una vez que el inglés ha confesado el desdoblamiento que sufre –lo que en este trabajo hemos llamado la fisión del yo– se produce algo así como una *fusión* de las voluntades y de las miradas del narrador y del inglés. Cuando el narrador termina de dibujar el perfil de la sombra del mono y, acercándose a la mesa en la que está sentado el inglés, le dice “No mire usted” (“Un fenómeno”, p.55), éste le responde “Miraré!” (“Un fenómeno”, p.56). La autoridad de esta respuesta hace que el narrador, contra su propia voluntad, ponga el papel de modo que el inglés lo pueda ver: “a pesar mío puse el papel ante la luz” (“Un fenómeno”, p.56), dice el narrador. El párrafo siguiente comienza con el verbo en la primera persona del plural: “*Ambos palidecimos* de una manera horrible. Allí, ante *nuestros ojos...*” (“Un fenómeno”, p.56, nuestros cursivados). Antes de llegar a este punto del relato, hay una sola ocasión en la que el narrador utiliza un verbo en primera persona del plural para incluirse a sí mismo y al inglés en una actividad común –“Mientras *comíamos*, advertí que [...] algo preocupaba a mi interlocutor” (“Un fenómeno”, p.48, nuestro cursivado). Por lo demás, el narrador habla de sí mismo en singular y el inglés habla de sí mismo en singular. Por eso llama la atención cuando el inglés y el narrador pasan a compartir la posición de sujetos de una oración. El narrador ya no se diferencia del inglés en su escepticismo, ya no puede cuestionar su historia, sólo ve lo que el inglés quiere que vea.

En lo que atañe al nivel ideológico, el narrador expresa su visión de las cosas explícitamente; con frases como “Nada tenía de atrayente el lugar” (“Un fenómeno”, p.46) y “Aquello era vulgarmente simétrico como todas las fundaciones recientes” (“Un fenómeno”, p.46), el narrador no oculta su disgusto de la población en la que vive el inglés.

Como veremos también es el caso en “La corbata azul”, para asumir autoridad sobre su propio relato, el narrador de “Un fenómeno” se vale de un discurso científico o científicista. De los cinco cuentos aquí tratados, es en éste en el que más se utiliza un discurso de este tipo.

Ya hemos visto la descripción del inglés por parte del narrador. En ésta el narrador utiliza las relaciones de la fisionomía, que, como apunta Barcia en un nota a pie de página, es una “disciplina que se basa en las relaciones entre el alma y el cuerpo para inferir del aspecto y configuración del rostro de un individuo rasgos de su carácter” (Lugones 1984:77, nota 5).

En la discusión entre el inglés y el narrador acerca del error de Reichenbach (“Un fenómeno”, pp.49-50) quedan planteadas las posturas de ambos personajes frente a la “alucinación”, posturas que serán luego las dos explicaciones posibles ante el hecho insólito. La sombra con forma de mono puede entenderse como una alucinación debida a la sugestión –ésta es la postura del narrador acerca del fenómeno de la alucinación¹⁸¹– o como una aparición autónoma –ésta es la postura del inglés acerca del mismo fenómeno–, o sea, una ‘realidad’. En cada uno de los casos, la sombra con forma de mono pertenecerá o bien a un dominio natural, en el cual no existe más que en la mente del protagonista, o bien a un dominio sobrenatural, en el cual sí existe.

El inglés da comienzo a su relato con un clásico exordio en el que se elogia la ciencia. Pero es una ciencia autónoma, no condicionada por lo que dicta la Academia:

¹⁸¹ El narrador dice al respecto: “cuando el sensitivo *crea* que la cantidad influye, aumenta el efecto, pues toda creencia es una volición” (“Un fenómeno”, p.49) y “la alucinación es para mí una fuerza, más que un estado de ánimo” (“Un fenómeno”, p.50).

“¡Es tan hermosa la ciencia, la ciencia libre, sin capilla y sin academia” (“Un fenómeno”, p.51).

Como narrador de su propia historia, el inglés también se vale de la ciencia y de los avances tecnológicos para dar fuerza a sus aseveraciones. A diferencia del clásico recurso de verosimilitud que consiste en asegurar el haber presenciado un hecho o haberlo oído de testigo fidedigno,¹⁸² en su relato el inglés recurre a la fotografía, una nueva tecnología, que parece tener más autoridad que la propia vista. El inglés dice:

Llegué hasta fotografiar las escenas, y la placa reprodujo todo, tal cual yo lo había visto. La alucinación resultaba, así, imposible, pues los ingredientes químicos no se alucinan. (“Un fenómeno”, p.52)

Aquí aparece un tema importante del cuento que es la capacidad de engaño que conlleva el sentido de la vista. El inglés, para realmente creer y hacerle creer a su interlocutor lo que ve en la India, debe recurrir a la fotografía.

Hacia el final del relato, cuando el inglés le pide que observe su sombra, el narrador debe reconocer que, mientras el inglés se mueve por la habitación, la sombra se mantiene inmóvil. Impresionado, diseña un experimento casero para demostrar que el inglés se equivoca. Aquí sí se presentan claramente varios de los pasos del método experimental: observación e hipótesis, método y experimentación, resultado, conclusión.

Observación e hipótesis:

Quería, como se ve, *probar por la identidad del perfil entre la cara y su sombra* (esto saltaba a la vista, pero el alucinado sostenía lo contrario), *el origen de dicha sombra, con intención de explicar luego su inmovilidad* asegurándome una base exacta. (“Un fenómeno”, p.55, nuestros cursivados)

Método y experimentación:

Fijé un papel con cuatro migas de pan mojado hasta conseguir la más perfecta adherencia posible a la pared, y de manera que la sombra del rostro quedase en el centro mismo de la hoja. [---]

Hice la línea sin levantar la mano, con un lápiz Hardtmuth azul, y no despegué la hoja, concluido que hube, hasta no hallarme convencido por una escrupulosa observación, de que mi trazo coincidía perfectamente con el perfil de la sombra, y éste con el de la cara del alucinado. (“Un fenómeno”, p.55)

Resultado:

–No mire usted, dije.

–¡Miraré! me respondió con un acento tan imperioso, que a pesar mío puse el papel ante la luz.

Ambos palidecimos de una manera horrible. Allí ante nuestros ojos, la raya de lápiz trazaba una frente deprimida, una nariz chata, un hocico bestial. (“Un fenómeno”, p.56)

¹⁸² Este recurso se utiliza –y además se presenta a nivel de la historia del relato marco como requisito para que un cuento sea ‘contable’– en los relatos enmarcados de María de Zayas o de Cervantes y anteriormente, en los de Margarita de Navarra, Boccaccio y Chaucer.

La conclusión es corta y concisa: "¡El mono! ¡La cosa maldita!" ("Un fenómeno", p.56).¹⁸³ El perfil que ambos hombres observan en el papel es, sin lugar a dudas, el perfil de un mono. Las palabras finales del narrador son: "Y conste que yo no sé dibujar" ("Un fenómeno", p.56), corroborando así la conclusión. Al afirmar que no sabe dibujar, el narrador nos dice que aun habiéndolo querido no hubiera podido dibujar el perfil de un mono. Este comentario elimina la volición pero no elimina la posibilidad de la sugestión. El hecho de que la experimentación no sea repetida –la repetición de la experimentación para excluir la posibilidad de error es paso fundamental de todo experimento científico serio– también deja abierta esta posibilidad.

Ante la observación del perfil de mono, el experimento es concluido –al igual que el relato– abruptamente. La aplicación del método científico queda desmantelada por el resultado observado. Indefectiblemente, surgen más preguntas que respuestas de este intento de proceder científico. A nivel de la historia queda la ambigüedad en cuanto al dominio al que pertenece la sombra de mono que ambos hombres observan: ¿se trata realmente de un perfil de mono –dominio sobrenatural– o es una alucinación de a dos –dominio natural–? A nivel del relato queda la duda en cuanto a lo que ocurre después de tan sorprendente conclusión. La identidad del narrador, su relación con el inglés después de todos esos años y sobre todo, desde dónde el narrador cuenta la historia, son incógnitas que el texto deja abiertas.

4.8 “La corbata azul”: el colapso de la razón

Como ya mencionamos en el apartado 4.3, “La corbata azul” está estructurado como un relato enmarcado en el que el narrador es el mismo en el relato marco y en el relato insertado, pero la focalización varía.

En el relato marco, el narrador y su interlocutora pasean por un jardín y hablan de Máximo Lerma, el protagonista del relato enmarcado. El narrador funciona aquí como un narrador homodiegético. En el relato insertado, el narrador pasa a ser un narrador heterodiegético ya que no participa de la historia que narra, pero sin embargo, como veremos en el apartado 4.8.3, la focalización del mismo es claramente interna.

En el marco se presenta la situación narrativa, se describe el lugar y la atmósfera, se presenta al narrador y a la narrataria, se comenta lo que se está por narrar y luego, se comenta lo narrado. Las únicas marcas paratextuales que separan al marco del relato propiamente dicho es un espacio en blanco. Así se presentan el espacio y el tiempo –un jardín a la hora del atardecer– en el cual tiene lugar la narración:

Un enervamiento contagioso flotaba en la atmósfera suave de aquel crepúsculo de fines de abril. La pálida coloración del cielo uniforme, la inmovilidad perfecta de los árboles, el profundo silencio comunicativo que previene el descenso de las sombras – toda esa ausencia de vida patética en la naturaleza volvía el espíritu hacia las cosas lejanas y tristes. (“La corbata”, pp.103-104)

¹⁸³ En *La licantrópia* leemos “¡El mono! ¡El animal terrible!” (Lugones 1898:92). Aquí se cruzan varias teorías que se discutían en el momento. Por un lado, están las teorías de Darwin y de Hartmann. Ponnau (1990:124), refiriéndose a *El extraño caso de Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, las expone así: “L’idée selon laquelle l’être humain porte en lui un double a été mise en évidence par Hartmann qui souligne le rôle de l’instinct dans le comportement, et la thèse de Darwin, désormais largement reconnue par le monde savant, démontre le caractère originellement animal de l’homme”. Por otro lado, había teorías involutivas –de Helena Blavatsky y la teosofía–, que postulaban la degeneración del hombre en mono: el mono era un hombre que había ‘caído’, perdiendo la capacidad de hablar (al respecto ver Marini Palmieri 1994:248-251).

A través de esta descripción se establece la atmósfera de la narración pero también la atmósfera del relato que sigue a continuación. En un sentido esta descripción funciona como una prolepsis¹⁸⁴ –o adelanto– a nivel del relato, ya que el asesinato también ocurrirá en las horas posteriores al crepúsculo, y Luisa y su marido se encontrarán junto a la verja, afuera de la casa. En la descripción hay varias palabras que adelantan el tema de la muerte: ”pálida coloración”, ”inmovilidad perfecta”, ”profundo silencio”, ”descenso de las sombras”, ”ausencia de vida”.

Sin embargo, no son éstos los únicos paralelos entre la historia marco y la historia enmarcada. En ambas hay un hombre y una mujer y en ambas hay un afuera y un adentro. En la historia enmarcada, Máximo teme entrar a su casa –y a las habitaciones– porque le teme a “la más mínima circunstancia íntima que pudiera exasperar su delirio” (“La corbata”, p.111). Visto desde la perspectiva de Máximo, afuera éste tiene todavía una cierta libertad –si bien su obsesión lo acompaña, siente la presión de las miradas de los demás (“La corbata”, p.109) como una forma de control sobre esta obsesión–, pero dentro de la casa ya no existe el control social, y su obsesión puede tomar rienda suelta:

Luisa, inmóvil, contemplábale en silencio. Sus grandes ojos claros, muy abiertos, humedecidos con lágrimas que se esforzara en retener, brillaban como dos astros humanos; y el combado seno latía profundamente con amplias inspiraciones reveladoras de una congoja infinita. Ese dolor mudo, que parecía haberse concentrado en la expresión angustiosa de las pupilas, revivió en él tan intenso que, sobrepasando la agudeza de su tortura, hízole suplicar, mientras la tomaba de las manos:

–No te aflijas, Luisa... ¡por favor! ¿no ves cómo estoy fatigado? (“La corbata”, p.111)

Máximo trata a Luisa como a una niña demasiado inmadura para poder escucharlo en su momento de angustia. El “dolor mudo” de Luisa, recibe la mudez de Máximo y en ese silencio denso la tragedia crece irreparablemente. Psicoanalíticamente, el cuento podría leerse como el intento por parte de Máximo de deshacerse de la opresión que él mismo siente en la relación con Luisa. En lugar de ahorcarse a sí mismo, el ‘creador’ de su propia obsesión, ahorca al objeto de esta obsesión, Luisa.

En la historia marco, por otro lado, toda la narración tiene lugar en el jardín –afuera– y la sugerencia de entrar pone fin a la misma. Como veremos en el apartado 4.8.2, al comenzar el relato, la narrataria debe luchar por ser tratada como una adulta, aquello que Luisa no tuvo la oportunidad de hacer.

A la propuesta de entrar por parte de la narrataria, le preceden signos similares a los que presenta Máximo Lerma antes de volver a su casa, ensimismamiento y estremecimiento, aquí cursivados:

Mi oyente no contestó. Con *la mirada perdida a lo lejos* parecía seguir el vuelo lejano de su *pensamiento*.

De pronto, *estremeciéndose* de modo casi imperceptible, dijo:

–Ha refrescado mucho, entremos... (“La corbata”, p.117, nuestros cursivados)

Es claro que el estremecimiento de la narrataria, si obedecemos a la frase que le sigue, puede entenderse como causado por el frío. Sin embargo, en el paralelo con Máximo, el uso del verbo estremecerse no puede pasar desapercibido, y la frase “ha refrescado mucho” suena más bien a excusa, a fórmula hueca para justificar el estremecimiento y el deseo de entrar.

¹⁸⁴ Ver Genette 1980:67-79.

Veamos las reacciones de Máximo unas páginas antes. Máximo va entre la multitud “sumido en una especie de autopatía” (“La corbata”, p.116) y en el tranvía, tras haberse perdido en la nuca de una pasajera que lee en el asiento de adelante suyo, se estremece ante sus propios pensamientos y siente las miradas reprobatorias de los demás pasajeros:

–¡Qué rara coincidencia!– pensaba Máximo–, el mismo color de cabello que Luisa... La misma delicadeza de líneas... ¡Dios mío! ¿Por qué serán tan frágiles los cuellos femeninos?

De pronto *se estremeció*.

–¿Por qué *pienso* estas cosas?

Miró de soslayo a los compañeros de viaje y pareció que tenían los ojos fijos en él. (“La corbata”, p.109, nuestros cursivados)

Al establecer estos paralelos, sabemos ante qué pensamiento se estremece Máximo, pero ¿ante qué “pensamiento[s]” se estremece la narrataria? ¿Por qué quiere entrar? ¿Es realmente porque “ha refrescado mucho”? ¿O es otra la razón? Estas preguntas no encuentran respuesta en el texto.

Más preguntas sin respuesta surgen con la última frase del cuento: “Bajo nuestros pasos, mientras nos alejábamos en medio de los árboles inmóviles, crujía la arena del camino” (“La corbata”, p.117), dice el narrador. ¿De qué se alejan? ¿De la historia de Máximo Lerma? ¿Del horror? Los árboles inmóviles y el crujido de la arena vuelven a la imagen de la muerte de Luisa y la forma en que se encontró con ella: su cuello crujendo entre las manos de su marido.

En la historia de Máximo Lerma se da el colapso de la razón. Máximo es ocupado por la locura, o por “el mal” (“La corbata”, p.104) según dice la narrataria. Como veremos brevemente en el apartado 4.8.2 y luego en el próximo capítulo, el colapso de la razón se presenta aludiendo de diferentes modos a lo sobrenatural.

4.8.1 Narrador/narración

El narrador de “La corbata azul”, si bien no hace comentarios metanarrativos acerca de la escritura de este relato como es el caso del narrador de “El ramito de romero”, se mantiene cerca de una figura autorial, ya que no se establece una separación clara entre la voz del narrador y una voz extraficcional. El hecho de que el relato de Máximo Lerma se introduzca con una serie de datos acerca de la situación narrativa –cómo se inicia la narración a pedido de la mujer, la descripción de la naturaleza que los rodea– contribuye a esta asociación entre narrador y voz extraficcional. En el relato se ficcionaliza un espacio extraficcional –ya que quien narra la historia de Máximo está ‘afuera’ de ella, es un narrador heterodiegético– creando así una identificación entre voz narrativa y voz extraficcional o autorial.

En cuanto a la narración de la historia de Máximo Lerma, la posición del narrador es algo más complicada. El narrador ha sido un buen amigo de Máximo Lerma, pero ya no lo ve. Así se lo explica a su interlocutora: “No lo frecuento para evitarme un dolor inútil, ya que mi afectuosidad en nada puede beneficiarle” (“La corbata”, p.103). Sin embargo, a pesar de que el narrador ya no tiene contacto con Lerma, al narrar su historia se produce una superposición de las voces de ambos de modo tal que hay varios casos en los cuales se puede decir que el narrador ‘habla’ pero Máximo ‘ve’. Desarrollaremos este aspecto en el apartado 4.8.3.

Esta superposición de voces por un lado, y la oposición cercanía/distancia (han sido buenos amigos/ya no se ven/el narrador relata como si de a ratos fuera el mismo Lerma quien habla) contribuyen a establecer la atmósfera extraña que, como vimos al principio de este apartado, ya comienza a crearse con la descripción del jardín al iniciarse el relato.

4.8.2 Narrador/narrataria

Antes de empezar a contar la historia de Lerma, el narrador –quizás en un intento algo torpe de seducir a su interlocutora– pone en duda la madurez de ésta para entender lo que está por ser narrado. No obstante, como veremos más adelante, es la narrataria quien dirige la conversación: ella tiene la primera y la última palabra, ella exige e intima y logra su cometido de que se le cuenten los incidentes de la historia de Máximo Lerma.¹⁸⁵

- Nunca me ha referido usted los incidentes de la tragedia...
- ¿Quiere aterrarse?
- Creo que he dejado de ser una niña...
- ¿Está usted segura de no seguir siéndola, a pesar de todo?
- No hablamos de mí- repuso con la más encantadora seriedad.
- Entonces ¿los desea?
- Los exijo- intimó sonriendo. (“La corbata”, pp.104-105)

Como veremos en el apartado 4.8.3, por el discurso del narrador pareciera que la narrataria se deja llevar por los aspectos misteriosos o irracionales del mal de Máximo Lerma. Sin embargo, debemos advertir que la narrataria, a través de la conversación, está buscando entender lo que ha ocurrido. Por ejemplo, al principio, al comentar lo sucedido, la narrataria dice:

Lo espantable es la insidiosa llegada del mal, imprevista para uno mismo, sin ningún signo precursor, con la suma crueldad de no ser, siquiera, completamente inhibitoria de la razón... *¿Es posible semejante desarmonía en la naturaleza humana?* (“La corbata”, p.104, nuestro cursivado)

El narrador muy prontamente intentará “rectificar” (“La corbata”, p.105) este comentario de la narrataria recurriendo a las leyes de la herencia. En un primer momento, entonces, la narrataria parece tener la función, entre otras, de servirle al narrador de interlocutora ingenua, dándole así la posibilidad al narrador de explicar cómo funcionan las cosas en realidad. Pero, a medida que los argumentos del narrador van perdiendo fuerza en cuanto a explicaciones racionales o científicas, este rol de la narrataria también se va debilitando.

Ciertamente, es ella quien dirige la narración, adquiriendo, de este modo, autoridad sobre el relato. Ella inicia la narración con la pregunta “¿Visita usted a menudo a Máximo Lerma?” (“La corbata”, p.103). Cuando el narrador hace un alto en la narración, antes de llegar al final, ella lo insta a continuar, cosa que él hace obedientemente. Y, finalmente –primero dejando de escuchar y luego invitando al narrador a entrar a la casa y así dejar el espacio natural de la narración– pone fin a la misma:

¹⁸⁵ Ver Molloy (1998), artículo en el cual Molloy estudia lo que ocurre con las representaciones de lo femenino en *Borderland*, al darse el diálogo entre un hombre y una mujer y ya no entre hombre y hombre como es lo más frecuente en la literatura del fin de siglo.

–Lo demás usted lo sabe –concluí–: la desesperación apresuró la demencia precoz de ese pobre amigo.

Mi oyente no contestó. Con la mirada perdida a lo lejos parecía seguir el vuelo de su pensamiento.

De pronto, estremeciéndose de modo casi imperceptible, dijo:

–Ha refrescado mucho, entremos...

Bajo nuestros pasos, mientras nos alejábamos en medio de los árboles inmóviles, crujía la arena del camino. (“La corbata”, p.117)

La función de la narrataria es, por tanto, dirigir la narración y lo hace con tal consistencia que cabe preguntarse por qué tiene tanto interés en escuchar la historia. El final del relato no aclara, sin embargo, estas preguntas y la atmósfera extraña que se instaura al principio del relato se mantiene hasta el final del mismo.

4.8.3 Narrador/relato

Como señalamos en el apartado 4.8.1, hay casos en los cuales se puede decir que el narrador ‘habla’ pero Máximo ‘ve’. Vamos a analizar seguidamente cómo se produce esa superposición de voces en el relato. Para ‘naturalizar’ la narración¹⁸⁶ (Lanser 1981:157) el narrador aclara, antes de empezar a contar la historia, que “la hiperestesia” de Máximo “hizo crisis con aquella escena tristísima que, gracias al examen de los profesionales y a sus propias declaraciones, ha sido fácil reconstruir” (“La corbata”, p.105).¹⁸⁷ No obstante, el lujo de detalles que el narrador puede mencionar en cuanto a los pensamientos de Máximo aquella noche fatal, excede los límites de esta justificación epistemológica. Veamos un trozo:

Muy pocas personas viajaban a esa hora. Un viejo labrador, desplomado en un banco delantero, *quizás* beodo, *miraba enternecido* su pipa apagada; atrás, dos jóvenes *comentaban en voz alta mil frivolidades*; y en el asiento anterior, una mujer de porte elegante leía una novela. Inconscientemente comenzó a examinarla. *Debía ser bonita*. La nuca, velada por leves rizos castaños, era graciosa, el cuello esbelto y fino. (“La corbata”, p.108, nuestros cursivados)

En este pasaje, se puede apreciar cómo se filtran la mirada y el discurso de Lerma en el discurso del narrador. ¿Es el narrador imaginando la perspectiva de Lerma? ¿Es el narrador a través de los ojos de Lerma? ¿O puede ser que el narrador *sea* Lerma? El narrador no sólo ve a través de los ojos de Lerma sino que también tiene acceso a sus pensamientos. Reyes define la técnica del estilo indirecto libre (EIL) según lo siguiente:

Llamaremos EIL a la técnica narrativa que consiste en transcribir los contenidos de una conciencia (pensamientos, percepciones, palabras pensadas o dichas) de tal modo que se produzca una confluencia entre el punto de vista del narrador y el del personaje, y que esa confluencia se manifieste, *en la superficie del texto, en la superposición de dos situaciones de enunciación, la del narrador y la del personaje*: superposición de las referencias deícticas del narrador (tiempo pasado, tercera persona) y las del perso-

¹⁸⁶ El estudio de este aspecto y del de las estrategias para lograr autoridad deberían ir, según estructuramos los análisis de los demás cuentos, bajo el subtítulo narrador/narración. No obstante, como se verá, están tan ligados al manejo de la focalización que no quisimos separar los análisis, prefiriendo pecar de inconsecuencia que caer en la atomización excesiva de los distintos aspectos de técnica narrativa.

¹⁸⁷ Esto es lo que Reyes (1984:238) llama “justificación epistemológica explícita. El narrador personal de esta historia no fue testigo de lo que describe [...] e indica el origen de su conocimiento”.

naje (imperfecto o condicional, adverbios de lugar y de tiempo coexistentes con el ‘presente’ de su conciencia). (Reyes 1984:242)¹⁸⁸

Anterior a la escena del tranvía referida anteriormente, el narrador presenta los pensamientos de Máximo Lerma:

¿Cómo era posible el temor de ceder a ese deseo inconfesable?¹⁸⁹ ¿No quería a Luisa por encima de todas las cosas, más que a su vida, tanto como a un Dios? ¿Por qué hacerla daño pues? (“La corbata”, p.107)

En este caso se puede ver claramente la confluencia de la que habla Reyes, “la superposición de dos situaciones de enunciación”. El narrador tiene la palabra, pero las palabras que utiliza son las palabras de la conciencia de Lerma. Reyes (1984:270) agrega al concepto de *visión con* y *palabra con* para referirse al EIL, el concepto de “*audición con*, que es una *audición con* y también *a través* de alguien, registrada (y deformada) en la conciencia de alguien, como efecto exclusivo del EIL retransmisor de discurso”.

El efecto de este tipo de estilo es un efecto de ambigüedad discursiva en lo que respecta a quién está detrás de lo dicho. Como señala Reyes:

el narrador que cuenta en EIL puede enredarse en su tejido; el discurso, delicadamente, lo absorbe, lo silencia, lo pierde en su laberinto. Ya no sabemos, entonces, quién está a cargo de ese discurso. (Reyes 1984:270)

El uso del EIL crea de este modo ambigüedad discursiva en la narración. El interés de este tipo de ambigüedad radica en que, al crear un espacio de superposición de voces, contribuye a crear la ambigüedad que nos interesa estudiar en este trabajo, es decir, aquella entre un dominio natural y un dominio sobrenatural.

Otra estrategia que el narrador utiliza para ‘naturalizar’ el relato y para asumir autoridad sobre el mismo, es la utilización de un discurso científico. Esto, por un lado, mantiene la homogeneidad convencional entre narrador y voz autorial –el mismo Chiáppori había estudiado casi toda la carrera de medicina–. Por otro lado, la utilización de un discurso científico en sí ubica al narrador dentro de las clases acomodadas de la época, lo cual le confiere un estatus social privilegiado. Las leyes de la herencia, la psicología, y una cantidad de términos médicos son las herramientas que sirven al narrador para estos fines y contribuyen, de este modo, a conformar el dominio natural en el relato. Sin embargo, en este discurso que ‘quiere’ ser científico y racional y que ‘busca’ explicar las reflexiones de una narrataria que se deja llevar por los aspectos misteriosos de los hechos, también se filtran elementos irracionales, misteriosos, sobrenaturales.

¹⁸⁸ Reyes (1984:242-243) sigue así: “Se trata, pues, de la reproducción del discurso imaginario de una conciencia en su propio tiempo y espacio; aunque muchas señales formales (deícticos, exclamaciones, etc.) pueden faltar, o ser ambiguas, alguna señal, textual o contextual, indicará la reproducción de procesos de conciencia hechos en los términos (en su doble acepción de ‘límites’ y ‘palabras’) de esa conciencia. Generalmente el pretérito indefinido de aspecto perfectivo, típico del relato, alterna con el imperfecto, que despliega el presente de una conciencia en el pasado; el entonces del narrador se funde con el ahora del personaje, el allá con el aquí, etc. De este modo, la confluencia de puntos de vista se percibe como confluencia de voces, rasgo extraño a los ED y EI canónico”.

¹⁸⁹ En la versión del *Suplemento Ilustrado de La Nación* hay aquí una frase que después no aparece en la edición del cuento en *Borderland* en 1907: “Su misma perversidad ¿no alejaba la realización?”

Como decíamos en el apartado 4.8.2, el narrador, acudiendo a las leyes de la herencia, comienza por rectificar los comentarios de la narrataria en cuanto a la aparición imprevista del mal en Máximo:

Los signos precursores no han faltado; solo que, en estos casos, el virtual encadenamiento de la vida los anticipa, muchas veces, a la del mismo enfermo. ¿Recuerda el carácter melancólico de la madre de Máximo, sus frecuentes paroxismos angustiosos sin motivos ostensibles de ningún género, que labraron su infelicidad y la de los suyos hasta el fin de sus días? (“La corbata”, p.105)

Los términos científicos que el narrador utiliza para describir el mal de Máximo son: “hiperestesia” (“La corbata”, p.105), “autopatía”, “paroxismo”, “músculos tetanizados por la marcha incesante” (“La corbata”, p.106), “una onda dolorosa le recorría los músculos posteriores del cuello hasta la base del cráneo” (“La corbata”, p.108), “risa espasmódica” (“La corbata”, p.113), “demencia precoz” (“La corbata”, p.117). Pero al mismo tiempo lo describe a Máximo como un hombre “en pleno estado de dualidad” (“La corbata”, p.117), lo compara con un autómeta (“La corbata”, p.109) y luego, como lo veremos en el capítulo cinco, describe su enfermedad como un mal extraño que lo va ocupando, que va tomando posesión del inocente Máximo Lerma.

Este discurso establece la presencia de los dos dominios, uno natural que se describe con los términos de las ciencias naturales, y uno sobrenatural que se describe con términos que traen a colación la tradición gótica.

4.9 Recapitulación

Para empezar a responder a las preguntas que nos planteamos al inicio de este trabajo – ¿en cuáles niveles del texto se crea la ambigüedad entre un dominio natural y un dominio sobrenatural? ¿cómo se crea dicha ambigüedad? y ¿cómo se sostiene hasta el final del relato?–, hemos abordado en este capítulo la estructura narrativa de los cuentos desde dos perspectivas diferentes. Por un lado hemos estudiado la estructura de relato enmarcado que está presente –en mayor o menor grado– en cada uno de los cuentos. Por otro lado, y lo que constituye el foco central de este capítulo, hemos estudiado las tres relaciones estructuradoras del punto de vista en el relato, a saber, las relaciones narrador/narración, narrador/narratario y narrador/relato.

En lo que respecta a la estructura del relato enmarcado, vimos que no todos los cuentos presentan un relato marco y un relato enmarcado claramente definidos. Los dos cuentos que sí lo hacen son “Quien escucha su mal oye” y “La corbata azul”. No obstante, en aquellos que no lo hacen, hay indicios que nos permiten descubrir una estructura de este tipo. Algunos de estos indicios son de técnica narrativa, como por ejemplo el cambio en la participación del narrador en la historia –como en “El ruiseñor y el artista”– o la introducción de una pausa narrativa que detiene la velocidad de la narración –en “Un fenómeno”–. Otros son elementos de la historia narrada, pudiendo tratarse de, o bien un cambio en la visión del mundo del narrador –como en “El ramito de romero” y en “Un fenómeno inexplicable”–, o bien el cruce de una puerta –en “El ruiseñor” y en “Un fenómeno”–. Por último podemos mencionar los indicios tipográficos, como por ejemplo los renglones de puntos suspensivos –en “El ramito”– o el espacio en blanco –en “La corbata”–.

En “Quien escucha”, la narradora del relato marco entrega la voz al segundo narrador y protagonista de la historia narrada, produciéndose en el paso de relato marco a relato enmarcado, un cambio de narrador. En “La corbata”, ocurre lo contrario, se man-

tiene el mismo narrador en uno y otro. Sin embargo, en el relato enmarcado, la voz del narrador heterodiegético se presenta infiltrada por la voz y la mirada del protagonista de la historia. En “El ruiseñor” observamos que el narrador cambia su participación en la historia al pasar de ser un narrador heterodiegético –que presenta al protagonista de la historia que está por narrar– a ser un narrador homodiegético –que participa de los acontecimientos que narra–. En “El ramito” el narrador-personaje ha atravesado una experiencia que lo ha cambiado como persona. En ese sentido, podemos sostener que el narrador del relato marco es una versión madura e iluminada del personaje del relato enmarcado. Lo mismo ocurre con el narrador-personaje de “Un fenómeno”, aunque en este cuento nada sabemos del narrador-personaje después de los sucesos narrados.

Lo interesante de la estructura del relato enmarcado es su función narrativa de crear niveles diferentes dentro del texto, niveles que no siempre se mantienen claramente diferenciados. Esto lleva a la creación de una ambigüedad discursiva que contribuirá en la conformación de la ambigüedad entre un dominio natural y otro sobrenatural. Veremos en el próximo capítulo que la estructura de relato enmarcado está estrechamente relacionada con el motivo del umbral, contribuyendo de un modo más contundente a la conformación de un espacio en el cual el dominio sobrenatural coexistirá con el dominio natural creado con otras estrategias narrativas.

En lo que respecta a las tres relaciones que estructuran el punto de vista, comencemos por revisar la relación narrador/narración. El estudio de esta relación nos ha permitido analizar los tipos de narrador y comprender cómo se autoriza y se desautoriza a estos narradores en cada cuento. En “Quien escucha”, la narradora autorial del relato marco cumple la función de concederle autoridad al narrador del relato enmarcado. El deseo del narrador-personaje de confesar su falta también le confiere autoridad a su narración. Sin embargo, el hecho de que éste sea un conspirador que está viviendo bajo la presión de una vida en la clandestinidad –con el consecuente estrés y cansancio que conllevará tal situación–, tiene el efecto contrario, es decir, lo desautoriza como narrador. En “El ruiseñor”, el narrador, presentando sus propias dudas acerca de la experiencia que narra, aparece como un narrador honesto, sincero y fiable, lo cual le asegura la autoridad mimética. Sin embargo, el hecho de que éste mismo no pueda distinguir entre qué es sueño y qué es vigilia, desautoriza en parte su narración. En “El ramito”, el narrador instaure su autoridad hacia el final del relato, cuando se muestra como un hombre maduro, que ha abandonado los excesos de la juventud –alcohol, fe ciega en el materialismo–. Sin embargo, el estado en el que vivió los sucesos que narra –borrachera, oscuridad–, desautorizan su narración. En “Un fenómeno”, el narrador establece su propia autoridad mimética por un lado, a través de la identificación convencional con el autor, por otro, a través de su actitud escéptica ante el relato del inglés. Por el contrario, el hecho de que no haya habido otros testigos de los sucesos extraordinarios que narra, desautorizan esta narración. En “La corbata”, la voz narradora establece su autoridad a través de la identificación convencional con un narrador autorial, a través de la alusión a la confesión del protagonista de la historia narrada, y a través del uso de términos científicos para describir el mal del protagonista.

Estos juegos de autorización y desautorización tienen como consecuencia que la narración del narrador nunca adquiera una autoridad ilimitada o total fiabilidad. Esto, a su vez, crea el espacio para que otras voces –de otros personajes– también adquieran peso, dándose así la polifonía –o superposición de voces– a la cual nos referíamos en el apartado 2.3.4.

El estudio de la segunda relación, la de narrador/narratario, no contribuyó en la mayoría de los casos a una mejor comprensión de la conformación de la ambigüedad en los textos. Los narratarios de cuatro de los cinco cuentos cumplen las funciones convencionales de contribuir a crear verosimilitud, de permitir o de justificar la narración. La excepción la constituye “La corbata”, cuento en el cual la relación entre narrador y narrataria contribuye en gran medida a crear una atmósfera de extrañeza y ambivalencia.

El estudio de la tercera relación, narrador/relato, nos sirvió para visualizar cómo se posiciona el narrador con respecto a lo que está narrando, a través del tipo de discurso que utiliza para narrarlo. El estudio de esta relación nos permitió también visualizar la superposición de voces que se da en varios de los relatos –por ejemplo, a través del uso del estilo indirecto libre–, superposición que crea ambigüedad discursiva en lo que respecta a quién habla y quién ve. Vimos que esta ambigüedad discursiva contribuye a la creación de un dominio sobrenatural.

En “Quien escucha” vemos que, hacia el final del relato, se produce un pasaje abrupto de la voz del segundo narrador a la de la primera narradora. Esto encuentra un paralelo con el principio del cuento, en el diálogo entre la narradora y el que luego será el segundo narrador, diálogo en el cual se da una ambigüedad discursiva en cuanto a quién habla. En “El ruiseñor” estudiamos la aparición de ‘contagio estilístico’ (Cohn 1983), técnica narrativa que establece ambigüedad discursiva en cuanto a quién habla y quién ve. En “El ramito” estudiamos cómo a través de la parodia, el narrador ya maduro toma distancia de las ideologías que sustentaba de joven. De este modo tenemos la presencia de dos voces en el relato: la del joven Raimundo y la del Raimundo iluminado. En “Un fenómeno” vemos que, a pesar de su actitud de distancia hacia lo que le cuenta el inglés, el narrador termina convenciéndose, a tal punto que hacia el final del relato, hay una fusión de las voluntades y de las miradas de ambos personajes. La utilización de un discurso cientificista por parte del narrador no sirve en este cuento exclusivamente para establecer un dominio natural, sino que tiene una doble función, al también contribuir a la conformación del dominio sobrenatural. En “La corbata” estudiamos, por un lado, el uso del estilo indirecto libre como técnica que permite la superposición de distintas voces en la narración; por otro, vimos cómo, a través del uso de un discurso científico y otro que hace referencia a la tradición gótica, el narrador contribuye a la conformación de un dominio natural y otro sobrenatural.

Los análisis presentados en este capítulo nos permiten entonces entender que la conformación del fantástico ambiguo se hace posible gracias a la utilización de una serie de estrategias narrativas que sirven para refractar las voces que aparecen en el texto y así lograr una polifonía de voces. Podemos explicar, a partir de estos análisis, y al menos en parte, el fantástico ambiguo en el período que nos ocupa como un producto del acto narrativo. Esto nos permite apreciar estos cuentos como exponentes tempranos de lo que será el fantástico moderno –a partir de la década del 40 del siglo XX–.

Los marcos narrativos y la diversidad de puntos de vista –en lo que respecta tanto a la narración como al relato– son elementos fundamentales para lograr ambigüedad discursiva –ya que muchas veces no queda claro quién habla y quién ve–. Esta ambigüedad discursiva, producto de la carencia de una voz hegemónica en el texto, permitirá la conformación y la coexistencia de los dos dominios incompatibles entre sí.

En el capítulo que sigue, estudiaremos cómo, a través de la utilización de tópicos –motivos, temas y figuras– propios de la tradición fantástica, los cuentos se inscriben en esta tradición. A la vez, veremos que estos tópicos sirven para crear el dominio sobrenatural dentro del relato. Por otro lado, y como ya hemos empezado a ver en este capítulo,

veremos que el dominio natural cobra forma a través de la utilización de un discurso científico o científicista.

CAPÍTULO 5: EL FANTÁSTICO AMBIGUO DESDE SUS MOTIVOS, FIGURAS Y TEMAS

5.1 Introducción

Basándonos en los postulados de Traill (1996) ya discutidos en el apartado 2.3.3, estudiaremos en este capítulo la configuración y la coexistencia de los dominios, natural y sobrenatural, a partir del funcionamiento textual de diferentes tópicos. A estos fines, partiremos del que, a nuestro entender, es el principal elemento estructurante de la coexistencia de los dos dominios, a saber el motivo del umbral. Como veremos, este motivo también actualiza la tradición gótica. Ya señalamos en el apartado 1.3.1 que la presencia de los umbrales, ya sea como motivos o como umbrales discursivos en el texto, ha sido uno de los criterios de selección de los cuentos. Además de estudiar los umbrales, estudiaremos otros motivos, figuras y temas que contribuyan a conformar el dominio sobrenatural a partir de la actualización del área de lo gótico y del fantástico en el sentido amplio. Veremos que, por otro lado, la conformación del dominio natural se da sobre todo a través de marcadores de verosimilitud –nombres de calles, alusiones a hechos de actualidad, etc.–, de un discurso científico y de elementos relacionados con la ciencia o con el progreso tecnológico.

No obstante, a pesar de que hablamos de dos dominios diferentes y que, a fines didácticos, los describiremos, normalmente, a uno después del otro, es importante observar que ya muy temprano en los textos se introducen pautas que indican la presencia de ambos dominios. Con esto queremos decir que los dos dominios se van configurando paralelamente y no consecutivamente como nos lo hace creer Bioy Casares (1996) cuando afirma sobre la construcción del cuento fantástico, “requiere que uno lleve al lector por un texto realista tranquilo y que de pronto cuando ya está acostumbrado se le da como un golpe el hecho fantástico”. En los análisis que presentaremos a continuación podremos apreciar que hay varios elementos –motivos, figuras, temas– que, a pesar del aparente ‘realismo’ de los textos, desde un principio preparan una lectura cooperativa con la posibilidad de que el hecho insólito tenga lugar.

Comenzaremos, entonces, por precisar nuestro uso de los términos motivo, figura y tema. Luego pasaremos a discutir el motivo del umbral y un motivo relacionado con éste, el del castillo gótico, para terminar presentando los análisis específicos de los cuentos. En éstos estudiaremos, por empezar, los motivos arriba mencionados. Pero también nos detendremos en otros motivos, figuras y temas –específicos de cada uno de los cuentos– que traigan a colación la tradición gótica u otras tradiciones relacionadas con la gran familia de lo sobrenatural en literatura. De este modo podremos visualizar la conformación del dominio sobrenatural a través de motivos, figuras y temas.

Para estudiar la creación del dominio natural estudiaremos, por un lado, la utilización de los marcadores de verosimilitud que inscriben el relato en un marco realista.

Según lo consideremos pertinente, la presencia de la ciencia y de los signos del progreso, se estudiará o bien en un apartado específico, o bien aparecerá dentro del análisis de los temas y motivos. El trato diferente de los diferentes cuentos tiene su justificación en un intento de adaptar el método de trabajo a cada cuento en lugar de forzar al cuento a entrar en un molde prefabricado.

5.2 Motivo, figura y tema

En su introducción al *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, Jost deja muy claro un hecho que se hace evidente al leer trabajos diversos que se adscriben al campo de la temática o de los estudios de motivo:

There is no international consensus –there is no Parliament in the Republic of Letters– to regulate the vocabulary of thematics. One critic may call motif what another designates as theme. Both words are used interchangeably, and some examples of this nonymity are given in this Dictionary. (Jost 1988:xvii)

En su libro sobre los estudios comparativos, Jost (1974:178) se adentra más en la problemática y marca la diferencia entre la crítica anglosajona y la crítica alemana. En la primera, señala, hay una tendencia a ver el tema como abstracto y el motivo como concreto.¹⁹⁰ En la segunda, es a la inversa. La crítica alemana asocia, por lo general, el motivo con lo abstracto y el tema (para el cual Jost utiliza el término alemán *Stoff*) con lo concreto. Tras haber mencionado el trabajo de tres críticos que representarían la primera tendencia –Kenneth Burke, Monroe C. Beardsley y Eugene H. Falk–, Jost explicita así esta diferencia:

That which the three Anglo-Saxon critics say about the *theme* applies to the German word *Motiv*, and that which they say about *motif* applies to *Stoff*. Although the thematological problem should not be quite that simple, the tendency –particularly in the German-speaking countries as conceived as a unit, a homogeneous linguistic area, a ‘Sprachraum’– is to associate the *Motiv* with the abstract and *Stoff* with the concrete. (Jost 1974:178)

En sus *Principios de análisis literario*, Segre (1985:339-366) estudia la etimología y los cambios semánticos sufridos por estos dos términos, así como los intentos por parte de la crítica de definirlos. El estudio de Segre es clarificador en lo que respecta al porqué de esta complejidad terminológica.

En varios de los artículos de los números especiales de las revistas *Poétique* (1985) y *Communications* (1988) podemos observar los intentos por parte de la crítica de sistematizar las diversas acepciones de estos términos antes de lanzarse a afinar o a discutir el uso de los mismos. A continuación, ejemplificamos con un texto de cada uno de estos números. Así da comienzo Hamon a su artículo titulado “Thème et effet de réel”:

Il semble bien difficile aujourd’hui (en 1985) de reparler du thème, et cela malgré certains réajustements, déplacements ou redéfinitions élargissantes ou restrictives. Le thème a vu en effet son statut osciller et hésiter perpétuellement entre celui de *signe* (intratextuel, créant la différence, donc du sens, dans l’immanence du système d’une œuvre), de *signal* (intertextuel, renvoyant à tel genre et à son réservoir de motifs parti-

¹⁹⁰ “A tendency seems to prevail in the Anglo-Saxon world to see the abstract in theme and the concrete in motif.” (Jost 1974:178)

culiers), de *consigne* (il définit, pour l'auteur, un certain nombre de contraintes et, pour le lecteur, un horizon d'attente pré-programmé), de *symptôme* (infra-textuel, plus ou moins subi même –surtout?– si sa présence se signale par une absence), ou de *symbole* (métatextuel, élément construit de la théorie o du discours critique sur l'œuvre). (Hamon 1985:495)

Mientras que en un artículo de nombre “Le thème selon la critique thématique”, Collot apunta lo siguiente:

Une brève mise au point terminologique s'impose à cause des malentendus qui entourent le mot «thème», auquel la critique thématique prête un sens assez différent de son acception habituelle. Elle y voit un signifié individuel, implicite et concret, alors que l'usage courant en fait plutôt un référent collectif, explicite et abstrait. (Collot 1988:81)

He aquí la importancia fundamental de especificar de antemano cuáles son los conceptos de motivo y de tema que manejamos en este trabajo. La diferenciación que hace Segre entre tema y motivo servirá para iniciar nuestra discusión sobre los mismos:

Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, tanta que, si se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos. Los temas son generalmente, de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen, habitualmente, resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema. (Segre 1985:358)

Segre comienza la distinción basándose en el tamaño de los elementos en cuestión. A nuestro entender, el tamaño no es una categoría útil al momento de llevar a cabo un análisis, sobre todo si se trata de un tamaño relativo: “los motivos son [...] elementos menores que el tema”, ya que esto implicaría la necesidad de identificar primero el tema y luego buscar elementos menores que serán los motivos. Además, para comparar tamaños, es necesario tener elementos del mismo tipo o, al menos, elementos concretos. Al ser el tema un elemento metadiscursivo no vemos cómo se podría medir su tamaño.

Pero dejando el aspecto del tamaño de lado, queremos resaltar el aspecto que consideramos más interesante de la propuesta de Segre. El crítico italiano contrapone el motivo al tema en tanto que el primero se manifiesta en el plano del discurso lingüístico, mientras que el segundo es de carácter metadiscursivo.

Partiendo entonces de esta propuesta, entenderemos el motivo como un elemento concreto –una puerta, un objeto, una música, una acción que se lleva a cabo– que aparece en el texto y que aparece recurrentemente en distintos textos literarios a lo largo del tiempo.

El motivo actúa tanto intra- como intertextualmente. Al relacionarse con otros elementos del texto en el cual aparece, el motivo crea nuevos significados dentro del mismo. Al relacionarse con una o varias tradiciones, el motivo crea una ‘relación de familia’¹⁹¹ con textos del mismo género. Este juego intra- e intertextual es descrito por Greimas y Courtés en la siguiente definición de motivo:

¹⁹¹ Remitimos a la discusión sobre el concepto de género literario en el capítulo 2, apartado 2.2.

Unidades figurativas transfásicas, constituidas en bloques fijos, especies de invariantes capaces de emigrar dentro de relatos diferentes dentro de un universo cultural dado o, incluso, más allá de los límites de un área cultural, persistiendo, a pesar de los cambios de contexto y de las significaciones funcionales secundarias que las vecindades narrativas puedan conferirles. (Greimas y Courtés 1982:269)

Una de las funciones del motivo es sostener y clarificar el tema. Con las palabras de los Daemmrich:

Motifs sustain and clarify themes by supplying concrete details and by establishing in concert a basic grid of references in the form of primary and secondary associations. (Daemmrich y Daemmrich 1987:190)

Un concepto paralelo al de motivo es el de figura. Entendemos la figura como un personaje con rasgos prototípicos. Las figuras son, por tanto, al igual que los motivos, elementos textuales que actúan tanto intra- como intertextualmente. Las figuras están generalmente relacionadas con ciertos motivos y con ciertos temas, lo cual implica que su comportamiento y sus reacciones deberán ser acordes con tal motivo o tal tema (Daemmrich y Daemmrich 1987:190). De ahí que sea importante estudiar las figuras no sólo por sí mismas sino en relación con los motivos y temas a los cuales se encuentran asociadas.

El tema –o los temas, puede por cierto haber más de uno– es la problemática, o la idea central, que sostiene al relato. El tema no es un elemento concreto (textual) en sí, sino que se puede inferir de elementos concretos como los motivos y las figuras que lo estructuran. El tema vendría a ser, por tanto, el resultado de una interpretación o, en palabras de Rimmon-Kenan:

Le thème est une construction (une construction conceptuelle, pour être plus précise) élaborée en réunissant des éléments discontinus prélevés dans le texte. ‘Assemblage’ ou reconstruction, cette activité est le travail (pas forcément conscient) du lecteur. (Rimmon-Kenan 1985:402)

Utilizando la distinción de Riffaterre entre nivel mimético y nivel semiótico¹⁹², podríamos decir que el tema organiza el texto en un nivel semiótico mientras que los motivos y las figuras se encuentran en el nivel mimético del texto.

¹⁹² En su libro *Semiotics of Poetry*, Riffaterre (1978:4) diferencia dos niveles en la poesía: un nivel mimético y uno semiótico: "This transfer of a sign from one level of discourse to another, this metamorphosis of what was a signifying complex at a lower level of the text [nivel mimético] into a signifying unit, now a member of a more developed system, at a higher level of the text [nivel semiótico], this functional shift is the proper domain of semiotics. Everything related to this integration of signs from the mimesis level into the higher level of significance is a manifestation of semiosis".

5.2.1. El motivo del umbral y el espacio liminal

El motivo del umbral aparece en mayor o menor grado en los cinco cuentos aquí analizados.¹⁹³ Becker presenta así la simbología del umbral:

Como la puerta, es obvio símbolo del tránsito de un lugar a otro, o de una situación a otra, o incluso de la separación entre el estado anterior y el venidero, en este caso, además, con la significación añadida de evento inminente, de lo que va a sobrevenir. (Becker 1996:326)

Pérez Rioja menciona la simbología de la puerta en el cristianismo, como, entre otras cosas, el acceso a la revelación:

La puerta del templo conduce a la vida eterna, al Paraíso celestial. [...] Algunas veces, la puerta simboliza la muerte; otras, la barrera que separa a los justos de los condenados. (Pérez Rioja 1994:362)

Como veremos más adelante, tanto en “El ramito de romero” como en “Un fenómeno inexplicable”, hay una relación directa entre el cruce de un umbral –de una puerta– y el acceso a una revelación.

Federico Patán (1985:292), refiriéndose a cuentos de Lovecraft y de Cortázar, habla de “cuentos de umbral” y define el umbral a través de su función en estos cuentos como “el paso de un mundo a otro fantástico o maravilloso por el sencillo procedimiento de cruzar una puerta”. Si bien se entiende a partir de esta definición cuál será la función del umbral como motivo, es necesario que precisemos algo más la definición de Patán para poder hacerla nuestra. En lo que respecta a los cinco cuentos que tratamos en este trabajo, debemos ver el cruce del umbral –ya sea éste una puerta u otro tipo de umbral– como el ingreso en un espacio en el cual coexisten dos dominios aparentemente incompatibles; un espacio en el cual las explicaciones epistemológicas no siempre son suficientes para entender los sucesos que allí tienen lugar.

Patán rastrea el motivo en la literatura anterior a Cortázar, y si bien no registra ejemplos de la literatura argentina –en este sentido nuestro trabajo como estudio de motivo constituye un aporte–, consideramos interesante mencionar algunos de los ejemplos por él presentados. De *Las mil y una noches*, Patán (1985:292) menciona la lámpara de Aladino, escondida dentro de una cueva defendida por una losa; el cuento del segundo satinador, que al arrancar la raíz de un árbol encuentra una puerta por la cual ingresa a un mundo maravilloso; y el inevitable “¡Ábrete, sésamo!” de “Alí Babá y los cuarenta ladrones”. Otros ejemplos de umbrales mencionados por Patán son la puerta de “Barbazul”, símbolo de muerte cruel, y la puerta de “El corazón delator” de Poe, detrás de la cual el protagonista encuentra “el ojo obsesionante y malévolos de su acosador” (Patán 1985:292). Con respecto a éstos últimos dos ejemplos debemos hacer la salvedad que no llevan a espacios en los cuales se den hechos maravillosos o insólitos. No mencionados por Patán, queremos agregar el espejo de *Cuando Alicia atravesó el espejo* y el ropero en algunas de las novelas de C. S. Lewis, como ejemplos paradigmáticos de este motivo. Tampoco debemos dejar de mencionar la importante presencia de las puertas y

¹⁹³ El hecho de que Argentina estuviera atravesando un fuerte proceso de modernización –atravesando el umbral de la modernización– le agrega una tonalidad simbólica más a este motivo tan notablemente recurrente. Ver Castro (2001), trabajo en el cual ensayé entablar una relación entre la aparición recurrente del motivo del umbral en la literatura y la situación sociocultural de cambio de paradigma.

los umbrales en "El hombre de arena" [1817] de Hoffmann, relato en el cual varios de los hechos insólitos o extraños tienen lugar detrás de una puerta.¹⁹⁴

En un estudio sobre la liminalidad en *The Turn of the Screw* de James, Rust se refiere al umbral como un espacio o condición de gran poder pero también como el espacio de lo horroroso:

The threshold is a place or condition of great power, but it also can be the locus of the horrible. *It is the meeting ground of waking and dreaming, sanity and insanity, rationality and irrationality.* (Rust 1988:444, nuestro cursivado)

Bajtín (1989b:394), al mencionar los cronotopos¹⁹⁵ que han persistido como 'tipos' y que han determinado las variaciones más importantes en los estadios tempranos del desarrollo de la novela, menciona brevemente el cronotopo del umbral:

Citaremos aquí un cronotopo más, impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa: el *umbral*. Este puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de *la crisis y la ruptura* vital. [...] En la literatura, el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico; a veces en forma abierta, pero más frecuentemente, en forma implícita. (Bajtín 1989b:399)

Bajtín señala entonces dos de las significaciones del motivo del umbral, el umbral como lugar/tiempo –cronotopo– del encuentro, pero también como lugar/tiempo de la crisis y la ruptura.

Cabría agregar una significación que no encontramos en la literatura: el umbral como obstáculo a superar, o como problema a solucionar. Visto así, el umbral queda estrechamente relacionado con la ciencia: el obstáculo que el umbral supone, y el deseo de superarlo para conocer otro espacio, pueden equipararse al planteamiento de un problema –o de algo que se desea saber– y el incitamiento a resolverlo –la curiosidad por conocer la solución– propios del pensamiento científico.

Nikolajeva (1988) analiza y tipifica los elementos mágicos en los cuentos para niños según su función narrativa. El 'pasaje mágico' (*the magic passage*) es uno de éstos y Nikolajeva lo relaciona con la fórmula arcaica del pasaje mítico:

In myth and folklore the way into the other world often goes through a cave or labyrinth, a door or opening. In Greek mythology we find the door very obvious as the Gates of Hades –the entrance to the realm of death. In Christian apocryphic legends the

¹⁹⁴ Un motivo que tiene relación con el motivo del umbral, es el motivo de los mundos comunicantes descrito por Hahn y que discutimos en el apartado 5.4.2.

¹⁹⁵ El concepto de 'cronotopo' de Bajtín, está muy relacionado con el de 'motivo', como lo entendemos nosotros, en cuanto a la función narrativa que éste cumple. Bajtín (1989b:249-250) menciona motivos como los de encuentro-separación, pérdida-descubrimiento, búsqueda-hallazgo y sostiene que cada motivo puede tener un cronotopo propio (Bajtín 1989b:402). Así define Bajtín (1989b:237) el cronotopo: "Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura". En cuanto a la función narrativa del cronotopo: "[*Temáticamente*] son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela. En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales. Se puede afirmar abiertamente que a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento. Junto con esto aparece la importancia *figurativa* de los cronotopos. En ellos, el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo; en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida. [...] Todos los elementos abstractos de la novela –generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.– tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo" (Bajtín 1989b:400-401).

gates of Paradise are locked and guarded by St Peter the Keymaster. (Nikolajeva 1988:76)

Jackson (1981:43), al comparar la topografía del fantástico con la de las narrativas que se inscriben dentro del ámbito de lo maravilloso, señala que el fantástico se mueve hacia un espacio que está exento, o fuera, del orden cultural.¹⁹⁶ Y sigue diciendo:

Many of the strange worlds of modern fantasy are located in, or through, or beyond, the mirror. They are spaces behind the visible, behind the image, introducing dark areas from which anything can emerge. (Jackson 1981:43)

Parafraseando a Jackson, podemos decir que el espacio en el cual los dominios natural y sobrenatural conviven conflictivamente se sitúa, en nuestros relatos, del otro lado de uno –o más– umbrales. Son espacios, como veremos, que se abren *detrás de* una puerta, un postiguello, un portón.

Refiriéndose a los textos góticos, Armitt señala la capacidad de los mismos de cuestionar las fronteras entre el ser y el no-ser, el adentro y el afuera, y el pasado, el presente y el futuro (Armitt 1996:53).¹⁹⁷ De hecho, lo gótico, señala la crítica, se logra cuando las fronteras entre el mundo pesadillesco de la noche y el mundo cotidiano del día se ponen en cuestionamiento (Armitt 1996:53).¹⁹⁸ El espacio en el cual estas fronteras se disuelven, produciéndose así la coexistencia de los tiempos, de la realidad y la ficción, de la vida y la muerte, del yo como sujeto y el yo escindido, de la razón colapsada bajo el peso de la sinrazón, es un espacio al que el personaje ingresa atravesando un umbral. Un espacio que está *fuera* del orden cultural (Jackson 1981:43), pero a la vez, está *dentro* de un recinto cerrado. Un recinto al que el personaje debe *entrar* atravesando ya sea una puerta o un orificio, y un espacio cerrado hacia el cual el texto va guiando a sus lectores a través de umbrales discursivos. Esta paradoja del *afuera* que está *adentro*, o del *adentro* que está *afuera*, actualiza la disolución de las fronteras a la cual nos referíamos antes.

El motivo del umbral nos lleva de este modo casi indefectiblemente hacia el espacio del castillo gótico, un espacio cerrado accesible sólo a algunos y en el cual ocurren hechos sobrenaturales. Según Bajtin (1989b:396), el castillo es un nuevo espacio para eventos novelísticos que se constituye y se refuerza a partir de la novela gótica, o novela negra.¹⁹⁹ Bajtin señala la presencia del tiempo del pasado histórico en el castillo: allí han vivido figuras del pasado y la arquitectura, la galería con los retratos, los muebles, las armas y escudos, son todos elementos que respiran el pasado:

¹⁹⁶ “The fantastic [...] is moving towards the non-conceptual. Unlike faery, it has little faith in ideals, and unlike science fiction, it has little interest in ideas. Instead, it moves into, or opens up, a space without/outside cultural order”. (Jackson 1981:43)

¹⁹⁷ “Fantasy fiction enables not only the self/not-self boundary, but also the boundaries between ‘inner and outer’ and ‘past, present and future’ to be placed under scrutiny in this manner”. (Armitt 1996:53)

¹⁹⁸ “a gothic text only *becomes* a gothic text when the apparently fixed demarcations between the interior nightmare realm and the outside world of so-called daylight order are called into question” (Armitt 1996:53)

¹⁹⁹ “Hacia finales del siglo XVIII, en Inglaterra, se establece y se impone en la llamada «novela gótica» o «negra», un nuevo territorio de desarrollo de los acontecimientos novelescos: el «castillo» (por primera vez, en este sentido en *El castillo de Otranto*, de Horacio Walpole; luego, en Radcliffe, Lewis, etc.)”. (Bajtin 1989b:196)

Finalmente, las leyendas y tradiciones hacen revivir, con los recuerdos de los pasados acontecimientos, todos los rincones del castillo y de sus alrededores. Esto crea una temática específica del castillo, desarrollada en las novelas góticas. (Bajtín 1989b:396)

Leffler (1991:27), al referirse al espacio en la novela gótica, señala como ambientes típicos el castillo gótico, catacumbas o criptas y paisajes abandonados.²⁰⁰ Y luego señala que las escenas de terror suelen tener lugar en ambientes aislados, de difícil acceso, situados en las afueras de la civilización (Leffler 1991:28).²⁰¹

MacAndrew (1979:110), que ve la novela gótica y sus convenciones como expresiones de la psicología profunda del ser humano, al hablar sobre la estructura narrativa y la ambientación en la novela gótica menciona la importancia de los mundos cerrados:

The metaphorical fictive world of the novel becomes a symbolic construct with the reader carefully positioned in relation to it. *A sense is created of entering a strange and wonderful place, a closed world within the everyday world.* In this, and in all else, Gothic and Sentimental novels are on the same track and use the same devices to lead us into the landscape of the mind. Through their closed, isolated worlds they deal with psychological reality. (MacAndrew 1979:110, nuestro cursivado)

Estamos de acuerdo con MacAndrew cuando sostiene que el ingreso a un mundo cerrado puede verse como el ingreso en una realidad psicológica, de hecho lo veremos concretamente en los cuentos aquí estudiados. Sin embargo, nos detendremos en este aspecto sólo cuando contribuya a contestar las preguntas que nos planteamos desde un principio. Ante todo, consideramos que el ingreso al mundo cerrado, y el consiguiente aislamiento del personaje del mundo externo y cotidiano, contribuye tanto a la creación del dominio sobrenatural como del espacio de coexistencia de este dominio con el dominio natural.

Podemos ver el espacio del castillo gótico como un espacio liminal –del latín *limen*, *-inis*, umbral–. En ese espacio, al cual se refieren Jackson (1981) y Armitt (1996), son cuestionadas las fronteras entre el ser y el no-ser, entre el adentro y el afuera, entre el pasado, el presente y el futuro, entre la vida y la muerte.

Turner, el antropólogo que describió la fase liminal en los ritos de iniciación, describe lo liminal del siguiente modo:

The attributes of liminality or of liminal *personae* (“threshold people”) are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. (Turner 1969:95)

La liminalidad implicará, entonces, la zona fronteriza, el estado en el cual coexisten lo viejo y lo nuevo. En lo que respecta a los cuentos que nos ocupan, esta zona fronteriza

²⁰⁰ “Skräckromanen brukar förknippas med kusliga miljöer som gotiska borgar, underjordiska kryptor och ödsliga landskap.” (Leffler 1991:27)

²⁰¹ ”Den yttre miljön deltar i händelseförloppet och skräckstämningen utvecklas i spelet mellan två kontrasterande sfärer. De romantiska återhämtningsscenerna utspelar sig under dagtid i blomstrande trädgårdslandskap eller välkända inomhusmiljöer. /.../Skräckscenerna och de avgörande händelserna förläggs däremot till dramatiska bergslandskap eller kusliga byggnader, där de övernaturliga inslagen är en del av uttryckslandskapet. Det är med andra ord isolerade, otillgängliga miljöer, belägna i civilisationens utmarker eller på mystikomspunna platser, som är skräckens hemvist.” (Leffler 1991:28)

es el espacio en el cual entran en contacto y coexisten los órdenes que de uno u otro lado del umbral son incompatibles.

Vamos a ver en cada uno de los cuentos cómo se actualizan y cómo funcionan el motivo del umbral, el espacio del castillo gótico, y otros motivos, figuras y temas, en la creación del dominio sobrenatural. Asimismo, al detenernos en cada uno de los cuentos, estudiaremos de qué modo los signos del progreso, las nociones científicas y los elementos relacionados con las ciencias naturales, sirven para crear el dominio natural. Estudiaremos también la conformación del espacio liminal en el cual coexistirán conflictivamente estos dos dominios.

5.3 La fusión de los tiempos en “Quien escucha su mal oye”

En “Quien escucha su mal oye”, el protagonista atraviesa umbrales que lo llevan a un espacio en el cual parece darse la coexistencia de un tiempo pasado y un tiempo presente, una fusión de los tiempos. Estos umbrales se encuentran a nivel de la historia del relato enmarcado. A nivel del relato marco, por el contrario, no se hace alusión a umbral alguno, aun en lugares en los cuales esto sería posible. Al final del cuento, por ejemplo, cuando el conspirador, traído al presente por el silbato del tren que le recuerda su actividad política, abandona la casa de su confidente, ninguna mención se hace al cruce del umbral de la puerta:

sin escuchar mis ruegos, mis gritos, mis protestas y la formal amenaza de negarle la absolución, el impío *tomó su sombrero y en seguida la calle*, embarcándose luego para Islay... (“Quien escucha”, p.144, nuestro cursivado)

Esta salida sin escalas de una situación en la cual entrar fue un proceso de varios pasos, no puede pasarnos desapercibida. Si a la misma le agregamos el abrupto cambio de sujeto de la voz narrativa hacia el final del cuento, según lo vimos en el apartado 4.4.3, no podemos dejar de notar la falta de equilibrio entre el inicio y el final del cuento. Esta falta de equilibrio acentúa, por un lado, lo abrupto de dicho final y, por otro, subraya la presencia de los umbrales al principio del relato enmarcado y su ausencia al final.

5.3.1 Umbrales del ‘lado de acá’

El primer umbral que aparece en la historia del relato enmarcado es el de la puerta oculta que el conspirador atraviesa para esconderse:

Era un cuarto situado en el extremo del jardín y cuya puerta desaparecía completamente bajo los pámpanos de una vid. (“Quien escucha”, p.131)

Del otro lado de esta puerta ‘secreta’, el conspirador se encuentra en una habitación de otro tiempo. El empapelado de las paredes de color damasco carmesí y el lecho dorado rodeado de “densas cortinas de terciopelo verde”, despiertan en el nuevo ocupante recuerdos del “anciano caballero” (“Quien escucha”, p.131) que la había ocupado anteriormente.

Al entrar en la antigua habitación del ya difunto dueño de casa, el conspirador entra en un nuevo ámbito en el cual seguirá siendo él mismo pero, a la vez, se encontrará repitiendo algunas de las acciones –¿y sentimientos?– del antiguo dueño. Esta habitación, en la cual se entra por una puerta oculta tras una vid y dentro de la cual sus objetos están cargados de la historia de ese lugar, se relaciona directamente con el espacio del castillo gótico, “impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, es decir, de tiempo del pasado histórico” (Bajtín 1989b:396).

Al oír una voz de mujer del otro lado de la pared, e impulsado por la curiosidad, el conspirador descubre que desde atrás del gran armario ubicado en uno de los rincones de la habitación, la voz llega con más claridad. Con ayuda del criado negro,²⁰² el conspirador encuentra una segunda puerta secreta dentro del armario, esta vez no oculta bajo una vid, sino tras el tablero del fondo del armario:

Entonces el antiguo Mercurio del seductor de monjas, como quien lo entendía bien, abrió el armario; y quitando el tablero del fondo, dejó descubierta una puertecita cerrada por un postigo en el lado opuesto de la pared.

El negro me mostró el resorte que la abría, y huyó de allí con terror. (“Quien escucha”, p.134)

Aquí, ya anunciado por el primer umbral que el conspirador atraviesa, el segundo umbral se entrecruza con un submotivo de la novela gótica: la puerta secreta. El gran armario, el fondo falso, el resorte secreto que a razón de no haber sido usado “durante medio siglo” asusta al conspirador con su “agudo chillido” (“Quien escucha”, p.135), son dos elementos que enlazan con esta tradición.

Las consideraciones del conspirador en cuanto a si cruzar o no este umbral subrayan la importancia del paso a tomar. Pero estas consideraciones nos permiten ir aun más allá. El discurso del conspirador deja entrever ambiguas connotaciones sexuales –“¿Con qué derecho iba yo a introducirme en la vida íntima de la persona que dormía confiada, a dos pasos de mí?” (“Quien escucha”, p.134), “todo cedió ante el deseo de tocar con las manos los secretos de esa extraña existencia” (“Quien escucha”, p.135)–, connotaciones sexuales que enlazan a su vez su situación presente con la historia de las relaciones secretas y prohibidas del viejo amo con la monja.

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 en pos de las escenas pasadas, ante los ojos inmóviles de las robustas cariátides y los mofletudos querubines* de aquella vetusta escultura. (“Quien escucha”, p.137, nuestros cursivados)

El narrador menciona así a cariátides y querubines que al igual que él –aunque sin buscarlo como él lo ha hecho– fueron observadores indiscretos de las pasiones de una mujer –la monja entonces, la “extraña existencia” ahora.²⁰³ Estos paralelismos conspirador/viejo amo y monja/extraña existencia traen a colación el tema del doble, tema en el cual nos detendremos en el apartado 5.7.3.

²⁰² Sobre los criados escribe Viñas (1982:79): “Pese a las resoluciones que desde 1813 se venían formulando [...] y que en la Constitución del 53 se concretan en el artículo 15, la esclavatura [sic] prosiguió prolongada por los propietarios de esclavos y favorecida de las concesiones que se le hicieron al Brasil lesionado en sus intereses; y si el abolicionismo individual y las leyes tendían a eliminarla, en las costumbres sustentadas por la clase directora la relación amo-esclavo sobrevivió largamente rebasando el ámbito de negros y mulatos para proyectarse sobre toda relación de dependencia”.

²⁰³ Refiriéndose a las mujeres como personajes en la novela gótica de fin de siglo XIX, Armitt hace un comentario sobre los interiores de la casa, los pasadizos secretos y los agujeros de la cerradura por los que se puede espiar, que resulta muy relevante en relación con el cuento de Gorriti. Así lo formula Armitt (1996:143): “Few mysteries, it seems, are more mysterious to patriarchy than those concerning female sexuality. Whereas the immense outer structure of the house, with its associations of wealth and privilege, takes on the masculine connotations of its ‘rightful’ male owner, the soft furnishings, alluring secret corridors and beckoning key-holes of the interior relate to the young heroine’s budding libido”.

El hecho de que el protagonista ya haya atravesado un umbral y esté por atravesar el segundo nos permite pensar en una posible disrupción del tiempo y del espacio que gobiernan el mundo externo, para ingresar en un nuevo tiempo y un nuevo espacio. Esta disrupción no es de ninguna manera explícita, sino que es sugerida por la presencia de un motivo que suele determinar este tipo de disrupciones, creándose de este modo una sugerente ambigüedad en cuanto al tiempo y los personajes que participan de esta historia. El protagonista, ¿es el mismo hombre que entró por la puerta oculta detrás de la vid? ¿o ha adquirido algo del viejo amo, en cuya cama duerme y cuya portezuela utiliza? ¿Y la mujer, esa "extraña existencia", esa "excéntrica vecina" ("Quien escucha", p.137), quién es? ¿Existe o es una mera aparición creada en la extrañeza de este ambiente secreto que a su vez guarda secretos innombrables? Vemos así cómo el motivo del umbral, entablando una relación con la tradición gótica, contribuye a crear ambigüedad en cuanto a los sucesos que tienen lugar en aquellos recintos ocultos y por lo tanto, juega un rol fundamental en la conformación del fantástico ambiguo.

Estos dos primeros umbrales funcionan, además, a nivel de la narración, ya que el cruce de cada uno de ellos marca el inicio de un capítulo. El primer capítulo, llamado simplemente "I", comienza cuando el protagonista ingresa al "cuarto situado en un extremo del jardín" ("Quien escucha", p.131). El segundo, "II. La alcoba de una excéntrica", comienza cuando el protagonista ha atravesado la portezuela y se encuentra en la alcoba de la mujer.

5.3.2 La 'conexión'

Una vez dentro de la alcoba, el conspirador se asegura de abrir un agujero por el cual poder observar a la mujer a su gusto:

Pues que era criminal, no quería serlo a medias y había resuelto abrir un pasaje para que mis miradas pudieran penetrar a toda hora en la morada de mi excéntrica vecina. [---] [M]ás de diez agujas [...] me picaron los dedos al buscar las tijeras que encontré al fin, y con las que hice un agujero en el centro de una de las rosas esculpidas en el medallón. ("Quien escucha", p.107)

Aquí siguen apareciendo connotaciones sexuales. La rosa en el centro de la cual el espía hace un agujero con una tijera, puede verse como símbolo del órgano sexual femenino. Pero además, la rosa resulta interesante desde la perspectiva de los umbrales, ya que el protagonista no se contenta con poder entrar y salir de la alcoba de su vecina, sino que abre un "pasaje" por el cual poder 'entrar' con su mirada a toda hora, conectando así lo que hemos llamado 'el lado de acá' y 'el lado de allá'. Será éste un umbral indudablemente más fácil de cruzar que el umbral de la puerta secreta, ya que basta la mirada para atravesarlo.

5.3.3 Umbrales del 'lado de allá'

Dentro del cuarto de la mujer, también hay puertas que funcionan como umbrales. En la escena central del relato hay un hombre sentado en un sillón, pero la acción comienza cuando se abre una puerta, ésta también cubierta –¿encubierta?–:

Abrióse de repente una pequeña puerta que cubría un tapiz encarnado, y en su fondo obscuro se dibujó la figura de una mujer. (“Quien escucha”, p.139)

La mujer hace entonces su entrada –que llama la atención por su teatralidad– al abrirse una puerta detrás de un tapiz rojo. El narrador, en una pausa descriptiva, describe los vestidos, los cabellos y el semblante de la mujer antes de hacerla entrar en el cuarto. A pesar de que el narrador menciona “su paso rápido y su ademán ligero” (“Quien escucha”, p.139), la mujer queda como detenida en el marco de la puerta –el tercer umbral–, su figura dibujada sobre un fondo oscuro, como un retrato o como una actriz que quiere darle fuerza a su entrada en escena.

En el párrafo que sigue, la mujer entra al cuarto y su entrada da comienzo a la acción entre los dos personajes, según la cual ella hipnotizará al hombre que le servirá de médium para averiguar el paradero de su amado y poder leer sus sentimientos.²⁰⁴ Al finalizar la sesión y tras haberse enterado de que el hombre que ella ama, ama a otra, la mujer cubre la fotografía de su amado con un velo negro, acción que podría interpretarse como el cierre de un umbral. Acto seguido, la mujer abre otra puerta:

yendo a abrir una puerta enfrente de aquella por donde había entrado, volvióse al dormido tendiendo la mano y replegándola hacia sí, mientras él se levantaba y seguía la dirección que aquella mano le imprimía.

Cuando hubo traspuesto el umbral, la puerta se cerró tras él, y oí la voz de aquella mujer que decía:

–¡Samuel, despierta! (“Quien escucha”, p.143)

La función de Samuel en el relato y en la historia está claramente delimitada: es un mero instrumento para lo que la mujer necesita saber. Una vez que ha cumplido con su tarea de médium, la mujer lo despide –también aquí con ademanes que podrían calificarse de teatrales– y sólo lo saca de su trance una vez fuera de la habitación. Para Samuel, entonces, cruzar el umbral –el cuarto umbral– significa salir no sólo de aquella alcoba, sino también del poder que esta mujer ejerce sobre él, volver de otro estado de conciencia –o de otra ‘dimensión’– y volver a tener poder sobre sí mismo.

5.3.4 La excéntrica ¿maga-bruja o actriz?

La mujer que atrapa la atención y la fascinación del protagonista, puede relacionarse con la figura de la maga-bruja. El mismo narrador la describe así:

al mirar a esa mujer envuelta en los largos pliegues de su flotante y vaporosa túnica, de pie y la mano extendida sobre la cabeza de ese hombre sometido al poder de su mirada, habríasele creído *una maga celebrando los misterios de un culto desconocido*. (“Quien escucha”, pp.140-141, nuestro cursivado)

²⁰⁴ A través de la hipnosis, Samuel adquiere poderes telepáticos y de vidente. Ver Washington (1993:15-16).

MacAndrew (1979), al referirse a las figuras femeninas en la novela gótica, menciona la figura de la bruja y ejemplifica con el personaje de Carathis, en *Vathek*,²⁰⁵ diciendo así:

The caliph's mother [Carathis] constantly dabbles in magic and witchcraft. Like the Faustian scientists, she is consumed with a desire for illicit knowledge. (MacAndrew 1979:180)

Además de la comparación con la maga-bruja que está, como vimos, explícita en el texto mismo, la comparación con la figura del científico fáustico nos parece acertada en lo que respecta al personaje que nos ocupa. La mujer utiliza sus poderes –o sus conocimientos– para adquirir conocimientos ilícitos acerca del hombre que ama, conocimientos que no le causarán más que dolor.

Pero también cabe la posibilidad de que la mujer esté conscientemente manipulando a su observador. Hay varios indicios que podrían entenderse en esta dirección, como si todos los sucesos que tienen lugar en la habitación estuviesen especialmente –y sin que él lo sepa– montados para él, a modo de *peep-show*. El ‘monólogo’ de la mujer, cuando sólo el protagonista puede escucharla, se puede entender entonces como un modo de despertar su curiosidad, y de hecho –consciente o inconscientemente– lo hace:

¿Cómo resistir a la invencible curiosidad que se apoderó de mí al oír la expresión de aquel amor singular, revelado en esas misteriosas palabras? Nada pudo ya detenerme. (“Quien escucha”, pp.134-135)

Vimos en el apartado anterior que después de que el hombre ha hecho el agujero que le permitirá espiar a su vecina, las entradas y salidas tienen mucho de teatrales. Los ademanes de la mujer cuando hipnotiza al hombre en el sillón se describen con lujo de detalles:

Entonces aquella mujer, acercándose a él, con paso lento pero seguro, elevó tres veces sobre sus ojos cerrados la mano derecha, haciéndola descender otras tantas a lo largo del rostro y desviándola en seguida hacia el hombro, para elevarla de nuevo. (“Quien escucha”, p.139)

Después de que el hombre le ha revelado el secreto que ella quería conocer, su reacción también tiene mucho de histrionismo:

Paseóse dos o tres veces a lo largo del cuarto, acercóse al retrato, lo contempló largo tiempo con una mirada indefinible, y luego, cual si se arrancara un recuerdo querido, se llevó la mano a la frente, se echó hacia atrás los rizos de la cabellera, cubrió el retrato con un velo negro, y yendo a abrir una puerta enfrente de aquella por donde había entrado, volvióse al dormido tendiendo la mano y replegándola hacia sí, mientras él se levantaba y seguía la dirección que aquella mano le imprimía. (“Quien escucha”, p.143)

Luego, la mujer se cubre el rostro, la lámpara se apaga –no se dice que sea ella quien la apaga, lo cual también da a pensar en una puesta en escena– y termina la acción. Todos estos indicios apoyan una lectura de los sucesos del otro lado del armario como una puesta en escena por parte de la mujer. Esta lectura contribuye a comprender en qué radica la extrañeza de este espacio en el que se encuentra el personaje del conspirador. Quizás sea la mujer quien lo está observando y manipulando mientras él se cree un ob-

²⁰⁵ *Vathek* [1786] de William Beckford.

servador invisible de los hechos que se suceden en la habitación. Hechos que, tal vez –y por razones sobre las cuales sólo podríamos especular–, estén montados exclusivamente para él.

En ambos casos, sea la mujer una maga-bruja o una actriz, estamos ante una mujer dominadora que atrae la atención del narrador-personaje y despierta su fascinación. El misterio que la rodea y la imposibilidad por parte del narrador de saber quién es esta mujer, es uno de los elementos que más fuertemente contribuyen a crear el dominio sobrenatural en el espacio del otro lado de los umbrales.

5.3.5 El ‘progreso’ y la ‘ciencia’

En ”Quien escucha su mal oye”, el único signo del progreso es el silbato del tren que, como ya hemos señalado, interrumpe la narración del conspirador para traerlo de vuelta a su realidad de hombre de acción. Al interrumpir la ‘confesión’, este silbato podría interpretarse como la *irrupción* del progreso en la esfera privada, obligando al hombre a reinsertarse en la esfera pública.

En cuanto a las nociones científicas y a los elementos relacionados con la ciencia, sólo vienen de boca de la vecina del protagonista o se encuentran en su alcoba. La primera vez que se oye la palabra ‘ciencia’ es cuando el protagonista, ya sabiendo de la existencia de la puerta y esperando la oportunidad para poder abrirla, escucha atentamente lo que ocurre en el cuarto vecino. La mujer dice entonces:

–¡Dos meses sin noticia suya! El ingrato partió sin darme un adiós. ¿Dónde está ahora? En su helada indiferencia no ha creído necesario decirme el paraje donde mi amor podía ir a buscarlo; mas yo lo sabré. *Esa ciencia cuyo poder niegan los hombres sin fe, y él entre ellos, esa ciencia me lo dirá.* (“Quien escucha”, p.134, nuestro cursivado)

Ya pronto sabremos que la ‘ciencia’ a la que se refiere la mujer es el mesmerismo. Como vimos en el capítulo 3, a partir de la década del 70, en Buenos Aires se podían leer noticias sobre el mesmerismo y fenómenos relacionados con éste en diarios y revistas no especializados, como por ejemplo en el diario *La Nación*. Sobre Mesmer y su método apunta Washington:

According to Mesmer, illness is caused by obstacles to the free flow of the fluid – obstacles which can be removed by the sensitive making passes with an iron magnet or (in the case of accomplished practitioners) with the hands and even the nose. Cures often involved putting the patient into a trance, during which he would obey orders and even prophesy the future. [...] Claims about prophecies made in the trance state inevitably led to speculations concerning the relationship between mesmerism and clairvoyance. (Washington 1993:15-16)

Hahn (1982:31), por su parte, refiriéndose a la utilización del método mesmérico en el relato, anota: ”los hechos corresponden a 1864, y aunque ya se conocen algunas de las posibilidades científicas de ese método, es vinculado con fenómenos sobrenaturales”.²⁰⁶

²⁰⁶ La cita sigue: ”Recordemos que el propio Franz Mesmer (1734-1815) fue acusado por los médicos de Viena de ejercer la magia, por sus teorías sobre la transmisión del fluido cósmico, denominado por él «magnetismo animal». Alrededor de 1840, los cirujanos John Elliotson, en Londres, y James Esdaile, en Calcuta, realizaron algunas operaciones sin dolor, usando el trance de Mesmer, y el médico escocés James Braid acuñó el término *hypnosis*; pero sólo en los años ochentas del siglo XIX el tema atrajo la atención general, gracias a las controversias que produjo. En ellas desempeñó un rol importante Jean-Martin Charcot, cuyos experimentos con la hipnosis tuvieron considerable influencia en los estudios de Sigmund Freud” (Hahn 1982:31).

Sin embargo, también hay que tener en cuenta que cuando Poe publicó sus cuentos “Mesmeric Revelation” [1844] y “The Facts in the Case of Mr. Valdemar” [1845], en los cuales el mesmerismo juega un papel protagónico, ambos fueron tomados por muchos de sus lectores como informes de casos verdaderos (Roas 2001b:26, nota 25).

Al contribuir a la preparación de una lectura que encierre la pregunta ¿es el mesmerismo un método científico, un acto de magia, o simplemente una actuación, una puesta en escena para el indiscreto espía?, sostenemos que, textualmente, el mesmerismo jugará un rol importante en la conformación de la ambigüedad entre un dominio natural y un dominio sobrenatural en el relato.

Cuando el curioso finalmente entra al cuarto de su vecina: “un cuarto cerrado y desierto” (“Quien escucha”, p.136), suavemente iluminado por una lámpara de espíritu de vino, lo primero que observa es una biblioteca que, de acuerdo con los estereotipos sexuales de la segunda mitad del siglo XIX, llama la atención del protagonista como muy poco característica de una mujer:

Al pie de lecho [...] había una pequeña biblioteca cuya nomenclatura, en la que figuraban los nombres de Andral, Huffeland, Raspail y otros autores, entre cráneos de estudio y grabados anatómicos, habría hecho creer en que aquella habitación pertenecía a un hombre de ciencia. (“Quien escucha”, p.136)

Dos de los autores que se mencionan –Andral y Huffenland– eran médicos, el tercero –Raspail– era biólogo y químico.²⁰⁷ Huffenland era, además, partidario del mesmerismo.²⁰⁸ Estos libros, los cráneos de estudio y los grabados anatómicos, nos hablan de una mujer que se interesaba por las ciencias naturales.

Acto seguido, los ojos del observador se posan sobre un costurero con una labor a medio hacer y, siguiendo su recorrido, ven prendas de ropa –entre ellas una falda de gasa cargada de cintas–, un florero con flores y un pebetero del cual sale el “suave perfume de los extractos ingleses” (“Quien escucha”, p.136), elementos, todos éstos, (estereo)típicamente femeninos. La falda de gasa con cintas de colores nos habla, además, de una mujer que difícilmente podría ser una monja.

La mujer que habita en esta alcoba se escapa de los estereotipos. Es estudiosa y conocedora de las ciencias naturales y del mesmerismo, una ‘ciencia nueva’. A la vez, su cuarto está adornado y perfumado y sus ropas son por lo demás femeninas (gasa, cintas de colores). No obstante, cuando el narrador se acerca al costurero para buscar una tijera, lo encuentra –y esto lo dice como al pasar– “en un espantoso desorden” (“Quien escucha”, p.137). ¿Qué reacción provocaría en las lectoras –y lectores– de la época un

²⁰⁷ Andral (Gabriel), médico francés (1797-1876) contribuyó al desarrollo de la anatomía patológica y de la clínica. Dos de sus libros son *Clinique Médicale* (1823-1856), que fue reeditado varias veces, y *Précis élémentaires d’anatomie pathologique* (1829). (“Andral” 1960). Raspail (François Vincent), químico y político francés (1794-1878). Escribió dos obras que fueron muy populares en su momento: *Médecin des familles* (1843) y *Manuel de la santé* (1846). (“Raspail” 1960). Huffenland o Hufeland (Christoph Wilhelm), médico alemán propagandista del mesmerismo (1762-1836). Fue considerado el médico más eminente de su tiempo en Alemania. (“Hufeland” 1910).

²⁰⁸ Ponnau (1990:49-50) comenta sobre la asociación entre magnetismo y las ciencias médicas: “Les travaux de Braid qui publie en 1843 son ouvrage sur la *neurypnologie* vont contribuer à dépouiller progressivement le magnétisme de son caractère surnaturel: le chirurgien écossais démontrait que les phénomènes liés aux pratiques des magnétiseurs étaient dus à un état hypnotique lui-même provoqué par une longue période de tension musculaire. La notion de *neuroypnose*, appelée par la suite à devenir *l’hypnose*, apparaît ainsi comme un état extraordinaire certes, mais qui ne doit rien qu’aux caractères physiologiques de l’organisme humain”.

costurero en espantoso desorden? Creemos que cabe considerarlo como un detalle i portante para la caracterización de la mujer como excéntrica.

En este espacio cerrado en el cual se encuentran y se chocan los tiempos –el pasado y el presente– la presencia de esta mujer que con su existencia y su modo de actuar cuestiona las fronteras establecidas entre lo que es ‘femenino’ y lo que es ‘masculino’, también contribuirá a la creación de la ambigüedad entre un dominio natural y otro sobrenatural. Los umbrales y el excentricismo de la mujer permiten una lectura en la cual se dude de su verdadera existencia. Si esta mujer existe o si ha sido una alucinación de la mente acosada del narrador-personaje es una pregunta que queda abierta hasta el final del relato.

5.4 La realidad y la ficción en “El ruiseñor y el artista”

El espacio al que ingresa el narrador de “El ruiseñor y el artista” es un espacio en el cual las fronteras entre la realidad y la ficción aparecen difusas y, de a momentos, se desintegran. Pero no son éstas las únicas fronteras que pierden consistencia en este espacio, sino que también hay una marcada ambigüedad en lo que atañe a la separación entre la vigilia y el sueño, entre un tiempo pasado y el presente de la historia, y entre la vida y la muerte.

El cuento de Holmberg es, sin duda, el más complejo de los cuentos aquí tratados en el sentido de que no sólo presenta la disrupción de varias fronteras, sino que también hace alusión a una gran cantidad de tópicos de la tradición gótica y de la literatura en general. Estos tópicos contribuyen a la conformación de la coexistencia entre los dominios natural y sobrenatural.

5.4.1 El motivo del umbral

El motivo del umbral no es presentado en detalle por los anteriores estudiosos de “El ruiseñor y el artista”. Si bien es cierto que tanto Hahn (1982:48) como Cortés (1980:190) mencionan el “ámbito cerrado” en el cual el hecho insólito tiene lugar, ninguno de ellos se detiene a estudiar el funcionamiento del umbral como motivo en el relato.

El único umbral que el narrador-personaje de “El ruiseñor y el artista” atraviesa funciona tanto a nivel de la historia como del relato. A nivel de la historia, el umbral es la puerta de entrada a la casa del pintor, Carlos. Esta entrada, al igual que la entrada a la facultad de Medicina en “El ramito de romero”, es guardada por una mujer que es descrita despectivamente y utilizando un término de la mitología clásica. En aquél, es un “femenil cancerbero” (“El ramito”, p. 34), en éste un “Harpócrates sofisticado por alguna hada maléfica” (“El ruiseñor”, p.139). El hecho de que la “vieja negra que le servía” –que, como luego se verá, no existe en realidad– abra la puerta de reja con “el índice derecho colocado en sus robustos labios” (“El ruiseñor”, p.139) sugiere, por un lado, que no hay palabras para aquello que el narrador-personaje está por presenciar. Por otro lado, el gesto de la mujer implica una detención en el relato, que ha empezado con profusión de palabras y se puede entender como un exhortación al silencio ante la verborrea inicial del narrador.

Como ya señalamos en el capítulo anterior, el narrador acaba de dejar su papel exclusivo de narrador para también pasar a ser un personaje y así ingresar a la historia; deja de ‘hablar’ –exclusivamente– para empezar a ‘actuar’. Después de la primera página y media en las cuales el narrador aparece como un narrador heterodiegético, se introduce por primera vez el verbo en primer persona: “Corrí a su casa y en el momento de ir

a tocar el llamador, apareció en el segundo patio la vieja negra que le servía” (“El ruiseñor”, p.139). De este modo el narrador se introduce a sí mismo en el relato como personaje.

Al entrar a la casa, el narrador-personaje siente algo extraño: “No sé lo que me sorprendió al entrar en la casa; pero algo extraño sucedía allí” (“El ruiseñor”, p.139). Y es que, como se irá entendiendo al avanzar el relato, al traspasar el umbral, el narrador no sólo se ha convertido en personaje de la historia que está narrando, sino que también ha ingresado en un ámbito en el cual los muertos coexisten con los vivos y él mismo se ve involucrado en sucesos que no puede ni se cree capaz de explicar –aquí cabe interpretar el dedo sobre los labios de la criada como una exhortación al silencio ante el misterio–. Un par de veces el narrador-personaje se descubre a sí mismo tomándole el pulso a su amigo –esto es, recurriendo a la ciencia– en medio de la confusión, como si esto pudiera servirle para tomar el control sobre una situación que lo sobrepasa.

5.4.2 El espacio liminal

Una vez atravesado el umbral arriba descrito, ya no aparecen más umbrales explícitos en el cuento. De hecho, el narrador-personaje ingresa en un espacio liminal en el cual coexisten, como ya señalamos antes, la realidad y la ficción, el sueño y la vigilia, el pasado y el presente, así como la vida y la muerte. Recordemos, asimismo, la cita de Rust (1988:444) en el apartado 5.2.1, donde se refiere al umbral como el punto de encuentro entre la vigilia y el sueño, la cordura y la locura, lo racional y lo irracional.

En “El ruiseñor y el artista”, este espacio liminal adquiere concreción en el interior de la casa de Carlos. En un primer momento puede parecer que dentro de la casa los umbrales pierden consistencia, ya que se diluyen las barreras entre, por ejemplo, el arte y la realidad empírica. Sin embargo, lo que ocurre es que el umbral *adquiere* consistencia, ocupándolo todo. El interior de la casa de Carlos es un espacio liminal al cual el narrador-personaje ingresa cruzando el umbral de la puerta de calle.

En relación al cuadro que Carlos está pintando, la frontera entre lo que está dentro del cuadro y lo que está fuera desaparece, haciendo posible el contacto entre ambos mundos. Hahn, refiriéndose a lo que ocurre entre el mundo del cuadro y el mundo del taller de Carlos, habla del “motivo de los mundos comunicantes” y lo describe así:

Hay un mundo-marco, presentado como la realidad, y un mundo-enmarcado, que es aprehendido como ficticio. La incomunicación que existe entre ambos cosmos en la vida diaria se rompe, de modo que cualquier elemento del mundo-enmarcado puede trasladarse al mundo-marco y viceversa. En “El ruiseñor y el artista”, el canto del ave emerge del mundo-enmarcado que es la pintura, e ingresa en la realidad de los personajes. (Hahn 1982:50)

La idea de un espacio liminal no excluye la idea de los mundos comunicantes. Sin embargo, a los fines de este trabajo resulta más fructífero hablar del espacio liminal, ya que, al estar directamente relacionado con el motivo del umbral, nos permite ampliar el estudio del funcionamiento del umbral como elemento estructural del fantástico ambiguo.

Cuando el narrador es despertado de su siesta –si es que realmente se despierta, ya que, como veremos en el apartado 5.4.3.5, ésta es otra de las fronteras que parecen disolverse en este espacio– esto es lo que ve y oye en el cuadro:

Un gorjeo suave, imperceptible, como el que producen los pajaritos al amanecer, parecía salir del cuadro.

-¿Qué misterio era aquel? 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. (“El ruiseñor”, p.144)

El hecho de que la expresión ‘los pinceles pintan solos’ sea tomada al pie de la letra ilustra una de las estrategias para crear un efecto sobrenatural descritas por Todorov (1970:82).²⁰⁹ En este caso, como consecuencia de tomar al pie de la letra la expresión arriba mencionada, surge el cuadro animado, motivo clásico de la literatura fantástica así como de la tradición –más antigua– de lo sobrenatural en literatura. El cuadro animado de “El ruiseñor” también tiene sonido. Podríamos decir que los sonidos del cuadro –el gorjeo de los pájaros– no reconocen el umbral que marca la separación entre arte y realidad empírica, trasponiéndolo como si no existiera. Pero, como decíamos antes, Carlos y el narrador-personaje se encuentran *en* el umbral, en el espacio liminal en el cual las realidades que en otro contexto son incompatibles entre sí, en éste pueden coexistir. La coexistencia, no obstante, es conflictiva, ya que, según vimos en el apartado 4.5.1, el narrador muestra incertidumbre en cuanto a la autenticidad de lo que está viendo.

Poco después, la mano de Carlos ‘se introduce’ en el paisaje del cuadro para tocar el cuerpo del ruiseñor apenas muerto:

Carlos saltó del lecho y llevando la mano hacia el lienzo, tocó el ruiseñor tendido sobre el césped.

¡El ruiseñor no se había enfriado aún! (“El ruiseñor”, p.147)

Podemos entonces entender que una vez dentro de la casa –una vez dentro de esa atmósfera extraña que el narrador percibe al cruzar el primer umbral–, el narrador-personaje ha ingresado en un espacio liminal en el cual conviven el mundo de los muertos –Carlos repite dos veces que Celina ha muerto hace dos años ya– y el mundo de los vivos, el mundo del cuadro y el mundo ‘real’, creándose ambigüedad en cuanto a qué es la realidad y qué es la ficción/el sueño.

5.4.3 Otros tópicos de la tradición gótica

El cuento que nos ocupa presenta varios motivos que lo relacionan con la tradición gótica. Así lo ubica Fernández dentro de la producción de Holmberg:

En 1876 publicó los cuentos ‘El ruiseñor y el artista’ y ‘La pipa de Hoffmann’, frutos quizás del momento en que se vio más tentado por una literatura de lo espeluznante, lo tétrico, lo anómalo y lo sobrenatural, como si recuperase una tradición romántica interesada en los misteriosos territorios de ultratumba, en historias de aparecidos y de fantasmas, en gestiones mentales, en sueños premonitorios. (Fernández 1997:279)

Tanto Hahn (1982) como Cortés (1980) –si bien ninguno de ellos establece una diferencia entre ‘motivos’, ‘subtemas’, ‘recursos’ o ‘elementos’– presentan algunos de los motivos que aparecen en “El ruiseñor y el artista”. En los próximos apartados nos detendremos a estudiar los motivos, figuras y temas que contribuyen a la conformación de la ambigüedad entre un dominio natural y uno sobrenatural. Los motivos que estudiaremos son: el motivo del aparecido o el regreso del muerto, el motivo del cuadro animado, la

²⁰⁹ Todorov (1970:82) apunta: “Le surnaturel naît souvent de ce qu’on prend le sens figuré à la lettre”.

figura del artista romántico, el ruiseñor y el manuscrito. Para finalizar desarrollaremos el tema del sueño y la vigilia, ya mencionado en el apartado anterior.

5.4.3.1 *El motivo del aparecido o el regreso del muerto*

Este motivo se ve con claridad en el personaje de Celina, la hermana de Carlos. Celina ha estado muerta durante dos años al momento de los hechos narrados y, sin embargo, su presencia en el lugar de los hechos parece real, al menos, para el narrador.

Cuando el narrador llega a casa de Carlos, no es a éste al primero que ve. Como señalamos anteriormente, quien abre la puerta es la vieja criada y en la habitación que el narrador-personaje debe pasar para llegar a la habitación de Carlos, está Celina. Hay varios indicios –cursivados en las citas que siguen a continuación– de que Celina no pertenece al mundo de los vivos, pero la ambigüedad se mantiene hasta el final del primer apartado (esto es, hasta la segunda entrega, en su primera versión en *La Ondina del Plata*).

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; pero era su hermana, y yo me complacía en ser amigo de los dos. (“El ruiseñor”, p.140, nuestro cursivado)

-Eres un *hada* –le dije tomándole la mano–. Todos los sabios del mundo no habrían reunido, con tanta felicidad, una serie más perfecta de coincidencias.

-Soy mujer –dijo Celina, *iluminada por una aureola tenue* como la primera vibración del día, en el azul profundo de la noche.

-No, *tú eres un ser extranatural*, encarnado en una forma femenina. Tú eres la inspiración de Carlos; eres el delicado genio del artista, y tu última lágrima ha sido tu primera esperanza.

Celina sonrió...pero sonrió con otra lágrima. *Su mano estaba helada*. (“El ruiseñor”, p.141, nuestros cursivados)

En esta última cita, las palabras del narrador-personaje no sólo sugieren que Celina no es un ser vivo, sino que también aclaran la función que Celina tendrá en la historia narrada, en la que Celina simbolizará la inspiración del artista. Esta inspiración se plasmará en un ruiseñor que cante hasta morir.²¹⁰

Al final del primer apartado (y en la segunda entrega en *La Ondina del Plata*), el narrador cae en la cuenta de que Celina ha estado muerta durante dos años ya:

– Celina es un delirio – me dije –; es cierto que Carlos tenía una hermana de este nombre que murió hace dos años. (“El ruiseñor”, p.143)

Dos veces más en lo que queda del cuento, la memoria del narrador-personaje deberá ser refrescada en este respecto, y será Carlos quien con esto cuestionará su salud mental:

–¡Infeliz! Celina murió hace dos años. Admira en silencio y no turbes el reposo de las tumbas con tus desvaríos. (“El ruiseñor”, p.144)

Este juego entre locura y cordura, por el cual ambos personajes cuestionan la salud mental del otro creando incertidumbre en el texto acerca de quién es el ‘loco’ y quién el ‘ cuerdo’, contribuye a poner en cuestionamiento la autoridad del narrador. Sin embargo,

²¹⁰ Para ver cómo se genera en el texto la identificación entre Celina y el ruiseñor remitimos a Hahn (1982:49-54).

ya vimos en el apartado 4.5.1 que la actitud que adopta el narrador de mostrar sus flaquezas abiertamente, le sirve para afianzar su posición de narrador fiable. Vemos entonces cómo en el texto se oponen estrategias contradictorias en cuanto que producen un clima de incertidumbre en el relato que va tomando forma. De este modo, el dominio sobrenatural que se crea a partir del motivo del aparecido debe coexistir con un dominio natural en el cual la posibilidad de regresar de la muerte no es epistemológicamente aceptable.

El otro personaje que representa el motivo del aparecido es el de la vieja criada. Ambas apariciones –Celina y la vieja criada– son benignas, rompiendo así contra la tradición gótica de las apariciones que vuelven para vengar una injusticia que han sufrido en vida.²¹¹ La utilización de la palabra ‘hada’ por parte del narrador-personaje al referirse a Celina, remite al ámbito de la literatura infantil y a la figura del hada buena.

5.4.3.2 *El motivo del cuadro animado y la figura del artista romántico*

El motivo del cuadro animado es apenas mencionado por Cortés (1980:190), quien también lo relaciona con “El retrato de Dorian Gray”, de Oscar Wilde. Roas (2001c:108), al referirse a la aparición del motivo en la obra del español Escamilla, anota que “este recurso ya había aparecido en algunos de los mejores relatos fantásticos europeos y estadounidenses publicados en los dos primeros tercios del siglo XIX”.²¹² Ziolkowski, rastreando la tradición del motivo, distingue tres tipos diferentes de cuadros animados:

Depending on the aspect that is emphasized, we can provisionally distinguish three main categories of haunted portraits. To the extent that the portrait is tied to a specific place, we can speak of it as *genius loci*. To the extent that a portrait painted in the past foreshadows present or future events, we can speak of it as *figura*. To the extent that a portrait painted in the fictional present stands in a magical relationship to its model, we can speak of it as *anima*. (Ziolkowski 1977:95)

En el cuento que nos ocupa, estamos ante un cuadro que tiene una relación mágica con su modelo, el ruiseñor. Nos encontramos entonces con el tercer tipo de cuadro animado según Ziolkowski, el *ánima*. La obsesión de Carlos por pintar un ruiseñor cantando, la fiebre y su aspecto al despertar al narrador-personaje, concuerdan con la figura del artista romántico –demoníaco– conectado con poderes ocultos. Así lo describe el narrador:

Era Carlos, que se había levantado de la cama y envuelto en 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. (“El ruiseñor”, p.143)

La relación de Carlos con los cuadros que pinta también es descrita desde los primeros párrafos del cuento como una relación mágica –no desprovista de una fuerte carga de erotismo–:

²¹¹ Hahn (1982:52) apunta al respecto de Celina: “Aunque por tratarse de un ser venido de ultratumba no habría sido extraño que se la rodeara de connotaciones macabras, Celina se relaciona siempre con la luz y con elementos celestiales –desde las asociaciones que atrae su nombre– y el narrador, incluso, la considera un hada”.

²¹² Roas (2001c:108) menciona como ejemplos “La cafetera” y “Onfale” de Gautier, “El retrato oval” de Poe, “El boceto misterioso” de Erckmann-Chatrian y *La sombra* de Galdós.

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 [...]

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 a 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. (“El ruiseñor”, p.138)

Esta descripción del artista dotado con un talento sobrenatural y que mantiene una relación mágica y erótica con sus creaciones –las *ánimas* de las personas que retrata–, nos remite por lo menos a dos cuentos de la primera mitad del siglo XIX, a saber “The Prophetic Pictures” [1835], de Hawthorne, y “The Oval Portrait” [1842] de Poe. En el primero, el artista no sólo pinta los rasgos de las personas sino también su mente y su alma.²¹³ En el cuento del Poe, a medida que el pintor avanza en el retrato de su mujer, la imagen que va surgiendo va ‘robándole’ la vida a la modelo, de modo tal que la mujer se debilita cada vez más hasta finalmente morir con las últimas pinceladas del pintor.

No obstante, el artista de nuestro cuento tiene un solo sueño y éste es pintar un ruiseñor cantando sus últimas notas. Es el artista de los románticos, el artista que se aísla del mundo para buscar el arte puro, como lo señalan los Daemmrich:

The eccentric or insane figures who withdraw from all social intercourse on a lonely, alienated pursuit of ‘pure’ art, as portrayed by Goethe, the romantics, and their successors. (Daemmrich y Daemmrich 1987:43)

Ponnau relaciona la figura del artista romántico con las teorías científicas sobre la locura, en boga en el siglo XIX:

La figure de l’artiste, qui occupe une situation en marge, hors des normes définies par la société, paraît, quant à elle, spontanément se situer au carrefour de l’univers réel et de l’imaginaire. [---] Cette tradition romantique et fantastique a été, on le sait, renforcée par la thèse médicale du génie lié à la folie reprise et amplifiée, dans la seconde moitié du XIXe. siècle, par les spécialistes des recherches sur les mécanismes psychiques, tels Lombroso et Ferri. (Ponnau 1990:107)

Pero volviendo a los artistas de los cuentos de Hawthorne y Poe mencionados, vemos que en “El ruiseñor y el artista” no hay un modelo concreto del cual el pintor pueda extraer el ánimo, sino que el ruiseñor tendrá que venir del pintor, o a través de él. De hecho, el pintor se ve a sí mismo como médium, a través del cual el arte se expresa: “Mis pinceles – decía Carlos – se mueven solos; yo les doy color y ellos pintan” (“El ruiseñor”, p.138).

Así, encerrado en su casa, sólo acompañado por dos apariciones y por su amigo, el narrador-personaje, Carlos vierte toda su libido en alcanzar este objetivo. A diferencia de la presentación de los artistas de Hawthorne y Poe, no hay ninguna voz ni personaje en el relato que se oponga, cuestione o tema los propósitos de Carlos, sino por el contrario éste recibe el apoyo de su hermana muerta, de la criada negra y de su amigo.

²¹³ Sobre el artista de “The Prophetic Pictures” podemos citar el siguiente diálogo del cuento: “«Are you telling me of a painter, or a wizard!» «In truth [...] that question might be asked much more seriously than you suppose. They say that he paints not merely a man’s features, but his mind and heart»”. (Hawthorne 1974:167)

Carlos puede, como indica Hahn (1982:51), relacionarse con la figura del hombre fatal,²¹⁴ pero cabe advertir que como tal carece de la connotación del peligro de sus acciones, ya que las acciones de Carlos no dañan a nadie –Celina ya está muerta y el ruiseñor es tan sólo una creación del artista–.

Queremos aquí mencionar otro de los cuentos del primer corpus recolectado, el cuento de Miguel Cané, “El canto de la sirena” [1872]. En éste el tema es similar: aquí se trata de un hombre –Broth– dotado de una inteligencia privilegiada. Convencido de que no hay límites para el saber humano, Broth dedica su vida a buscar el canto de la sirena. El narrador y amigo de la juventud de este personaje, lo vuelve a encontrar, ya adultos ambos, en un manicomio en Alemania. Según el médico que guía al narrador-personaje en su visita a este manicomio, Broth toca en su violoncelo lo que él afirma ser el canto de la sirena. Este cuento plantea la cuestión de cuáles son los alcances y los límites del saber humano.

El motivo del cuadro animado y la figura del artista romántico, al actualizar la tradición del fantástico, contribuyen de esta manera a la conformación del dominio sobrenatural.

5.4.3.3 El ruiseñor

El ruiseñor no es necesariamente un motivo específico de la literatura fantástica. Keats en su “Ode to a Nightingale” [1819] presenta al ruiseñor como símbolo del arte inmortal, que sobrevive a los embates del tiempo y que sirve para olvidar las penas de los hombres. Los Daemmrich sostienen que este uso del ruiseñor es único de Keats:

Keats’s use of the nightingale is unique, for traditionally the bird symbolized first unhappy, often adulterous or sexual love, then, beginning with the Renaissance, the dichotomy of sweet song and hidden grief (Lydgate, Sidney, Milton, Arnold). (Daemmrich y Daemmrich 1987:32)

Debemos asimismo recordar que en la oda del poeta inglés, el ruiseñor no aparece como motivo, ya que en ningún momento se concretiza en el texto. La función del ruiseñor en este poema es meramente simbólica, su evocación le sirve al yo poético para resaltar ciertas cualidades que éste no encuentra en la vida terrena. Habiendo hecho esta salvedad, queremos proponer que es justamente el ruiseñor de Keats el que nos puede ayudar a una mejor comprensión del tema de “El ruiseñor y el artista”. Con esto no queremos decir que tengamos la certeza de que Holmberg haya leído la oda del poeta romántico –lo cual de por sí, teniendo en cuenta la formación de Holmberg, no es poco probable–, sino que la idea del ruiseñor como símbolo del arte ‘puro’ puede haber formado parte de la enciclopedia del hombre de la elite intelectual en la Argentina de fin de siglo XIX.

En tal caso, el tratamiento que hace Holmberg del ruiseñor, cobra un interés particular. El artista, Carlos, quiere pintar al ruiseñor cantando sus *últimas* notas y de hecho lo logra. El ruiseñor del cuadro canta hasta morir, cayendo al suelo del cuadro. La aparición del ruiseñor como elemento concreto en el texto lo convierte en motivo. El cruce intetextual con el ruiseñor de Keats dota a este motivo de una carga simbólica fuerte.

En el cuento de Holmberg, la fusión entre arte y vida es completa; sin embargo, a la vez, el arte –simbolizado por el pájaro– muere. De esto cabe preguntarse qué pasará con el pintor una vez que ha logrado realizar su sueño más alto. ¿Muere su arte junto con el ruiseñor? De hecho, hacia el final del relato, Carlos afirma que nunca volverá a

²¹⁴ Volveremos a la figura del hombre fatal en el apartado 5.7.3.

pintar, con lo cual se puede decir que la muerte del ruiseñor es la muerte del arte para Carlos.

El ruiseñor como motivo, entonces, no contribuye específicamente a la conformación de ninguno de los dominios –natural o sobrenatural– pero sí es fundamental en su función de sostener y clarificar el tema del cuento.

El ruiseñor como personaje, por el contrario, contribuye a la conformación del espacio liminal antes mencionado, ya que es uno de los elementos del relato que personifican tanto la fusión entre la realidad y la ficción –o la realidad empírica y el arte–, como aquélla entre la vida y la muerte.

5.4.3.4 El manuscrito

El motivo del manuscrito que lleva el destino escrito para quien sepa descifrarlo es mencionado por Cortés (1980:190) como “motivo fantástico, bastante común en la literatura de este género”. El proceso de desciframiento de los manuscritos está descrito explícitamente en “El ruiseñor”, lo que apoya la idea del manuscrito como motivo:

Entre aquellos manuscritos, que comenzamos a clasificar, se colocaron las cartas tier-nas a un lado y las invitaciones a funeral junto a ellas; luego algunos apuntes históri-cos, los trozos en prosa, en último término, con los borradores de músicas incomple-tas.

Todo lo leímos una, dos, diez veces.

Pero aquellos no eran secretos para nosotros, porque Carlos siempre había llevado el corazón visible para su hermana y para sus amigos.

Al principio nos agitaba el triste presentimiento de no hallar nada, pero poco a poco nuestros rostros se fueron iluminando simultáneamente con los resplandores de la es-peranza. (“El ruiseñor”, pp.140-141).

Las palabras que aparecen recurrentemente en los textos permiten a sus lectores, Celina y el narrador-personaje, llegar a la conclusión de que Carlos “desea representar en cua-dro un ruiseñor que modula las últimas notas de su último canto” (“El ruiseñor”, p.141). Podemos decir entonces que a través de un proceso de desciframiento de un manuscrito –o de varios manuscritos–, los personajes adquieren conocimiento de la causa de la e-fermedad de Carlos.

Este motivo inscribe el relato en la tradición del fantástico y contribuye a la con-formación del dominio sobrenatural. Los manuscritos juegan asimismo un papel impor-tante en establecer la inevitabilidad de los hechos que se suceden en el relato, ya que lo que está escrito adquiere dimensiones fatídicas.

5.4.3.5 El tema del sueño y la vigilia

En apartados anteriores nos hemos referido a la incertidumbre existente entre el sueño y la ‘realidad’ en “El ruiseñor y el artista”. Este es un tema muy tratado en la literatura y no exclusivamente en la literatura fantástica. Pero mientras que en las literaturas del renacimiento y del barroco, por ejemplo, el tema sirve para remarcar lo pasajero de la vida, lo cambiante de las emociones, etcétera, en la literatura fantástica sirve como re-curso para contribuir a crear ambigüedad en cuanto al hecho insólito.

En este contexto vale la pena volver al poema de Keats antes tratado, ya que el tema del sueño y la vigilia refuerza la relación intertextual sugerida al hablar del motivo del ruiseñor en el apartado 5.4.3.3. Los dos últimos versos de la “Oda la ruiseñor” ac-tualizan el tema que aquí nos ocupa:

Was it a vision, or a waking dream?/ Fled is that music: –do I wake or sleep? (Keats 1899:146)

No obstante, en el poema no hay intención alguna de crear un efecto de ambigüedad fantástica, sino que se busca reforzar la idea del arte como realidad sublime, casi imposible de aprehender para el ser humano.

Pero volviendo a la tradición del fantástico, y como lo señala Todorov (1970:50), si hacia el final del relato se deja claro que todo ha sido un sueño, o una pesadilla, la ambigüedad se resuelve, quebrándose así el efecto fantástico.²¹⁵ En el cuento que nos ocupa, no es éste el caso; por el contrario, la ambigüedad es mantenida a lo largo de todo el cuento.

Hay tres ocasiones en “El ruiseñor y el artista”, en las cuales el narrador-personaje se duerme o abandona el estado de vigilia.

La primera vez es al final del capítulo I (segunda entrega en *La Ondina del Plata*), el narrador-personaje ha estado con Celina y luego de haber hablado con Carlos la busca sin encontrarla. Embargado de emociones se recuesta a descansar:

Mi espíritu ordenaba el reposo de mi cuerpo, y el cuerpo obedeció.
Recostado en el sillón, con la cabeza apoyada en la mano, sentí que los párpados daban tregua a las fuerzas de la vista.
Pero el recuerdo velaba y me pareció que evocaba extraordinarias imágenes. (“El ruiseñor”, p.143)

En este estado de semivigilia, el narrador-personaje tiene una visión de la tumba de Celina. Al despertar, en cierto modo negando la ‘realidad’ –la veracidad– de lo que ha visto, y luego cuestionando si sueña en ese momento o si ha estado soñando todo el tiempo, dice:

Y la realidad volvió a apoderarse de mi alma y me encontré en el dormitorio de Carlos, velando su fiebre.
–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?* (“El ruiseñor”, p.143, nuestros cursivados)

Casi inmediatamente, el narrador-personaje se vuelve a dormir, “esta vez real y profundamente” (“El ruiseñor”, p.143), dice, sugiriendo de este modo que la vez anterior no durmió. Pero entonces, ¿cuál realidad se volvió a apoderar de su alma después de la visión que tuvo? Ya aquí se va creando ambigüedad en cuanto a dónde está la frontera entre el sueño y la vigilia.

Al principio del capítulo II (segunda entrega en *La Ondina del Plata*), el narrador-personaje, al ser despertado por Carlos no sabe cuánto tiempo ha dormido: “Cuanto tiempo dormí, yo no lo sé” (“El ruiseñor”, p.143).

²¹⁵ Así lo expresa Todorov (1970:50): “Énumérons maintenant les types d’explication qui tentent de réduire le surnaturel: il y a d’abord le hasard, les coïncidences [---]; viennent ensuite le rêve [...], l’influence des drogues [...], les supercheries, les jeux truqués [...], l’illusion des sens [...], en fin la folie”. En su tesis doctoral sobre la literatura fantástica española en el siglo XIX, Roas (2001b:491-500) sostiene que el amplio uso dado al recurso del sueño como explicación por los escritores españoles, demuestra, no sólo la preponderancia de una visión racionalista del mundo, sino también la poca comodidad de estos escritores con el género.

Al finalizar el brevísimo capítulo IV (segunda entrega en *La Ondina del Plata*), el narrador-personaje cuestiona nuevamente si ha presenciado los hechos o si los ha soñado:

No sé lo que vi, no sé lo que escuché, no sé lo que sucedió. Tengo una vaga idea de que el cuadro se iluminó con los resplandores de una luz que parecía del cielo y que oí un coro de ángeles que bajaban del empíreo y que arrebataron el alma del ruiseñor. *¡Pero es una idea tan vaga! Tal vez lo habré soñado.* (“El ruiseñor”, p.146, nuestro cursivado)

Y luego, inmediatamente, al comenzar el capítulo V (tercera entrega de *La Ondina del Plata*), el narrador-personaje vuelve a despertar: “El sol estaba muy alto cuando desperté, sentado en el sillón junto a la cabecera de la cama de Carlos” (“El ruiseñor”, p.146).

Todas estas idas y vueltas de sueños y despertares resultan en una justificada incertidumbre en lo que respecta a cuándo se quedó dormido el narrador-personaje.²¹⁶ ¿Fue al final del capítulo anterior –el IV– o es éste –el del capítulo V– el verdadero despertar después del capítulo I? ¿O es todo el cuento un sueño? La oniricidad del ambiente no puede negarse: mujeres que aparecen y desaparecen, confusión con respecto a si es un sueño o si es ‘realidad’ lo que ocurre, un ruiseñor que canta desde un cuadro. Junto con los motivos arriba mencionados, este ambiente onírico contribuye también a la conformación del dominio sobrenatural. El propio narrador-personaje vuelve a preguntar – esta vez a Carlos– si es ilusión lo que han vivido:

-¡Carlos! Tú no eres mi amigo. Tu fiebre, Celina, los papeles, la negra...¿Es ilusión todo eso?

-Todo, menos el cuadro.

Aquello era un abismo. Y cuando iba a precipitarme en él con mis reflexiones, el día comenzó a oscurecerse, hasta el punto que quedamos sumidos en las tinieblas más profundas. (“El ruiseñor”, p.147)

El hecho de que Carlos asegure que lo único real es el cuadro, no puede servir para descartar todo lo que ha ocurrido como simple ilusión. Sabemos que Carlos ha estado obsesionado con el cuadro. Teniendo en cuenta que su atención ha estado totalmente acaparada por el mismo, podemos entender que para Carlos el cuadro sea *la* realidad. La afirmación de Carlos, por un lado, y las dudas acerca de la veracidad de lo que vive el narrador-personaje, por otro, mantienen el conflicto entre un dominio sobrenatural y un dominio natural sin resolver hasta el final del relato.

Al estudiar “El ruiseñor y el artista”, König (1984:79) ve una contraposición entre “un cuento fantástico en el sentido tradicional” que tiene como función “cuestionar las leyes de la razón en general”, y este cuento que “declara la suspensión de su vigencia en un ámbito específico de la actividad humana”. König sigue:

Lo fantástico podría interpretarse entonces en este caso específico como un *medio* para dar expresión a una concepción particular del arte cuya fenomenología escapa, según

²¹⁶ Campra (2000:80) menciona la importancia de los silencios en la narrativa fantástica: “Nella narrativa fantastica, invece, il silenzio delimita spazi di smarrimento: il non detto è proprio ciò che è indispensabile alla ricostruzione dei fatti. Questo silenzio appare spesso tematizzato come sogno [...] o come oscurità”. Creemos que la confusión creada por los sueños y despertares del narrador-personaje puede también atribuirse a zonas de silencio que obstaculizan la reconstrucción de los hechos sucedidos en el espacio narrado.

esta concepción, a las leyes de la razón. La función de lo fantástico en este cuento sería por lo tanto metafórica. (König 1984:79)

No estamos totalmente de acuerdo con König en que en este cuento se dé “la suspensión de la vigencia” de las leyes de la razón en general. Como ya analizamos en el apartado 5.4.2, entendemos que en “El ruiñeñor y el artista” se crea un espacio liminal en el cual se da la *coexistencia* de un dominio en el cual no son vigentes las leyes de la razón –el sobrenatural– con un dominio en el cual lo siguen siendo –el natural–. Según nuestra perspectiva, la función del fantástico en este cuento no es solamente “dar expresión a una concepción particular del arte” por sí misma, sino *contraponer* esta concepción del arte a una concepción racionalista del mundo y hacerlas coexistir.

5.5 La vida y la muerte en “El ramito de romero”

Como señalamos en el capítulo anterior, la narración de “El ramito de romero” tiene lugar en Normandía. En el momento de la narración, el narrador-personaje ha atravesado una serie de umbrales que lo han llevado de ser un furioso materialista que niega la existencia del alma y explica la felicidad como una combinación de fuerzas, a ser un hombre que cree en el amor y en Dios. La oposición que domina en este relato, y en la cual se da el conflicto entre el dominio natural y el sobrenatural, es aquélla entre la vida y la muerte.

Estudiaremos en este apartado los diversos umbrales que va atravesando el protagonista y veremos que –a pesar del desprecio que muestra hacia las mujeres al principio del relato– en cada uno de los casos, el cruce del umbral se lleva a cabo con una mujer como guía.

5.5.1 Los umbrales hacia la conversión

Hasta el momento en el cual Raimundo entra en la Escuela de Medicina, el relato de “El ramito de romero” se mantiene dentro de un marco realista, marco que se irá desmantelando al cruzar Raimundo los umbrales que lo llevarán a un ámbito desconocido para él.

Sin embargo, ya antes de que Raimundo cruce estos umbrales, hay indicios que indican que no nos encontramos ante un relato meramente realista. La aparición y desaparición de Luisa es uno de estos indicios. Así describe Raimundo estos dos momentos:

Vino hacia mi caminando muy lentamente con los ojos bajos y el rostro esmaltado por un delicadísimo rubor. (“El ramito”, p.64)

No acabé la frase; la chiquitina se había marchado en silencio, sin que yo lo advirtiera. (“El ramito”, p.65)

Luisa aparece caminando lentamente, con los ojos bajos y la tez de las mujeres ideales de los pintores prerrafaelitas, y desaparece de golpe, sin que Raimundo llegue a darse cuenta. Esta descripción de su aparición y desaparición corresponde al modo de comportarse de una aparición sobrenatural. El hecho de que le entregue un ramito de romero al narrador-personaje, prometiéndole que éste le dará la felicidad, es otro de los indicios, ya que al hacerlo le atribuye poderes mágicos al ramito. Se trata, es cierto, de indicios que pueden pasar desapercibidos en una primera lectura pero que indudablemente cobran relevancia en una segunda lectura y nos ayudan a entender que los dominios natural y sobrenatural se construyen paralelamente más que consecutivamente.

Después de haber estado bebiendo en un bar con sus amigos, entre los cuales está Carlos, quien funciona como narratario de su narración, Raimundo se dirige a la Escuela de Medicina. El hecho de que el narrador dé el nombre del bar en el cual han estado —se llama *Procopé*— funciona como marcador de verosimilitud. Las meditaciones acerca de su tesis —que, según cuenta, acaba de sostener en el bar— sobre el triunfo de la materia sobre el alma son interrumpidas por el recuerdo de su prima Luisa “a quien había visto esa misma tarde” (“El ramito”, p.63). El narrador-personaje describe a Luisa en detalle y luego deja claro su desprecio hacia la mujer.²¹⁷ Raimundo recuerda que esa tarde Luisa le dio un ramito de romero, diciéndole: “Toma este ramito de romero [...] no lo pierdas, no te burles, que él ha de darte la felicidad” (“El ramito”, p.65). Raimundo, escéptico, lo ha guardado en un bolsillo y se ha olvidado de él. En la entrada a la Escuela de Medicina, el narrador-personaje se detiene a hablar con la portera.

El cruce del primer umbral —la puerta de la Escuela de Medicina— pasa casi desapercibido en la narración. En una primera lectura, la portera con su mal humor crónico a quien Raimundo elige ignorar, puede aparecer como una mera curiosidad. Pero en una lectura más detallada se pueden señalar ciertos indicios que preparan al lector para los sucesos extraños por venir. La actitud aparentemente despreocupada del narrador contrasta con la elección de la palabra ‘cancerbero’ para denominar a la portera.²¹⁸ Por un lado, cabe pensar que la elección del término tiene que ver con el aspecto físico y con el mal humor de la portera. Por otro, si es un cancerbero quien cuida la puerta de entrada, no se puede evitar la asociación con la entrada a los infiernos. En *La Divina Comedia*, Cerbero aparece en el Canto VI, en el tercer círculo del infierno, el círculo de las lluvias y las nieves eternas que hacen que la tierra sobre la que caen hieda.²¹⁹ En este círculo están aquéllos que pecaron de gula. La aparición de Cerbero se narra así:

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sopra la gente che quivi è sommersa.
Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
E ‘l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti ed iscoia ed isquatra.
(Dante 1969:44, v.13-18)

Es interesante ver la caracterización del cancerbero que hace Dante, debido a la presencia del epígrafe que instaura un diálogo con *La Divina Comedia*.²²⁰ A diferencia de la figura mitológica que está en la puerta del infierno, Dante ubica a Cerbero en el tercer círculo del infierno. Gilbert (Dante 1969:308, nota 11) comenta que sin lugar a dudas, Dante lo ubica en el infierno siguiendo a Virgilio, quien en el canto VI de su epopeya

²¹⁷ A pesar de que ésta es una estrategia consciente por parte del escritor ficticio —él mismo lo aclara al final del relato— es importante recordar, como señala Lanser (1981:238-239), que la lectura es una actividad lineal y que esta linealidad es fundamental para entender cómo el lector va percibiendo la información que le proporciona el relato.

²¹⁸ Ver comparación con la mujer que abre la puerta de la casa de Carlos en “El ruiseñor y el artista” en el apartado 5.4.1.

²¹⁹ “Io sono al terzo cerchio, de la piova/ eterna, maladetta, fredda e greve:/ regola e qualità mai non l’è nova./ Grandine grossa, acqua tinta e neve/ per l’aere tenebroso si riversa;/ pute la terra che questo riceve”. (Dante 1969:44, v.7-12)

²²⁰ Recordemos que, como señalamos en el 4.6, la idea del infierno aparece ya en el epígrafe del cuento, sacado del Canto IX, del “Infierno” de la *Divina Comedia*.

también le da esta ubicación. La referencia a Virgilio también es relevante, ya que, mientras observa la belleza del cuerpo de la mujer muerta, el narrador-personaje hace alusión a su obra: “Recordé a Virgilio, y con un ligero esfuerzo de imaginación vi de pie y andando, aquella sobrehumana belleza” (“El ramito”, p.69). Relacionando, entonces, la ubicación del Cancerbero en Dante y en Virgilio con el cuento que nos ocupa, cabe interpretar el umbral que Raimundo cruza al entrar a la Escuela de Medicina, no como la entrada a los infiernos propiamente dicha, sino quizás como la entrada a *otra* parte de los infiernos. Según esta interpretación, Raimundo ya estaría en los infiernos desde antes de llegar. Su vida, con la visión materialista de la misma, podría verse como el infierno del cual será rescatado después del viaje que le espera en la sala de anatomía.

La figura del Cancerbero no es el único elemento que nos da la posibilidad de establecer un paralelismo entre la visión materialista de la vida por un lado y el infierno por otro. Al principio del relato, el narrador-personaje comenta las palabras con las que su prima Luisa critica su materialismo: “Vas por mal camino, Raimundo; esto causará la perdición de tu alma” (“El ramito”, pp.63-64).

Pero volviendo al primer umbral, la portera como cancerbero no sería más que una indicación de que Raimundo se encuentra en el infierno, mientras que el hecho de que esta portera cuide la puerta de la Escuela de Medicina nos permite pensar en la posibilidad de que ésta sea la entrada a los infiernos. La ambigüedad en cuanto a qué puerta cruza Raimundo, qué tipo de umbral es éste de la puerta de la Escuela de Medicina, contribuye a crear el dominio sobrenatural en el cual Raimundo va ingresando.

El hecho de que este cancerbero sea una mujer no nos debe pasar desapercibido. Desde las primeras páginas del relato el narrador-personaje deja claro cuál es la posición que ocupa la mujer en su visión del mundo. También deja sentado que su prima Luisa, con actitud misteriosa, le ha entregado un ramito de romero. La recurrente aparición de mujeres como personajes o como tema de digresión, prepara el texto –o sirven como prolepsis– para la inminente aparición de la tercera mujer, la muerta.

El segundo umbral es el de la “maciza puerta de la sala de los profesores” (“El ramito”, p.66). Al menos eso es lo que cree Raimundo, hecho que podría cuestionarse dado el estado de ebriedad del protagonista y la oscuridad del patio que lo obliga a andar a tientas:

El tío Miguel [...] no había tenido a bien encender las luces del patio; así fue que, casi a tientas, gracias al gran conocimiento de las localidades, di con la maciza puerta de la sala de profesores. (“El ramito”, p.66)

El cruce de este umbral tampoco se describe en detalle. Como él mismo lo dice, Raimundo encuentra la puerta casi a tientas debido a que las luces del patio están apagadas. Del otro lado de la puerta, en la sala de profesores, también está oscuro. Al encender un fósforo, para encender un cigarrillo, Raimundo observa que está solo. Además de la soledad y la oscuridad, hace frío y, según dice el narrador, “la raquílica estufa agonizaba” (“El ramito”, p.66). Se refuerza así el tema de la muerte –ya introducido por el cancerbero–, el espacio que Raimundo describe podría ser una cripta, o una catacumba, típico ambiente de novela gótica. El eco de los pasos de Raimundo es el único sonido que se oye, las paredes son gruesas y en ellas se dibujan “sombras fantásticas” (“El ramito”, p.66). Todos estos detalles van contribuyendo a la conformación del dominio sobrenatural. Al introducir el contraste adentro/afuera, “Nadie hubiera podido soñar, a ignorarlo, que a dos pasos de allí, París el ruidoso se agitaba” (“El ramito”, p.66), el narrador re-

fuerza la atmósfera ‘ominosa’. El aislamiento del lugar es total a pesar de estar en pleno París.

Para contribuir a la caracterización de un mundo cerrado y aislado, el reloj que Raimundo saca de su bolsillo está parado: el tiempo se ha detenido. A pesar de su explicación sobre por qué está parado –o gracias a ésta–, se percibe un cierto nerviosismo en su reacción: exclama en voz alta, toma el ramito de romero de su bolsillo y se dirige inmediatamente hacia el anfiteatro de anatomía buscando la luz. Esa luz a la que Raimundo se ha acercado simboliza el estado de ‘iluminación’ que Raimundo alcanzará después de la experiencia que tendrá en unos minutos. Durante todo el viaje que hará guiado por la muerta, la luz jugará un papel fundamental. De este modo, la luz a un nivel mimético, anuncia la luz a un nivel semiótico. Pero debido a que la luz no juega un papel relevante para la creación de la ambigüedad, no trataremos las apariciones de la misma en detalle. Tras haber examinado el ramito, Raimundo lo guarda en el bolsillo de su chaleco, “junto al reloj sin cuerda” (“El ramito”, p.67), junto al tiempo detenido.

Aquí dentro de la sala de anatomía, acompañado por el ramito de romero, el personaje de Raimundo sufrirá un cambio fundamental. El contraste adentro/afuera, ya dado por el aislamiento del exterior, encuentra un paralelo en el sentido ‘adentro de Raimundo’/‘afuera de Raimundo’. Esta oposición trae a colación la argumentación de MacAndrew discutida en el apartado 5.2.1, según la cual el ingreso a un espacio cerrado se puede ver como el ingreso a una realidad psicológica. Para atar los cabos sueltos de los razonamientos hasta aquí desarrollados, formularemos la dualidad que este contraste afuera/adentro plantea en “El ramito” del siguiente modo: los hechos que tienen lugar en la sala de anatomía o bien ocurren *dentro* de la cabeza de Raimundo –y en ese caso, se desarrollan en un dominio natural–, o bien ocurren en la sala de anatomía de la Escuela de Medicina en la ciudad de París, etc. –y en tal caso, pueden remitirse a un dominio sobrenatural.

Antes de seguir en nuestro análisis de los umbrales, debemos hacer una observación en cuanto a la función de la Escuela de Medicina como símbolo de la ciencia en “El ramito”. No deja de ser curioso que el espacio en el que Raimundo ingresa y en el cual perderá su fe “en el triunfo de la materia” sobre el alma, sea justamente la Escuela de Medicina de París²²¹ y, dentro de ésta, la sala de anatomía. Podemos concluir al respecto que la ciencia cumple la función de servirle de escenario a la historia narrada en la cual se pondrá en cuestionamiento esta ciencia. De este modo se establece un juego interesante entre la historia y el espacio en el cual se desarrolla esta historia, ya que al ponerse en cuestionamiento lo que representa tal espacio podemos suponer que el espacio mismo pierde consistencia. Esto es, de hecho, lo que ocurre. Como mencionamos anteriormente, al despertar, Raimundo ya no está en la Escuela de Medicina ni en París, sino en Normandía en casa de su tía.

5.5.2 El umbral entre la vida y la muerte

Los dos umbrales que Raimundo cruza no sólo lo llevan –a él y al lector– al espacio cerrado en el que tendrá lugar el hecho insólito, sino que lo colocan en un espacio liminal, en el umbral entre la vida y la muerte. La experiencia de Raimundo en este lugar

²²¹ La ciudad de París no sólo representaba, arquitectónicamente hablando, el modelo a seguir en la modernización y embellecimiento de la ciudad de Buenos Aires, sino que también, en un sentido más simbólico, constituía la cuna de los ideales ilustrados que la generación del 80 admiraba.

está profundamente relacionada con la muerte y la resurrección. De hecho, la imagen de su despertar permite una asociación con el despertar del monstruo del Dr. Frankenstein:

Me parecía despertar de un *sueño de siglos*, mi cuerpo aletargado era una *masa inerte* y mi cerebro se hallaba comprimido por la presión de un doble casco de bronce. Esta es *la muerte*, me ocurrió, pero mi pensamiento persiste; me asaltó extraña irresistible *curiosidad*, y ésta fue tan *viva*, que bastó a galvanizar mis miembros, disipando el sopor en que me hallaba sumido; mis brazos *se agitaron* convulsos. (“El ramito”, p.79-80, nuestros cursivados)

La vida –“curiosidad”, “viva”, “mis brazos se agitaron”– aparece aquí luchando contra la muerte –“sueño de siglos”, “masa inerte”, “la muerte”–. La metáfora del galvanismo trae a colación el método con el que Víctor Frankenstein da vida a su monstruo.²²² Ziolkowski, al seguir el tópico de la estatua animada, comenta las bases científicas en las que se apoyan obras como el *Frankenstein* de Shelley:

[There was] a conviction among many scientists [...] that inanimate matter could be brought to life since it is separated from the animate only by degree, not by any inherent qualities. Such discoveries of the age as galvanism, mesmerism, and animal magnetism seemed to provide scientific evidence of this phenomenon. (Ziolkowski 1977:35-36)

El tema de la muerte y la resurrección también se relaciona con los ritos de iniciación como umbrales a la vida adulta. Así describe Nikolajeva, basándose en Propp, los ritos de iniciación:

During the initiation rite the young people were to lose their former identity, to dissolve into the unknown and return with a new identity. Very often they got a new name, a grownup name in substitute of their ‘baby name’, after the initiation. They were this way ritually dead and reborn into a ‘higher reality’. (Nikolajeva 1988:75)

El mismo Raimundo le dirige a su narratario, Carlos, las siguientes palabras comentando el contraste entre su ser anterior y el que es ahora, viéndose a sí mismo como un hombre nuevo:

Al escribir esta narración para ti solo, como si hablara conmigo mismo; voluntariamente he dejado en la primera parte, ciertas frases, ciertas ideas bien contrarias a tu modo de pensar. Como te digo, lo he hecho voluntariamente, a sabiendas, deseoso de hacer resaltar con mayor fuerza *el hombre nuevo que hay hoy en mí*. (“El ramito”, p.82, nuestro cursivado)

Este hombre nuevo también aparece en *La Divina Comedia*. Al salir del purgatorio, Dante se siente renacido y renovado, purificado y listo para entrar al cielo. En los últimos versos del “Purgatorio”, el narrador-personaje Dante dice así:

²²² A fines del siglo XVIII, Galvani observó que al tocar los músculos de un sapo con dos metales con cargas diferentes, el músculo se contraía. Así llegó a la conclusión de que los tejidos animales contenían una fuerza vital –que él llamó ‘fluido eléctrico animal’– que activaba los nervios y los músculos al ser estimulada por dos metales con cargas opuestas. Volta se opuso a la conclusión de Galvani, sosteniendo que entre dos metales de cargas opuestas el músculo funcionaba como un electroscopio, reaccionando con una contracción. Fue Volta quien otorgó el nombre de galvanismo al método. (“Galvani” 2001) En este método se basa la creación del monstruo del Dr Frankenstein (ver Ziolkowski 1977:35-36).

Io ritornai da la santissima onda/ rifatto sì come piante novelle/ rinovellate di novella fronda,/ puro e disposto a salire a le stelle. (Dante 1994:518, v.142-145)

Como veremos en el apartado 5.5.4, el hombre nuevo del que habla Raimundo también ha pasado por otro umbral que tiene que ver, si no con un rito de iniciación, sí con un rito de pasaje. Hablamos del umbral ritual implicado por el casamiento.

5.5.3 El amuleto

Luisa entrega a Raimundo el ramito de romero, prometiéndole que éste le dará la felicidad. Cuando Raimundo se dispone a exponer una de sus teorías sobre la felicidad como una combinación de fuerzas, Luisa ha desaparecido: “No acabé la frase; la chiquitina se había marchado en silencio, sin que yo lo advirtiera” (“El ramito”, p.65), dice Raimundo. Si seguimos las funciones de Propp (1979), podemos considerar a Luisa como ‘la donadora’,²²³ es ella quien otorga a Raimundo el objeto mágico, el ramito de romero. Simbólicamente, el romero tiene variados significados:

Planta herbácea o arbustiva y aromática de las regiones mediterráneas, los romanos la quemaban ante los altares por su buen olor. El folklore la destinó a numerosos *usos medicinales* y para *ahuyentar malos espíritus*, en cuyo sentido tuvo presencia, sobre todo en los nacimientos, las bodas y los funerales. Es planta robusta y siempre verde, por lo que se convirtió en *símbolo tradicional del amor, de la fecundidad y de la fidelidad; también de la inmortalidad* por cuanto estuvo dedicada a los difuntos. Las coronas nupciales se tejieron en ocasiones con romero antes de que se generalizase el uso del mirto. (Becker 1996:275-276, nuestros cursivados)

Pérez-Rioja (1992) también menciona que en el cristianismo, “el romero evoca la idea de la fidelidad”. La curación, la protección, el amor y la inmortalidad son todos resultados del ‘viaje’ de Raimundo quien es *curado* del materialismo que lo lleva a explicar la felicidad como un fenómeno físico, es *protegido* durante el ‘viaje’ después del cual –y gracias al cual– encuentra el *amor* y la ‘*inmortalidad*’:

Magia suprema, luz celestial me ilumina: reconozco el ramito de romero. Los labios pronuncian la palabra *amor*! Y el corazón responde: ¡*Inmortalidad*! (“El ramito”, p.87)

Pero el ramito también simboliza el alma de Raimundo. Cuando la muerta y Raimundo empiezan la sorprendente ascensión desde la mesa de anatomía, la mujer lo hace dejar su alma atrás, ya que como ella dice “tu alma me importuna” (“El ramito”, p.70). Sin embargo, cuando ésta le sugiere que también deje el ramito de romero, Raimundo se niega. Entonces, la mujer le dice:

Ahora tienes que servirte de otro método; ese poco de alma que te queda, vinculada a esas ramitas olorosas te dejan una luz que puede cegarte o darte mayor lucidez, ya lo verás. (“El ramito”, p.71)

El ramito de romero lleva entonces algo del alma de Raimundo y será en parte gracias a éste que Raimundo alcanzará la iluminación. Vemos así que gracias a las mediaciones del ramito de romero y a la guía de la muerta, Raimundo puede reencontrarse con su

²²³ “The sphere of action of the *donor* (provider). Constituents: the preparation for the transmission of a magical agent; provision of the hero with a magical agent”. (Propp 1979:79)

alma y con lo que este encuentro acarrea a nivel afectivo y sentimental. Todavía siguiendo a Propp, podemos entonces considerar a la muerta, en conjunción con el ramito de romero, como la ‘ayudante’²²⁴ que socorre a Raimundo, guiándolo para que pueda ver y tomar conciencia de lo que le falta.

Volviendo a la alusión a Virgilio hecha por el narrador-personaje –“Recordé a Virgilio, y con un ligero esfuerzo de imaginación vi de pie y andando, aquella sobrehumana belleza” (“El ramito”, p.69)– podemos aquí también encontrar una parodia. A diferencia del caso analizado en el apartado 4.6.3, en el cual se parodia un cierto tipo de ideología, en este caso se parodia un texto literario. La “sobrehumana belleza” imaginada por el narrador-personaje es la Sibila que sirve de guía a Virgilio en el canto VI de su epopeya. En aquella obra, se trata de un oráculo de los dioses, de una virgen; en ésta, es una mujer de existencia dudosa. Del mismo modo, mientras el amuleto en *La Eneida* es una rama de oro; en el relato que nos ocupa, el amuleto es “cosa insignificante: tres ramitas de un verde oscuro, cubiertas de florecillas cenicientas, descoloridas y sin relieve” (“El ramito”, p.67). Esta parodia, al igual que la parodia del personaje antes mencionada, contribuye a poner de relieve y ridiculizar la arrogancia del Raimundo joven e inexperto.

Sin embargo, no es la parodia la única función que cumplen las relaciones intertextuales establecidas por el texto. Si consideramos las alusiones al infierno que señalamos en el apartado 5.5.1 –el epígrafe del noveno canto del “Infierno” de Dante y la portera como cancerbero– podríamos hablar de la experiencia de Raimundo como una experiencia de purificación. Vemos así que todos estos elementos contribuyen a crear el dominio sobrenatural, en el cual, mientras un ramito de romero guarda el alma de Raimundo, una mujer muerta guía a este materialista acérrimo hacia la ‘salvación’ a través de un viaje mágico.

Asimismo, no debemos pasar por alto que la clara presencia del intertexto de la *Divina Comedia* y del tema del viaje de aprendizaje o de purificación, también inscriben al cuento en el género del viaje alegórico, del cual la obra de Dante es uno de los máximos exponentes. Por un lado, esta inscripción en un género alegórico es interesante como muestra de que, contrario a lo que sostuvo Todorov (1970:67-79), la alegoría y el fantástico no son necesariamente excluyentes el uno del otro. Por otro lado, como decíamos en el apartado 1.3.2.3, nos ayuda a visualizar uno de los modos en que “El ramito” se ubica en los límites del fantástico ambiguo. Como veremos en los próximos dos apartados, no son éstos los dos únicos géneros con los cuales juega “El ramito”; el género del cuento de hadas también entrará en su repertorio. De este modo, “El ramito” logra una ambigüedad genérica que hará impracticable cualquier intento de clasificación unívoca.

5.5.4 El casamiento ¿trama o estructura?

Shanklin (1995:52-53) se refiere al casamiento como un tiempo liminal de transición y transformación. Como vimos en el apartado anterior, en “El ramito de romero” el casamiento se presenta como el último paso del protagonista hacia el ingreso a un espacio mágico e iluminado con luz celestial.

²²⁴ “The sphere of action of the *helper*. Constituents: *the spatial transference of the hero; liquidation of misfortune or lack; rescue from pursuit; the solution of difficult tasks; transfiguration of the hero*”. (Propp 1979:79, el primer cursivado es del autor)

Armitt, recalca la importancia del final feliz del casamiento típico de los cuentos de hadas (*fairy-tale ending*), no tanto como parte de la trama sino como un elemento fundamental para la inserción de un cuento en el género del cuento de hadas (Armitt 1996:24).²²⁵ Este comentario de Armitte es completamente relevante para el cuento que nos ocupa, en el cual el final sirve más a fines estructurales que de la propia trama. Con el final del casamiento en la tierra de la infancia del narrador-personaje, el cuento cierra una estructura que comienza con el ‘guiño’ del epígrafe. Podemos entonces decir que “El ramito de romero” entabla, sin lugar a dudas, un diálogo con la *Divina Comedia*, y como ésta, trata de un viaje de purificación estructurado en tres partes: el infierno, el purgatorio y el paraíso. Los paralelos, sin embargo, no son exactos. Están como intertexto,²²⁶ pero la autora hace de ellos algo propio.

Como ya lo vimos, el infierno aparece a través del epígrafe del cuento y, luego, a través de la caracterización de la portera como cancerbero. La oscuridad que reina en la Escuela de Medicina –y según lo describe Raimundo al final del cuento, en su vida también– es otro elemento que nos remite al “Infierno” de Dante.

El purgatorio de la *Divina Comedia*, al igual que el espacio que Raimundo recorre acompañado por la mujer muerta, es una montaña con diferentes círculos o escenografías y en la cual –como contraste con los círculos del infierno– la luz está muy presente. Pero el encuentro del narrador-personaje Dante con su segunda guía, Beatrice, no tiene lugar sino hacia el final del “Purgatorio” –en el Canto XXX–, lo que vuelve a mostrarnos que los paralelos no son exactos.

Raimundo parece entrar al paraíso cuando vuelve en sí de su “ataque cerebral” (“El ramito”, p.81). Como ya lo desarrollamos en el apartado 5.5.2, podemos decir que aquí también Raimundo cruza un umbral, de un estado de inconciencia a uno de conciencia, de un estado de ausencia a uno de presencia. El estado de Raimundo al despertar es un estado de umbral en el cual Raimundo no sabe si está muerto o vivo. Recordemos parte de una de las citas presentadas en el 5.5.2:

Esta es la muerte, me ocurrió, pero mi pensamiento persiste; me asaltó extraña, irresistible curiosidad, y ésta fue tan viva que bastó para galvanizar mis miembros, disipando el sopor en que me hallaba sumido. (“El ramito”, p.79)

La coexistencia de la vida y la muerte en una sola oración, en un sólo pensamiento, nos pinta a un Raimundo que por unos momentos está situado en un estado intermedio entre ambas. Al haber transpuesto este umbral, Raimundo se encuentra de vuelta en su tierra natal, rodeado y cuidado por Luisa y por su tía. El narrador-personaje describe así su situación: “Aquello era un paraíso terrestre y celeste a la vez, Carlos, que reunía el ver-

²²⁵ “From a generic perspective, marriage is therefore the archetypal closure device; the means by which narrative consolation is effected and loose ends tied up. In this respect it is actually only subordinately part of the plot, a point that may seem surprising. But marriage as a fairy-tale ending is far less part of the plot and far more a crucial part of the generic frame constructed around and within the boundaries of the two linguistic fixtures which begin with Propp’s function ‘temporal-spatial determination’ (the apocryphal ‘once upon a time’) and end with the equally expected ‘happily ever after’”. (Armitt 1996:24)

²²⁶ Riffaterre (1990:56) define el intertexto del siguiente modo: “An intertext is one or more texts that the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases, and sentences)”.

dadero arquetipo de la felicidad humana” (“El ramito”, p.84).²²⁷ Un paraíso terrestre y celeste a la vez, dice el narrador-personaje, y la ambigüedad entre la vida y la muerte queda abierta hasta el final del relato.

El cruce con el género del cuento de hadas, junto con el cruce mencionado en el apartado anterior con el género del viaje alegórico, apoyan lo que sostuvimos en el apartado 1.3.2.3 al decir que nuestro cuento se ubica en los límites del fantástico ambiguo. En “El ramito” ciertamente hay estrategias que conforman una coexistencia en conflicto de los dominios natural y sobrenatural, pero también aparecen estrategias que lo inscriben claramente en otros géneros. Veremos en el próximo apartado, que el motivo de la estatua animada, a la vez que contribuye a la conformación de la ambigüedad, también contribuye a inscribir el cuento en el género del cuento de hadas.

5.5.5 El motivo de la estatua animada (“Venus rediviva”)

En su estudio sobre la mujer en la cultura literaria del período 1880-1910 en Argentina, Masiello, refiriéndose a *Nelly*, de Holmberg, escribe:

Holmberg’s story brings to mind the treatment of women as exotic objects in *modernista* poetry of the time, insofar as both literary discourses invoke the image of woman as a feared *objet d’art*. In this way, *modernismo* and *fin-de-siècle* positivism share a fear of the *femme fatale*; in the first case, woman is aestheticized, immobilized for the purposes of art; in the second, she is isolated, subjected to repression and control; both prevail upon the petrified female body to awaken the imagination of men and to engage masculine understanding about the future of the Argentine race. (Masiello 1992: 91)

Masiello plantea así dos estereotipos de mujer, o bien una mujer inmovilizada, ‘estetificada’, para fines artísticos (hecha estatua, cuadro, etc.) –en el modernismo–, o bien una mujer aislada, sujeta al control y a la represión por parte de los hombres –en lo que Masiello llama el positivismo de *fin-de-siècle*–. En “El ramito de romero”, la mujer muerta sobre la mesa de disección no representa *o* uno *u* otro de estos estereotipos, sino ambos. Como veremos a continuación, por un lado hay una serie de alusiones a la mujer como estatua (inmovilizada), mientras que por otro la mujer se encuentra en una sala oscura, de gruesas paredes, a través de las cuales es imposible imaginar el bullicio de la gran ciudad del lado de afuera (aislada).

La descripción que hace Raimundo de la mujer es definitivamente ‘estetificante’, a tal punto que el narrador-personaje parece estar describiendo a una estatua. La asociación con la estatua comienza ya al mencionar Raimundo la mesa de disección: “la mesa de *mármol* en la cual se colocan los cadáveres, para la disección del otro día” (“El ramito”, p.68, nuestro cursivado), dice. La mención del mármol, blanco y frío, va preparando la lectura para la descripción que sigue. Lo primero que ve Raimundo de la mujer es el brazo, y es “un brazo perfecto”, un “brazo modelado, como debieran serlo los para siempre perdidos brazos de la Vénus de Milo” (“El ramito”, p.68). No sólo el aspecto de

²²⁷ Si bien no es un elemento que contribuya a la conformación de la ambigüedad, es interesante en relación con la visión de la mujer, con su exaltación de la maternidad, compartida, según lo muestran Bravo y Landaburu (2000) por tanto católicos como liberales anticlericales y masones. En relación con el debate acerca del divorcio, podemos ver la exaltación del casamiento religioso y el consecuente acceso a “el verdadero arquetipo de la felicidad humana”, como una clara toma de posición en contra de los que promulgaban por una ley del divorcio vincular. Para más detalles en cuanto a este debate ver Bravo y Landaburu (2000).

la mujer es el de una estatua, el tacto apoya lo que los ojos de Raimundo ven: “Tersura, pureza de líneas y ese frío penetrante, que se siente al tocar un objeto de piedra o un cuerpo sin vida” (“El ramito”, p.68). Además, la rigidez del brazo es tal que Raimundo no puede doblarlo sobre el busto de la “hermosura más acabada que puede soñar el estatuario”, cuyo rostro tiene “una inmovilidad de Esfinje” (“El ramito”, p.69). El narrador describe, asimismo, cómo observa el comienzo del brazo siguiendo “la ondulación de la línea del cuello, después de perderse suavemente según las reglas de la estatuaria, para marcar el arranque del brazo...” (“El ramito”, p.70).

El hecho de que Raimundo sienta una atracción erótica hacia esta mujer/estatua, nos remite a la fascinación –obsesión– por las estatuas en la Europa prerromántica de fines de siglo XVIII. Ziolkowski, en el capítulo sobre el tema de la estatua animada en la historia de la literatura, escribe refiriéndose a esta época:

Greek sculpture came to represent for the cultivated European mind classical art at its highest level, in contrast to painting, which was principally a post-medieval and Christian mode. (Ziolkowski 1977:33)

En las primeras décadas del siglo XIX se descubre la estatua de la Venus de Milo que con gran pompa es llevada a París en 1820. Este hecho desencadena un culto de Venus que durará varias décadas (Ziolkowski 1977:44). Ziolkowski menciona, por ejemplo, a Heinrich Heine que escribe entre 1837 y 1853, y cuyas obras están repletas de estatuas. Este escritor no duda en comparar a una mujer bella con una estatua y escribe sobre la pasión y el erotismo que las estatuas despiertan en él (1977:44-48). Con estas referencias, podemos ver en la imagen de la mujer-estatua en “El ramito de romero” una veta de romanticismo. Los argentinos cultos no fueron ajenos a este culto de Venus. José León Pagano (1938:329), al referir su primer encuentro con Eduardo Ladislao Holmberg, relata un episodio en el cual el escritor lo llevó a la sala de su casa, y diciendo: “Así rendimos culto a la belleza en esta casas”, le mostró una réplica de la Venus de Milo.²²⁸

Sin embargo, un detalle interesante de esta mujer/estatua es el dato que no llega sino hacia el final del relato. Esta mujer de extraordinaria belleza, que despierta sentimientos de pasión en Raimundo, era, en palabras del mismo Raimundo, “una pobre actriz del Vaudeville, cuya historia es terrible y grotesca a la vez...” (“El ramito”, p.82). El contraste entre belleza estática, blanca y pura, y la actriz de Vaudeville con su vida grotesca y terrible –la Virgen y la Prostituta en una misma mujer– es en sí una marca de ambigüedad. No se trata, por cierto, de una ambigüedad entre un dominio natural y otro sobrenatural, pero el hecho de contraponer estos dos arquetipos femeninos en una misma mujer contribuye a la creación de esta ambigüedad. Si es una ‘virgen’, puede poseer poderes mágicos que la hagan pertenecer a un dominio sobrenatural. La experiencia de Raimundo, en ese caso, es una experiencia ‘elevada’ que se relaciona con la belleza, el arte, el espíritu. Si es una ‘prostituta’, la experiencia de Raimundo queda degradada y pasa a pertenecer al dominio natural, pudiendo ser explicada como los efectos de una borrachera.

A la vez, el hecho de que se trate de una actriz de Vaudeville, de vida disipada –vida que atenta contra los ideales de la familia tradicional– nos remite otra vez a los pensamientos de Masiello antes citados. Qué mejor modo de tenerla inmovilizada y ais-

²²⁸ Este dato se lo debemos en primer lugar a Marún (1986:108). Luego, como la referencia lo indica, consultamos el original.

lada, sujeta al control del hombre, que muerta y sobre una mesa de disección, lista para ser cortada, abierta, estudiada sin poder oponer la más mínima resistencia.²²⁹

Al contacto de los labios de Raimundo con su brazo, la mujer/estatua cobrará vida, remitiéndonos al mito de *Venus rediviva* –la estatua de Venus que cobra vida–, o al motivo de ‘la estatua animada’ (Ziolkowski 1977: 18-33).²³⁰ Pero también toca la esfera del cuento folklórico o cuento infantil con su alusión a “La bella durmiente del bosque”, la bella mujer que sólo despierta de su sueño/muerte al contacto de los labios del príncipe con los suyos. Este motivo o tema fue muy popular en la literatura inglesa de la época victoriana (Lee 1997).

En “El ramito de romero”, será esta mujer, aparentemente desarmada, expuesta e indefensa, la que guiará a Raimundo hacia su propia alma y hacia el amor. Pero también hacia la aceptación de valores tradicionales como el matrimonio, valores fundamentales en la construcción de la nueva nación.

La ambigüedad entre la vida y la muerte, entre la Virgen y la Prostituta, entre el ser humano y la estatua, se instauran a través de este cuerpo de mujer petrificado que – aunque sólo en apariencia– pasivamente espera la disección del día siguiente sobre una mesa de mármol.²³¹

5.6 La fisión del yo en “Un fenómeno inexplicable”²³²

En el apartado 4.7 hablábamos de un umbral discursivo, creado por una pausa descriptiva, atravesando el cual no sólo se pasa del relato marco al relato enmarcado, sino que también el narrador-personaje accede al secreto del inglés. Sin embargo, anteriores a este umbral discursivo, hay en “Un fenómeno” otros umbrales que sin duda lo anuncian, y que van marcando el ingreso del narrador-personaje al mundo enigmático del inglés. Cada umbral que el narrador atraviesa lo acerca a la revelación del secreto y al conflicto

²²⁹ Es interesante remarcar que, ni siquiera muerto, el cuerpo desnudo de una mujer deja de ser peligroso. Masiello (1992:90-91), a partir de *Nelly* de Holmberg, escribe: “In Holmberg’s fictional universe, the consciousness of individuals is empowered in order to sustain an alternative world and investigate its boundaries. The power invested in characters, especially doctors of science, recalls the satanic impulses identified in spiritualism and the occult, thematic interests that actively engaged writers in the era of romanticism. In this context, *the woman’s body provided a site for the reconciliation of the antagonistic discourses of science and spirituality*. But the female body in this pre-Freudian Argentine age also serves as a locus for displacements of the unconscious, a site where parapsychological impulses may be tested and desire given form. *In this way, the erotic body, in the literature of the generation of 1880, is about to be unveiled to the voyeuristic impulses of men in pursuit of science. The body becomes contested terrain for the exercise of dominance so that, underlying the scientific discourse, the quest for masculine power over the uncontrollable female body finds coherence*” (nuestros cursivados). Como vimos en el capítulo anterior y como vemos en éste, en el cuento de Mansilla, el cuerpo aparentemente pasivizado e imposibilitado de oponer resistencia se muestra todavía activo e incontrolable, al menos en la fantasía del protagonista.

²³⁰ Para un estudio de los cambios en el tratamiento del motivo de la estatua animada de la literatura clásica –en el relato del mito de Pigmalión en las *Metamorfosis* de Ovidio– a la literatura fantástica del siglo XX –en “Pigmalión” (1956) de Bonifacio Lastra–, remitimos a Sardiñas (2000:49-57).

²³¹ Se pueden también ver paralelos con las mujeres de la pintura prerrafaelita. La “Ophelia” (1851) o “The Lady of Shalott” (1854) de John Evert Millais dejan al observador en la duda de si están vivas o muertas. Remitimos asimismo a “Nightmare” (1782) de Henry Fuseli.

²³² Parte de este apartado fue presentada en el XIV Congreso de romanistas escandinavos que se celebró en Estocolmo en agosto de 1999. Ver Castro (2000).

entre una concepción del sujeto como ente individual y una concepción del sujeto como escindido, conflicto que no podrá resolver ni siquiera recurriendo a la ciencia.

5.6.1 Los marcos: umbrales hacia el secreto

El umbral que describimos en el apartado 4.7 –la pausa descriptiva en la cual el inglés se prepara para contar y el narrador para escuchar– es, en realidad, el último en aparecer en el cuento y se encuentra a nivel del relato. Los dos umbrales que describiremos a continuación se encuentran –aunque no exclusivamente, estos términos nunca son absolutos– a nivel de la historia. Como ya veremos, estos dos umbrales –a diferencia del ya descrito– son elementos textuales, por lo que podemos considerarlos motivos. Como tales cumplen, entre otras, una función proléptica ya que anuncian la aparición de ese último umbral –abstracto– que el narrador deberá cruzar. Veamos pues cómo aparece el motivo del umbral en el texto.

Al llegar a la casa del inglés, el narrador se detiene junto a la verja y desde afuera observa el jardín. Este jardín, con sus “rosas de otoño cuyo perfume aliviaba como una caridad la fatigosa exhalación de las trillas”, la hierba que crecía libremente y la “pala cubierta de óxido” y semicubierta por una enredadera (“Un fenómeno”, p.47), nos remite al jardín como espacio donde recluirse, lugar ya sea misterioso ya sea fuente de placer.²³³ El jardín de la casa del inglés, el cual está abandonado a la naturaleza –la pala está oxidada y sin usar hace tiempo y la hierba crece libremente– entra en contraste con las trillas que son cultivadas, cortadas y transportadas en los vagones que las esperan. Y en ese contraste, la casa del inglés, con el jardín que la rodea y aísla, constituye un espacio que se diferencia del mundo exterior en el cual la productividad y la máquinas van cobrando más y más importancia. Asimismo, el jardín alrededor de la casa del inglés –ubicada en las afueras del pueblo– nos remite a los jardines de castillo gótico, jardines en los cuales ya se percibe la atmósfera de estancamiento y de terror que reinará dentro del castillo.²³⁴ Como se ve en la cita que sigue, el narrador-personaje, una vez dentro del jardín, hace referencia a un sentimiento de temor. En este sentido, el jardín refuerza la comparación entre la casa del inglés y el motivo del castillo gótico. Después de haber descrito el jardín, el narrador dice:

Empujé *la puerta de reja*, atravesé el jardín, y no sin cierta impresión vaga de temor fui a golpear *la puerta interna*. Pasaron minutos. El viento se puso a silbar en una rendija, agravando la soledad. A un segundo llamado, sentí pasos; y poco después la puerta se abría con un ruido de madera reseca. (“Un fenómeno”, p.47, nuestros cursivados)

Una vez que el narrador ha atravesado la verja del jardín y golpeado la “puerta interna”, se encuentra frente a la puerta abierta de la casa del inglés. El inglés está del otro lado

²³³ Daemmrich y Daemmrich (1987:126) se refieren al jardín del siguiente modo: “The motif was a dominant stylistic feature in romanticism with special emphasis on the secluded shelter as a place of mystery or pleasure. Representations of the gloomy garden where the individual experienced fear became dominant in Victorian poetry and at the turn of the 20th c., in poems by Stefan George, Hesse, Hugo von Hofmannsthal, Detlev von Liliencron, Rainer Maria Rilke, Richard Schaukal, Ernst Stadler, and Georg Trakl, when the often precious sanctuary of beauty evokes a mood of lingering time and subdued resignation in the face of the onrushing mechanization (rose vs. machine)”.

²³⁴ Para ejemplificar jardines de castillos góticos, Daemmrich y Daemmrich (1987:125-126) mencionan las obras de E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels* [1815-16]; Henry James, *The Turn of the Screw* [1898]; y Octave Mirbeau, *Le jardin des supplices* [1899].

de la puerta y tras leer la carta de presentación del narrador, lo invita a entrar. Aquí hay un claro paralelo de lo que, como ya hemos visto, ocurrirá en la conversación entre el narrador y el inglés: la carta de presentación abre la puerta de la casa del inglés; el diálogo entre ellos, en el cual el narrador dará a conocer su postura ante la ciencia, abrirá la puerta del secreto. El jardín abandonado, la puerta que chirría, el interior no abierto a cualquiera, son tópicos típicos de la tradición gótica. Vemos así cómo el motivo del umbral, asociado con estos tópicos, contribuye a la conformación del dominio sobrenatural.

Hasta aquí el narrador ha atravesado dos umbrales: la verja y la puerta de casa. Al igual que ante el umbral del ‘relato enmarcado’, el cruce de cada uno de estos umbrales va acompañado de un momento de silencio –observación del jardín en el primero, el viento soplando en la rendija y un momento de espera por parte del narrador-personaje en el segundo, descripción del lenguaje corporal del inglés en el tercero–. Esto significa que, a nivel del relato, estos cruces no pasan desapercibidos sino, por el contrario, la velocidad de la historia se detiene, introduciéndose una pausa descriptiva que pone en relieve lo que está por ocurrir.

En su exordio al relato enmarcado, después del silencio que lo precede, las palabras del inglés recalcan la idea del umbral:

¡Es tan hermosa la ciencia, la ciencia libre, sin capilla y sin academia! Y no obstante, *está usted todavía en los umbrales*. Los fluidos ódicos de Reichenbach no son más que el prólogo. El caso que va usted a conocer, le revelará hasta dónde puede llegarse. (“Un fenómeno”, p.51, nuestro cursivado)

Al llegar el narrador a la casa del inglés, se transforma el espacio: de un paisaje bucólico a un paisaje de novela gótica. Al tomar el inglés la palabra en el relato enmarcado, el relato se transforma, introduciéndose el elemento insólito frente al cual sólo quedará la ambigüedad. Vemos muy claramente en este cuento cómo el cruce de cada umbral por parte del narrador-personaje es un paso más en la conformación de un dominio sobrenatural que coexistirá con el dominio natural –establecido, en parte, a través del discurso científico– en el interior de la casa del inglés.

5.6.2 El inglés: Jano y Fausto

Relacionado con los umbrales y las puertas está el dios romano Jano, el de los dos rostros. Becker dice respecto de Jano:

Una de las divinidades romanas más antiguas, era el dios de las puertas y por eso se le representaba con dos rostros, el uno mirando hacia dentro y el otro hacia fuera, es decir que vigilaba tanto a los que entraban como a los que salían; en análogo sentido, era protector además de todos los comienzos y transiciones (como el cambio de año). Más adelante la doble cabeza de *Jano* pasó a simbolizar la ambigüedad, la duplicidad o los dos aspectos, bueno y malo, de un mismo asunto. (Becker 1996:174)

El personaje del inglés, guardián celoso de las puertas de su casa y de las puertas que guardan su secreto, poseedor además de dos caras, puede ciertamente identificarse con la figura de Jano, aunque, por supuesto, no sólo con esta figura. El narrador describe las dos caras del inglés:

a) su cara de persona:

Cabeza elevada y calva; rostro afeitado de *clergyman*; labios generosos, nariz austera. [...] Sus protuberancias superciliares, equilibraban con una recta expresión de tendencias impulsivas el desdén imperioso de su mentón. (“Un fenómeno”, p.47)

b) El perfil de mono que es su sombra: ”Allí ante nuestros ojos, la raya de lápiz trazaba una frente deprimida, una nariz chata, un hocico bestial” (“Un fenómeno”, p.56).

Por lo demás, el personaje del inglés, junto con su historia, que sirve para introducir el elemento insólito en el relato, es quien abre la posibilidad de ambigüedad en el relato.

Este personaje está asimismo relacionado con un arquetipo fáustico, siendo el tema central del cuento la curiosidad temeraria, el deseo de obtener saber a cualquier precio. En lo que respecta a este arquetipo, Ponnau (1990:117) subraya la importancia de *Frankenstein*, de Mary Shelley, en crear una conjunción del mito del alquimista con el mito de Prometeo en la literatura del romanticismo.²³⁵ Ponnau explica el surgimiento de esta figura del siguiente modo:

A bien y regarder, ce mythe moderne, avatar fantastique des mythes de Prométhée et de Faust, ne saurait vraiment se comprendre qu’en fonction des inquiétudes suscitées, à la fin du siècle, par les rapports de l’homme et de la science. [...] Le savant fou des récits fantastiques est le produit de l’angoisse diffuse secrétée par le domaine de plus en plus vaste des connaissances interdites et inaccessibles au profane. (Ponnau 1990:123)

La figura de Fausto no es incompatible con la figura de Jano. Basta pensar en Dr. Jekyll y Mr. Hyde, personaje en el cual aparecen ambas figuras: dos hombres en uno, dos caras, lo bueno y lo malo, la ambigüedad y también el arquetipo fáustico.

²³⁵ “L’avènement du mythe du savant fou est d’abord à mettre en relation avec la résurgence, attestée en particulier par le premier *Faust* de Goethe, du mythe de Prométhée: le savant des récits fantastiques, magicien moderne qui se rebelle contre l’ordre de la Création, doué de l’ancien prestige des alchimistes du Moyen Age et fort de l’efficacité de ses connaissances positives, se trouve à la croisée d’un mythe ancien réactivé par Goethe et du mythe du progrès triomphant véhiculé par l’idéologie positiviste. La conjonction de ces deux mythes au sein des récits fantastiques apparaît, pour la première fois, dans *Frankenstein*”. (Ponnau 1990:117)

Pero hay más paralelos entre el cuento que nos ocupa y *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* [1886]. Tanto el inglés como Dr Jekyll, son científicos que se obsesionan con una idea ‘prohibida’. Ambos, a través de los experimentos que llevan a cabo, logran liberar de su interior su parte animal o bestial. Si además observamos cómo usa el inglés los pronombres personales cuando habla de la sombra que lo acompaña, los paralelos entre ambas obras son reforzados:

Desde entonces no se separa de mí. Lo veo constantemente. Soy su presa. A donde quiera *él* va, *voy conmigo*, con *él*. Está siempre ahí. Me mira constantemente, pero no se *le* acerca jamás, no *se* mueve jamás, no *me* muevo jamás... (“Un fenómeno”, p.53)

Nótese que el cursivado está en el texto, lo cual indica que se acentúen esos pronombres en la lectura. De este modo se subraya aun más el hecho de que ni siquiera el mismo inglés, que convive con esta sombra hace ya cuarenta años, sabe cómo referirse a la misma. ¿Es el ‘él’, una tercera persona? ¿o es una parte del ‘yo’ del inglés? Curiosamente, vemos la misma ambigüedad en el uso de los pronombres en el informe de Henry Jekyll en el relato de Stevenson:

There he dined, sitting alone with his fears, the waiter visibly quailing before his eye; and thence, when the night was fully come, he set forth in the corner of a closed cab, and was driven to and fro about the streets of the city. *He, I say – I cannot say, I.* (Stevenson 1994:84, nuestro cursivado)

Al respecto de la dificultad para referir los hechos insólitos en los textos del fantástico, apunta Roas:

El discurso del narrador de un texto fantástico, profundamente realista en la evocación del mundo en el que se desarrolla su historia, se hace vago e impreciso cuando se enfrenta a la descripción de los horrores que asaltan dicho mundo, y no puede hacer otra cosa que utilizar recursos que hagan lo más sugerente posible sus palabras. [---] Así, en muchos relatos se plantea un interesante juego entre la imposibilidad de describir algo ajeno a la realidad humana y la voluntad de sugerir ese terror por medio de la imprecisión, de la insinuación. (Roas 2001a:28-29)

Podemos entonces comprobar que la figura de Jano, el arquetipo de Fausto, y el motivo del umbral se refuerzan entre sí, y refuerzan también la aparición del último umbral, el discursivo, que el narrador debe atravesar para ingresar al mundo ambiguo que el inglés ha cuidado celosamente durante cuarenta años.

5.6.3 Los signos del progreso y las nociones científicas

En “Un fenómeno inexplicable” encontramos varios signos del progreso a nivel de la historia. Como ya señalamos en el apartado 3.2, la estación de tren a la que llega el narrador tiene “su semáforo a la derecha, su pozo a la izquierda” (“Un fenómeno”, p.46), presentándose en esta imagen la civilización enfrentada a la barbarie. En la estación, el narrador ve unos “vagones que aguardaban la cosecha” y más allá “sobre el horizonte el festón de humo del tren en marcha” (“Un fenómeno”, p.46). El tren como elemento textual se presenta en dos actitudes diferentes: los vagones aguardando y el tren en marcha en el horizonte como símbolo del progreso. De hecho, en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX el ferrocarril pasó rápidamente a ser uno de los instrumentos principales para alcanzar el progreso y se constituyó en símbolo del mismo. Weinberg (1998:113-122) señala la importancia de la expansión del ferrocarril para lograr la colo-

nización y la circulación de mercancías que servirían para favorecer el progreso.²³⁶ El hecho de que en un pequeñísimo pueblo como el que habita el personaje del inglés, baste con alzar la vista para que se vea un tren en marcha,²³⁷ transmite la idea de un progreso en avance constante. En estos casos los signos del progreso sirven para ambientar la historia y para crear el marco realista que instaura el dominio natural.

En cuanto a las nociones científicas, ya hemos mencionado algunas en el apartado 4.7. La conversación entre el narrador y el inglés gira un buen rato alrededor de una discusión sobre experimentos con péndulos electromagnéticos que comprueban y refutan la acción de las dosis reducidas (homeopatía). ¿Por qué el experimento de Rutter la confirma y el de Reichenbach la refuta? La explicación que da el narrador-personaje es que los sensitivos (personas de ensayo) utilizados por Reichenbach eran personas que nada sabían de ciencia:

Los sensitivos del barón, eran individuos nada versados por lo común en especulaciones científicas; y quienes practican experiencias así, saben cuán poderosamente influyen *sobre tales personas* las ideas tenidas por verdaderas, sobre todo si son lógicas. (“Un fenómeno”, p.49, nuestro cursivado)

Según el narrador, entonces, las personas que no han sido ‘iniciadas’ en la ciencia son más sensibles a ser sugestionadas por ideas lógicas. Ya que “cuando el sensitivo *cree* que la cantidad mayor influye, aumenta el efecto, pues toda creencia es una volición” (“Un fenómeno”, p.49). En este razonamiento se ve claramente el cientificismo: la fe en la ciencia no sólo a nivel del experimento que se realiza, sino también la fe en la ciencia como educadora. Las palabras del narrador implican que una persona que conoce de especulaciones científicas no es tan fácilmente sugestionable como la que nada sabe al respecto.

Más adelante, al entrar en el tema la alucinación, el narrador recurre nuevamente al cientificismo y tomando otro concepto de la física la explica como “fuerza”.²³⁸

No soy de los que explican todo por la alucinación, a lo menos confundiéndola con la subjetividad, como frecuentemente ocurre. *La alucinación es para mí una fuerza*, más que un estado de ánimo, y así considerada, se explica por medio de ella buena porción de fenómenos. Creo que es la doctrina justa. (“Un fenómeno”, p.50, nuestro cursivado)

Como ya señalamos en el apartado 4.7, esta discusión es la que pone las bases para un entendimiento común entre ambos personajes al descubrir éstos que comparten una visión del mundo.

²³⁶ El primer tendido de rieles se inauguró el 25 de agosto de 1857 entre la Capital y los suburbios, apunta Weinberg (1998:119-120), y sigue: “Y hecho singular: este emprendimiento pionero fue encarado con capitales nacionales. Luego fue preciso apelar al apoyo gubernamental, para convertirse al cabo de pocas décadas en una intrincada red de concesiones extranjeras, fundamentalmente inglesas. [...] En bien pocos años el mapa del país había cambiado; se advertía el trazado de líneas férreas que convergían hacia los puertos litorales, sobre todo Buenos Aires, Rosario, Bahía Blanca, consolidando así la hegemonía inglesa de una economía agroexportadora”.

²³⁷ Hourcade (1999:165 y 171) muestra cómo la construcción de la estación de tren en las localidades de la llamada ‘pampa gringa’ (ver nota 89, apartado 3.2) altera la organización del espacio en muchas de estas localidades.

²³⁸ Recordemos la concepción de la felicidad como una combinación de fuerzas por parte del Raimundo materialista en “El ramito de romero” (apartado 5.5).

5.6.4 El cientificismo a nivel del ‘relato enmarcado’

Mencionamos en el apartado 5.6.1 que el relato del inglés comienza con un clásico exordio. Como lo señalamos entonces, en este exordio no sólo se presenta el tema a desarrollar, creándose así un cierto suspenso por medio de un adelanto o prolepsis – introducida con la fórmula ”El caso que usted va a conocer...”–, sino que también se abre lo que hemos dado en llamar, el ‘relato enmarcado’ con un elogio de la ciencia.

Luego comienza la narración del inglés. Para asegurar que las “hazañas” que vio hacer a los yoguis en la India realmente tienen lugar, el inglés aclara que las ha fotografiado.²³⁹

Llegué hasta fotografiar las escenas, y la placa reprodujo todo, tal cual yo lo había visto. La alucinación resultaba, así, imposible, pues los ingredientes químicos no se alucinan... (“Un fenómeno”, p.52)

En esta cita aparece el tema de la capacidad de engaño que conlleva la visión. El hecho de que la fotografía sea más fiable que la vista humana deja traslucir una fe en los avances tecnológicos propia de la época – hoy en día pocos se atreverían a afirmar que la fotografía es objetiva y fiable–.²⁴⁰ En su trabajo sobre los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, Paula Speck (1976:420), refiriéndose a los espejos y la ilusión destructora de la vista que éstos representan, apunta que ”la visión es el sentido más humano, pero es también el sentido con más capacidad de engañar”. En ”Un fenómeno inexplicable” no hay espejos; no obstante, la vista aparece como engañosa. Como ya lo referimos en el apartado 4.7.3, el inglés tiene que recurrir a la fotografía para convencerse de que lo que ve en la India es algo más que una alucinación, ya que, como él mismo lo dice, ”los ingredientes químicos no se alucinan”. Más tarde, el narrador deberá también recurrir a un simple experimento para probar que lo que el inglés afirma –que su sombra tiene la forma de un mono– es así, ya que a simple vista no puede verlo.²⁴¹

El objetivo del inglés es entonces desarrollar los poderes de los yoguis: ”la capacidad de producir cuando quieren el autosonambulismo, volviéndose de tal modo insensibles, videntes” (“Un fenómeno”, p.52). Al oír esto, el narrador lo interrumpe para preguntarle cuál método siguió para lograrlo. El inglés ignora su pregunta y sigue narrando:

–¿Por cuál método?

Sin responderme, continuó:

–Los resultados fueron sorprendentes. (“Un fenómeno”, p.52)

²³⁹ El inicio de la fotografía en Argentina data del año 1843 cuando “el daguerrotipista americano John Elliot abrió su estudio en Buenos Aires” (Priamo 1999:275). Al principio eran sólo profesionales quienes sacaban fotos. A partir de los años 90, comenzó a extenderse la práctica amateur. El primer fotoclub del país se fundó en Buenos Aires en 1889 (Priamo 1999:275-276).

²⁴⁰ Priamo (1999:277) comenta sobre la fotografía en el siglo XIX: “La fotografía fue uno de los primeros ritos sociales de la modernidad. Lo que hoy llamamos globalización tuvo un antecedente temprano en la práctica fotográfica, que se difundió por el mundo inmediatamente después de conocido el invento del daguerrotipo, en 1839”.

²⁴¹ Arán (2000:130) estudia la función del tema de la mirada en los cuentos de *Las fuerzas extrañas*: “El tema de la mirada aparece en los cuentos con diversas variantes, pero generalmente acompaña la emergencia del hecho extraordinario. [...] La vista es el medio privilegiado que inicia el proceso de transformación de lo irreal en real, de lo desconocido en conocido, de la oscuridad en luz. Ver es saber, es experiencia de los límites, allí donde el narrador espera encontrar a su lector –discípulo– iniciado”.

Aquí observamos que se produce un leve quiebre en el entendimiento mutuo que los personajes habían alcanzado, quiebre que sin embargo no tiene serias consecuencias a nivel de la narración. El narrador intenta mantenerse dentro de los límites de la ciencia, necesita conocer el método utilizado para comprender el modo en que se llevó a cabo el experimento. El inglés, por otro lado, no se interesa por el método —el medio utilizado— sino por el fin a alcanzar.

Siguiendo los estereotipos de Haynes (1994), podríamos decir que aquí se enfrentan el alquimista, con su temeridad y arrogancia intelectual,²⁴² con el científico baconiano que exige el cuestionamiento y la puesta a prueba de los postulados alquímicos por medio de la razón y la experimentación.²⁴³ Volviendo a lo ya planteado en el apartado 5.6.2, vemos que aquí está el núcleo del tema del cuento: la arrogancia y la temeridad ante el misterio y ante la ciencia. El inglés, preso de la curiosidad y a pesar de presentir que debería detenerse, avanza compulsivamente en sus experimentos. Naharro-Calderón, refiriéndose a otros tres cuentos de *Las fuerzas extrañas*, hace la siguiente observación sobre los “sabios” en estos cuentos:

Los tres sabios a su vez conforman un arquetipo fáustico, ya que les mueve un ansia de conocimiento en un intento de alcanzar lo infinito, de transgredir los límites de lo humano, de alcanzar la otredad. (Naharro-Calderón 1994:28)²⁴⁴

El inglés de “Un fenómeno inexplicable” también cabe en esta descripción, si bien este personaje no inventa nada, como es el caso de los tres personajes a los que se refiere Naharro-Calderón.

Según lo discutido en los párrafos anteriores, podemos formular dos preguntas que surgen a partir del tema del relato: ¿Es por el hecho de haber transgredido el orden impuesto por la ciencia que el inglés es castigado? ¿O es, acorde al arquetipo fáustico que el inglés representa, por haber querido saber demasiado?

El inglés cuenta de la noche en la que decide ver lo que él llama su doble.²⁴⁵ Al volver en sí, el inglés se encuentra con una forma de mono que lo mira fijamente dondequiera que vaya. El narrador mantiene sin embargo su actitud racionalista resistiéndose a creer en la historia que se le presenta. Esto puede comprobarse en los siguientes comentarios del narrador: “Aquel hombre padecía, en efecto, una sugestión atroz” (“Un fenómeno”, p.53); “Era, a no dudarlo, un caso curioso de locura, que no excluía el más perfecto raciocinio” (“Un fenómeno”, p.54). Esta actitud racionalista del narrador-personaje contribuye a la creación del dominio natural.

Hahn (1982:84), al establecer las diferencias entre el romanticismo y el naturalismo, menciona el auge de las ideas positivistas en este último. Hahn sostiene que el hecho insólito es un producto de la tecnología y que su comportamiento es observado

²⁴² Así se refiere Haynes (1994:17) a la figura del alquimista: “The best-known alchemist figure in literature, even a stereotype in his own right, is Doctor Faustus. Many of his characteristics, notably his intellectual arrogance, are clearly derived from the older alchemist tradition”.

²⁴³ Haynes (1994:11) apunta sobre el científico baconiano: “It was this questioning and insistence on demonstration, especially on the part of Roger Bacon, that was to form the basis of modern scientific method and to distinguish it from the reactionary alchemy still existent in the seventeenth century”.

²⁴⁴ Naharro-Calderón (1994) estudia la conformación del fantástico en los cuentos: “La fuerza Omega”, “La metamúsica” y “El psychon”.

²⁴⁵ “resolví una noche ver mi doble. *Ver qué era lo que salía de mí, siendo yo mismo*, durante el sueño extático” (“Un fenómeno”, p.53).

siguiendo los pasos del método experimental. El personaje favorito de la generación del 80, sigue Hahn, es un científico, mientras que en el romanticismo nos encontramos con proscritos, sacerdotes, artistas, científicos-magos. Si bien Lugones no pertenece a la generación del 80, sino a una generación posterior, fue contemporáneo de muchos de los integrantes de esta generación. Es innegable la presencia de la ciencia en los cuentos de Lugones y podemos afirmar con Hahn que su personaje predilecto es un científico, más específicamente un ‘científico loco’ o, siguiendo a Haynes (1994:3-4), un alquimista, la figura del cual a veces reaparece como la figura del científico obsesivo o maníaco. También es cierto que muchas veces el hecho insólito es un producto de la tecnología, del descontrolado poder de la ciencia. Sin embargo en “Un fenómeno inexplicable”, no es éste el caso. Aquí el hecho insólito –la sombra con forma de mono– no es un producto de la tecnología ni de la ciencia. Más bien está *fuera* del alcance de la ciencia. Se lo puede detectar con el método científico –o al menos con un intento de método científico desmantelado ante los resultados que expone– pero no se lo puede explicar.

En este cuento presenciamos el procedimiento descrito por Arán (1989:85) cuando dice que el discurso científico provee “el eje de lo verosímil en donde se produzca la grieta, la fisura, lo no explicado, el vacío del dato que gesta el acontecimiento [...] inverosímil”. En “Un fenómeno inexplicable” vemos cómo a través de métodos ‘científicos’ se llega a los límites de la ciencia, a una zona borrosa donde no hay respuestas sino sólo nuevas preguntas. La ciencia abre así la posibilidad de un relato en el cual la ciencia no tiene cabida, al menos no para formular respuestas.

5.7 El colapso de la razón en “La corbata azul”

En “La corbata azul”, el motivo del umbral aparece apenas sugerido. No obstante, los sucesos se dan en *situaciones* liminales. Por un lado, la narración se da en el crepúsculo, un tiempo liminal: paso del día a la noche. Por otro, en el mal de Máximo Lerma coexisten la locura y la razón. Esta dualidad se concretiza en el tema del doble, pero hacia el final del relato enmarcado se definirá hacia el colapso de la razón.

5.7.1 El umbral sugerido

Ya hemos visto que en “La corbata”, el ámbito en el cual se da el relato marco es un exterior, el jardín de una casa. Como indicamos en el apartado 4.8.2, la situación narrativa llega a su fin cuando la narrataria sugiere al narrador que entren a la casa. O sea que la narración se da en un espacio exterior y la sugerencia de entrar –cruzar el umbral hacia el interior– coincide con el final de la misma.

En cuanto al relato enmarcado, podemos observar que al llegar Máximo a su casa, Luisa lo está esperando junto a la verja. Antes de entrar, se detienen junto a esta verja a conversar. Luisa, agitada, le pregunta por qué llega tan tarde y él miente cuando le dice que se ha encontrado con un amigo. Ya en este breve encuentro, antes de traspasar el umbral que los llevará adentro y a la tragedia, se ve que hay un problema de comunicación entre marido y mujer: la agitación y la ansiedad por parte de ella así como la angustia y el silencio por parte de él. Sin embargo, como señalamos antes, el umbral está solamente sugerido, no hay descripciones concretas de ningún umbral, por lo cual no podemos hablar de motivo propiamente dicho.

5.7.2 Tiempo y espacio liminales

Mencionamos anteriormente que el tiempo en el cual se narra el relato enmarcado es el crepúsculo –“un crepúsculo de fines de abril” (“La corbata”, p.103)–, un tiempo liminal

entre el día y la noche. Y es un tiempo liminal en un espacio liminal: el jardín como umbral entre el afuera y el adentro. En esta ubicación espacio-temporal se da la narración del relato enmarcado. En su estudio de la liminalidad en la novela inglesa, Shanklin (1995:xi) apunta que el hecho de narrar una historia es, en sí, una situación liminal: “storytelling itself is a threshold, a window on or door to the past”. Podemos ampliar la explicación de Shanklin diciendo que el hecho de narrar una historia es como abrir una ventana o una puerta hacia el pasado pero manteniendo los pies –o el cuerpo– en el presente de la narración: he aquí la razón por la cual se lo puede caracterizar como una situación umbral. Narrador y narratario están ‘aquí’ y ‘allí’ al mismo tiempo.

Es relevante, entonces, señalar la conjunción de umbrales que estructuran la situación narrativa en este cuento. En un tiempo umbral y en un espacio umbral se da la situación liminal de narrar una historia. Hacia el final del día –lo cual es sugerido por el comentario de la narrataria “ha refrescado mucho” (“La corbata”, p.117)– y hacia el final de la narración, la narrataria marca el final de esta situación liminal, proponiendo entrar a la casa.

5.7.3 El tema del doble

En la descripción del mal que acosa a Máximo Lerma hay, a nivel del relato, varias alusiones al tema del doble como expresión de una personalidad dividida.²⁴⁶ Borges se ha referido a este tema como el tema de la identidad “que comprendería la incertidumbre o las bifurcaciones de la identidad” (Vázquez 1984:145). El prototipo del doble es Dr. Jekyll y Mr. Hyde –ya mencionado en el apartado 5.6.2 al referirnos a la figura de Jano–, el hombre que contiene dos hombres, dos naturalezas opuestas, la buena y la mala, o para usar un par de opuestos de la época, la ‘civilizada’ y la ‘bárbara’. Los Daemmrich presentan el tema del doble del siguiente modo:

The motif of the double as the expression of a divided mind, ego projections, a split personality, and subconscious desires began to flourish during the age of romanticism. Stimulated by the philosophical considerations of Johann Gottlieb Fichte, a renewed interest in Luigi Galvani’s thinking, the experiments with hypnotism by Franz Anton Mesmer, and the study of dreams by Gotthilf Heinrich Schubert, novelists explore hidden impulses, dream states, and the possibility of personality disintegration. [...] The motif is often associated with the themes of aggression, destruction, and self-annihilation. (Daemmrich y Daemmrich 1987:26)

Aunque los Daemmrich se refieren al *motivo* del doble, las ideas que plantean el uno y el otro son las mismas. Nosotros elegimos hablar del *tema* del doble, dado que en el texto mismo la aparición concreta del doble no es lo suficientemente fuerte como para poder hablar de motivo. Sin embargo, como demostraremos aquí, las alusiones a la duplicidad y a la personalidad dividida son indudablemente claras. La lucha entre lo racional y lo irracional conforma el nudo del relato enmarcado. El colapso de la razón de Máxi-

²⁴⁶ Remitimos al artículo de Dolezel (1985), “Le triangle du double”. En este trabajo el crítico, siguiendo la semántica de los mundos posibles, esquematiza el campo temático del desdoblamiento como un triángulo cuyas aristas serían el ‘tema de Orlando’, el ‘tema del Anfitrión’ y el tema del doble propiamente dicho. En el primero de estos temas, un individuo existe en, por lo menos, dos mundos ficcionales alternativos. En el segundo, dos individuos distintos que coexisten en un mismo mundo ficcional se revelan como homomorfos. En el tercero, dos encarnaciones del mismo individuo coexisten en un mismo mundo ficcional. En los lados del triángulo se encontrarían las zonas de transición, los temas que se ubican entre uno y otro de estos tres temas principales.

mo Lerma –y el modo en que dicho colapso es presentado narrativamente– crean en el relato un ambiente que fácilmente se emparenta con la novela de terror.

Al igual que en la novela de Stevenson, nos encontramos aquí con una personalidad dividida y con una lucha entre la razón conservadora y los impulsos de destrucción. Esto ya es planteado por la narrataria en la primera página de “La corbata azul”:

¡Qué horror cuando se piensa en la infortunada Luisa que ha muerto creyéndole un gran culpable, tal vez odiándole! ¡Y qué lucha interna bárbara la de ese pobre obsesido! Lo espantable es la insidiosa llegada del mal, imprevista para uno mismo, sin ningún signo precursor, con la suma crueldad de no ser, siquiera, completamente inhibitoria de la razón... (“La corbata”, p.104)

Se habla de “lucha interna *bárbara*”, de que la razón no queda inhibida por “el mal”, presentado éste como una fuerza casi diabólica que ocupa a Máximo. “Luisa ha muerto *creyéndole* [...] culpable” (nuestros cursivados), dice la narrataria, dando a entender con esto que Máximo es inocente de su brutal acto –nuevamente trayendo a colación la idea del ‘poseído’–. Hablando sobre *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* –publicado por primera vez en 1886–, Borges comenta que cuando se publicó la novela “los lectores no sabían que Hyde era una proyección de Jeckill [sic], creían habérselas con dos personajes” (Vázquez 1984:145). Esta estrategia de crear un personaje que se ‘duplique’ a sí mismo pero con su opuesto –un personaje que es dos personajes en un solo cuerpo–, estará estrechamente relacionada con la atención que le dedica la medicina del siglo XIX a la locura. Podemos también mencionar “El Horla” de Maupassant, también publicado en 1886, cuento en el cual el protagonista convive con un ser invisible que puede interpretarse como un doble, una creación de la mente del mismo protagonista, su parte oscura que sale y lo aterroriza por las noches. Unos años más tarde, en 1907, en el primer número de la revista *Nosotros*, encontramos un cuento firmado por Rómulo D. Cárbia, titulado “Las dos fuerzas”. Éste se inicia con una entrada en un diario íntimo en la cual se lee:

Creo, como creo en el sol, que en el universo soy un preciso punto de conjunción de dos fuerzas terriblemente antípodas: el bien y el mal, en mi alma, como en ninguna otra alma de varón, estas dos fuerzas libran combates excepcionales por lo bruscos. Por lo terribles. Por lo bárbaros... (Cárbia 1907:248)

Quien escribe es un médico –el doctor Inchausti– que, según se sabrá a medida que avance la narración, se verá dominado por las fuerzas del mal a tal punto que provocará la muerte de una de sus pacientes.

En una descripción del tratamiento de la locura en la literatura fantástica, que concuerda con el tratamiento de la locura en “La corbata”, Ponnau anota:

C’est que ces hallucinés hantés par l’image ou par l’hypothèse de leur propre folie, ces amnésiques devenus étrangers à eux-mêmes, tout comme la catégorie des obsédés prisonniers de leurs effroyables fantasmes, constituent autant de reflets de ces cas de dédoublement que les observations et les expériences des aliénistes étudient et qui révèlent l’autre, cet hôte redoutable et inconnu, que le fou porte en lui. C’est ce que révèlent, en particulier, les cas d’obsession morbide dont plusieurs textes racontent les effets bizarres et horribles, mettant ainsi à jour cette radicale et monstrueuse étrangeté chez des êtres tout entiers déterminés par leurs désirs maniaques. (Ponnau 1990:164-165)

Como en el caso de Máximo Lerma, son las pulsiones internas las que llevan al Dr. Je-kyll, al protagonista del “El Horla” y al doctor Inchausti a encontrarse con su lado monstruoso, y una vez que lo han hecho, no hay nada que puedan hacer para volver a esconderlo en el interior de sus mentes. En este tratamiento del doble podemos ver la veta de Poe en contraposición a Hoffmann. Roas anota:

Las primeras manifestaciones fantásticas del doble las debemos a la literatura alemana, sobre todo a Hoffmann, aunque en los relatos de dicho autor la duplicación suele tener una dimensión externa al protagonista, es decir, que la amenaza del doble se cierne sobre el individuo desde el exterior. [---] Frente a este tratamiento hoffmanniano del doble, en Poe la amenaza se cierne sobre el individuo desde el interior de su cerebro. (Roas 2001c:116)

Como ya lo menciona Pagés Larraya (1994:37-39), la locura fascina a escritores y lectores de la época que nos ocupa. Pero además, la idea de que un mismo ser humano pueda contener partes racionales y partes impulsivas y hasta destructivas, son ideas que ya empezaban a estar en boga en las últimas décadas del siglo XIX. El estudio de las pulsiones y de la ‘locura’ había alcanzado pleno auge en las última décadas del siglo XIX. En 1885, el joven Sigmund Freud visita la famosa clínica La Salpêtrière dirigida por el doctor Jean-Martin Charcot, que trabajaba tratando pacientes ‘histéricos’ con hipnosis. A partir de esta experiencia, Freud empieza a desarrollar sus revolucionarias teorías sobre el inconsciente. (“Freud” 2000).²⁴⁷

El narrador autorial del cuento de Rómulo D. Cábria antes mencionado, termina reconociendo este tipo de ideas y refiriéndose a las acciones del médico que llevarán a la muerte de su joven paciente, dice:

Durante el año transcurrido he estudiado y analizado mucho su personalidad psicológica. Para mí, ya no es un enigma. Sencillamente es hombre...
No lo creéis? Pues bien. Consultad a vuestra propia conciencia. En todos nosotros hay gérmenes de eso que modeló el espíritu de Inchausti. Para hacer eclosión, no necesita más que la vida le brinde la oportunidad de ello. Y después, ¿quién puede asegurar que todos los hombres [...] no obran a toda hora como Inchausti? ¿Conocemos, acaso, el obscuro misterio de todas las almas? (Cárbia 1907:254)

En “La corbata azul”, el mal que afecta a Máximo Lerma es abordado desde dos ángulos diferentes. Como observamos antes, por un lado se lo ve como una fuerza casi diabólica, o misteriosa, que ocupa el cuerpo y la personalidad de Máximo, el cual pasa a ser víctima inocente de lo que le ocurre. Esta perspectiva, al relacionarse con la tradición gótica, conforma, a nivel discursivo, el dominio sobrenatural. Este dominio comienza ya a tomar forma en el relato marco, cuando se pinta la atmósfera en la que se narrará la historia de Máximo Lerma: está entrando la noche, reinan el silencio, la oscuridad y la ausencia de vida. Como señalamos en el apartado 4.8, la atmósfera del jardín –que podría ser asimismo la descripción de un cementerio, ambientación favorita de la narrativa gótica– funciona como prolepsis de lo que se está por narrar en el relato enmarcado.

²⁴⁷ Sin embargo, Freud no fue el primero en hablar del inconsciente. Whyte (1960:163) anota que ya en 1868 von Hartmann publica su *Die Philosophie des Ubewssten* que para 1882 habrá salido en 9 ediciones, en 1877 había sido traducido al francés y en 1884 al inglés. “Von Hartmann had struck at a favorable moment; the unconscious was in the air”, comenta Whyte (1960:163). Remitimos también a Ponnau (1990:53-72).

Para describir a Máximo, el narrador se expresa así: “como quien habla a otro, en pleno estado de dualidad” (“La corbata”, p.107), “como un autómatas” (“La corbata”, p.109). El narrador también habla de “la obsesionante corbata azul” (“La corbata”, p.110) que finalmente desencadena la locura de Lerma y de la atmósfera entre los esposos como “ese algo impalpable y hosco que preside las rupturas del espíritu” (“La corbata”, p.110). Más adelante –utilizando el enfoque doble permitido por el espejo, un recurso llamativamente cinematográfico para la época– el lector ve lo que Luisa no puede ver: “cómo a sus espaldas [Máximo] se retorció las manos” (“La corbata”, p.112). Ya transfigurado, Máximo disfruta de antemano del crimen que está por cometer. Cuando Máximo se ha entregado a la obsesión, el narrador dice: “Ya no luchaba; al contrario, dejábase poseer con voluptuoso espanto por el deseo de oprimirla” (“La corbata”, p.115). Se habla asimismo de “un maligno hechizo simpatista” (“La corbata”, p.115), y el cuerpo de Máximo parece funcionar totalmente fuera de su control: “ya se le ahuecaban las manos” (“La corbata”, p.115); su voz se pone ronca y sólo ve el cuello de su mujer. El narrador lo describe entonces como “siniestramente transfigurado” (“La corbata”, p.116). A diferencia de Carlos en “El ruiseñor”, al que relacionamos con la figura del artista romántico, haciendo la salvedad que no llega a destruir a sus seres queridos (ver apartado 5.4.3.2), aquí sí podemos ver el ‘héroe fatal’ de los románticos en plena acción. El personaje de Máximo destruye todo lo que toca. Así describe Praz la figura del héroe fatal:

They diffuse all round them the curse which weighs upon their destiny, they blast, like the simoon, those who have the misfortune to meet with them [...]; they destroy themselves, and destroy the unlucky women who come within their orbit. (Praz 1951:74-75)

No obstante, en “La corbata azul”, la maldición que pesa sobre el destino de este hombre intenta explicarse a través de la herencia y con la ayuda de términos científicos; explicación y términos éstos que instauran el dominio natural. Como vimos en el apartado 4.8.3, este intento no se logra por completo ya que a medida que avanza el relato, los términos científicos disminuyen en número y son reemplazados por términos que remiten más bien a la tradición gótica que a un escrito científico.

Es este cruce entre informe psicopatológico y cuento fantástico lo que nos permite sostener –ver apartado 1.3.2.5– que “La corbata” se ubica en los ‘límites’ del fantástico ambiguo. Ponnau comenta en lo que respecta a este tipo de relatos:

A côté des œuvres qui s’attachent à entourer d’une aura surnaturelle des cas répertoire de folie, il est des textes qui s’efforcent de réaliser l’osmose du monde de la psychopathologie et du fantastique. Récits de la contiguïté, puisqu’ils se situent à la lisière de ces deux domaines. Récits aussi de l’ambiguïté puisqu’ils opèrent la jonction des faits surnaturels et des phénomènes psychiques, sans qu’il soit possible, au terme de l’aventure rapportée, de les séparer. (Ponnau 1990:167)

¿Relato fantástico o estudio de un caso de locura? Según lo vemos en este trabajo, “La corbata” es ambos. Sin embargo, el cuento bien podría leerse como el relato de un caso de locura, negando su pertenencia al género fantástico. Es este juego con el género, este hacer equilibrio en los límites del mismo, una de las características interesantes de este relato, característica que nos permite estudiar cuáles son las estrategias que sirven para inscribir al relato en el fantástico, y dentro de él, en el fantástico ambiguo.

5.8 Recapitulación

En este capítulo hemos estudiado la conformación de los dominios natural y sobrenatural a partir de los motivos, figuras y temas. La conformación del dominio sobrenatural fue estudiada a partir de los motivos y demás tópicos que inscriben a los cuentos en la tradición gótica o en la tradición más amplia y más antigua de lo sobrenatural en literatura, dentro de la que se encuentran, por ejemplo, el cuento de hadas y el cuento folclórico. Comenzamos cada uno de los análisis estudiando el motivo del umbral, para demostrar la función estructuradora del mismo en lo que atañe al ingreso del protagonista en el interior aislado –que se puede ver como variación del motivo del castillo gótico–, en el cual se dará la coexistencia de los dominios natural y sobrenatural. Luego, estudiamos otros motivos específicos de cada cuento, que sirven como actualizadores de la tradición gótica y la tradición de lo sobrenatural en literatura y, por lo tanto, tienen la función de contribuir a crear el dominio sobrenatural.

En “Quien escucha” estudiamos cuatro umbrales: 1) la puerta al cuarto del viejo amo, oculta tras una vid, 2) la portezuela que da al cuarto de la “extraña existencia”, oculta al fondo del ropero, 3) la puerta por la que la mujer entra a su propio cuarto y 4) la puerta por la que sale el personaje llamado Samuel. Además, mencionamos el agujero que hace el protagonista para poder espiar a su vecina como un tipo de umbral, paralelo al segundo de los aquí descritos, pero que el protagonista puede atravesar con la vista a cualquier hora del día. Vimos que el cruce de los dos primeros umbrales contribuye claramente a la creación de un espacio en el cual el presente y el pasado se confunden. Los dos últimos umbrales, por su parte, contribuyen sobre todo a crear ambigüedad con respecto a la identidad de la mujer. Todos juntos, estructuran el espacio en el cual coexistirán un dominio natural –un conspirador, mientras se esconde de los agentes del gobierno, espía a su vecina y se enamora de ella– y otro sobrenatural –el cuerpo y la mente del conspirador son ocupados por el alma del viejo amo que era dueño de la habitación en la que se esconde y se enamora de la monja que era amante de aquél.

En “El ruiseñor” describimos el único umbral que encontramos, el de la puerta de entrada a la casa de Carlos. Vimos que al atravesar este umbral, el narrador no sólo se convierte en personaje de la historia que narra, sino que también ingresa en un espacio liminal en el cual coexisten el dominio natural y el sobrenatural.

En “El ramito” estudiamos dos motivos del umbral. El primero es la puerta de la Escuela de Medicina y el segundo, la puerta de la sala de profesores. El cruce de la primera hace alusión al ingreso a los infiernos y establece ambigüedad en cuanto a qué puerta cruza Raimundo. El cruce de la segunda lleva al narrador-personaje a un espacio cerrado, oscuro y aislado que puede entenderse como el motivo del castillo gótico. En este espacio se da la disolución de las fronteras entre la vida y la muerte y la coexistencia de los dos dominios que nos ocupan.

En “Un fenómeno” estudiamos dos motivos del umbral. El primero es el constituido por la verja del jardín del inglés y el segundo, el de la puerta de su casa. Vimos que estos dos umbrales funcionan, por un lado, como umbrales de ingreso a un espacio comparable al del castillo gótico, contribuyendo así a la conformación del dominio sobrenatural. Pero, asimismo, vimos que estos dos umbrales preparan la lectura para un tercer umbral discursivo –al no ser un elemento textual concreto no entra en nuestra definición de motivo–, que será el ingreso del narrador-personaje a la historia del inglés.

En “La corbata”, debido a que no hay motivos del umbral propiamente dichos, nos referimos al ‘umbral sugerido’, umbrales que los personajes deben cruzar pero que no aparecen descritos en el texto. En el relato marco hay un ‘afuera’ y un ‘adentro’. La

narración de la historia tiene lugar afuera y con la sugerencia de entrar, esta narración llega a su fin. En el relato enmarcado, el umbral sugerido es la verja del jardín de la casa de Máximo y Luisa. Una vez transpuesto este umbral, la locura de Máximo se apodera totalmente de él y la tragedia es inevitable. También mencionamos un aspecto que no aparece tan claramente en ninguno de los demás cuentos. Se trata de una conjunción de situaciones liminales a nivel del relato marco que podemos resumir del siguiente modo: el crepúsculo –tiempo umbral entre el día y la noche– y el jardín –espacio umbral entre el exterior y el interior propiamente dichos– serán la escena en la cual se da la situación liminal –entre el pasado y el presente– de narrar una historia.

Como se puede apreciar a partir de esta recapitulación, el funcionamiento del motivo del umbral y su motivo asociado, el del castillo gótico, es de sumo interés para entender la conformación no sólo del dominio sobrenatural, sino del espacio en el cual se dará la coexistencia de un dominio natural y otro sobrenatural. Este funcionamiento es complejo. Por un lado, estos dos motivos traen a colación la tradición gótica que impone la presencia de un dominio sobrenatural en el cual se dan hechos no explicables a través de la razón. Por otro lado, y lo que nos resulta aún más interesante, funcionan a nivel narrativo como prolepsis de otro tipo de umbrales narrativos, que no constituyen motivos, pero sí son pasos importantes en el ingreso al espacio de ambigüedad que nos ocupa en este trabajo.

La mayor parte de los demás motivos estudiados –el aparecido o el regreso del muerto (“El ruiseñor”), el cuadro animado (“El ruiseñor”), la estatua animada (“El ramito”), el manuscrito (“El ruiseñor”) y el amuleto (“El ramito”)– relacionan el relato en el que se encuentran con la tradición de lo sobrenatural en literatura. El único motivo que no está específicamente relacionado con la tradición mencionada o con el fantástico, es el motivo del ruiseñor en “El ruiseñor”. La función del mismo es fundamentalmente la de clarificar y sostener el tema del cuento. Vimos, sin embargo, que el ruiseñor como personaje también contribuye a la conformación del espacio liminal.

Las figuras estudiadas –la maga-bruja (“Quien escucha”), el artista romántico (“El ruiseñor”), y el héroe fatal (“La corbata”), Jano (“Un fenómeno”) y Fausto o el científico fáustico (“Quien escucha” y “Un fenómeno”)– funcionan del mismo modo que los motivos, insertando los cuentos en la tradición del fantástico o en la tradición de lo sobrenatural en literatura. Además, al crear ambigüedad en lo que atañe a la identidad del personaje en cuestión, contribuyen a la creación del dominio sobrenatural.

Los temas que abordamos fueron los del sueño y la vigilia (“El ruiseñor”) y del doble (“Un fenómeno”, “La corbata”). Ambos temas contribuyen, del mismo modo que los motivos y las figuras ya mencionados, a inscribir los cuentos en la tradición del fantástico. Sin embargo, lo que hace que estos temas también sirvan para inscribir los cuentos en el fantástico ambiguo, es la persistencia de los mismos hasta el final del relato gracias a la fuerte presencia de un dominio natural que no permite que el tema se resuelva. Volviendo a nuestra definición de tema como la problemática central de un relato, podemos decir que estas problemáticas nunca son resueltas en los cuentos que nos ocupan.

La conformación del dominio natural, por otro lado, fue sobre todo estudiada a partir de la presencia de la ‘ciencia’ y del ‘progreso’ como elementos textuales.

En “Quien escucha”, sin embargo, la ‘ciencia’, en forma de libros de científicos famosos y de un cráneo en el cuarto de la mujer, sirve para concederle autoridad a ella y al método mesmérico del que practica sobre el personaje de Samuel. De este modo, la ciencia apoya la creación del dominio sobrenatural y no la del natural.

En “El ruiseñor”, la ciencia –en los dos casos en que el narrador toma el pulso del protagonista– tiene la función de concederle autoridad al narrador y, si bien vagamente, sirve para establecer el dominio natural.

En “El ramito”, la ciencia está representada por el edificio de la Escuela de Medicina, por la sala de anatomía y por la mesa de disección. Nos resultó curioso que justamente sea éste el escenario en el cual Raimundo tenga la experiencia que lo lleve a la ‘conversión’ de ferviente materialista en un ser espiritual.

En “Un fenómeno”, los signos del progreso sirven para ambientar la historia y contribuyen a conformar el dominio natural. La ciencia, por su parte, funciona como marcador de verosimilitud y provee el marco realista dentro del cual el narrador intenta mantener la historia. Sin embargo, hacia el final del relato, este marco se quiebra, mostrando la insuficiencia de la ciencia para explicar ciertos fenómenos.

En “La corbata”, la ciencia sirve ciertamente para instaurar el dominio natural a través de la utilización de términos científicos y de una argumentación basada en las leyes de la herencia.

El estudio del progreso y de la ciencia en este capítulo no agrega mucho, en lo que respecta a la función de conformación del dominio natural, a lo ya visto en el capítulo 4. El progreso sirve en general para ambientar la historia, y como marcador de verosimilitud. La ciencia sirve, en algunos casos, para instaurar el dominio natural. Sin embargo, ésta no es su única función. Vimos que en el caso de “Quien escucha”, la ciencia, al contribuir a la creación del dominio sobrenatural, tiene la función contraria. La ciencia también aparece para mostrar su propia insuficiencia, como es el caso en “El ramito” y en “Un fenómeno”.

CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

En este capítulo final revisaremos las conclusiones generales que se pueden extraer del trabajo presentado y haremos algunas reflexiones acerca de los posibles caminos a seguir en investigaciones futuras. Teniendo en cuenta que los capítulos 4 y 5 contienen recapitulaciones detalladas, nos limitaremos en este capítulo a un breve resumen de los resultados concretos de los análisis allí realizados.

Al inicio del trabajo, y utilizando el concepto de dominio (Traill 1996), formulamos nuestra concepción de fantástico ambiguo del siguiente modo: en el texto se construyen paralelamente dos dominios inconciliables, uno natural y otro sobrenatural, los cuales se enfrentan y coexisten sin que ninguno de ellos logre nunca la hegemonía sobre el otro. Debemos hacer hincapié en que esta construcción, en general, se lleva a cabo paralela- y no consecutivamente. En cada uno de los cuentos estudiados el dominio sobrenatural empieza a construirse junto con el dominio natural, a través de indicios que quizás no se hacen notar en una primera lectura pero que certeramente van inscribiendo a los cuentos en la tradición de lo sobrenatural en literatura. ¿Cuáles son estos indicios? En “Quien escucha” tenemos la clara estructura de relato enmarcado y luego el tópico de la puerta oculta; en “El ruiseñor”, el extraño ingreso a la casa de Carlos; en “El ramito”, la aparición y desaparición de Luisa y la entrega del ramito de romero; en “Un fenómeno”, la mención del inglés que vive solo y aislado y a cuya casa pocos pueden entrar; en “La corbata”, la descripción que relaciona el crepúsculo con el misterio y con la muerte.

Para abordar el estudio de la conformación del fantástico ambiguo en los cuentos del período entre 1862 y 1910, nos planteamos un objetivo de tipo particular y un objetivo de tipo general.

El *objetivo de tipo particular* fue entender cómo se configura el fantástico ambiguo en los cinco cuentos seleccionados para el análisis. A estos fines, nos planteamos las siguientes preguntas: ¿en cuáles niveles del texto y cómo se crea y se sostiene la ambigüedad entre un dominio natural y un dominio sobrenatural en los relatos estudiados? Para responderlas analizamos, por un lado, la utilización de la estructura del relato enmarcado, y la relación de las voces y de los puntos de vista en cada cuento.

En lo que respecta a la utilización del relato enmarcado, sólo dos de los cuentos – “Quien escucha” y “La corbata” – presentan una estructura de relato enmarcado claramente definida. No obstante, debido a que en los tres cuentos restantes encontramos distintos tipos de indicios que nos permiten interpretar una estructura de este tipo, podemos afirmar que en los cinco cuentos la estructura del relato enmarcado está presente en mayor o menor grado. El interés de esta estructura radica en que, al

crear diferentes niveles dentro del texto, niveles que se entremezclan y, de a ratos, se confunden, contribuye a la creación de una ambigüedad discursiva en cuanto a quién habla o a desde dónde se habla.

Para estudiar las relaciones entre las voces y los puntos de vista en los cuentos, y partiendo de la base que es el narrador quien tiene prioridad sobre la voz en el relato, planteamos un modelo de análisis según el cual estudiamos las siguientes tres relaciones: narrador/narración, narrador/narratario y narrador/retrato. Este modelo fue inspirado a partir de los estudios de punto de vista de Lanser (1981). La primera relación hizo posible el estudio del tipo de narrador en cada uno de los cuentos y nos permitió visualizar las estrategias de autorización y desautorización de los narradores. Vimos que mediante estas estrategias se crean narradores nunca del todo fiables permitiendo, por tanto, que otras voces asuman autoridad. Esto resulta en una superposición de voces en el texto. El estudio de la segunda relación resultó fructífero en sólo uno de los cuentos, ya que en los demás, el narratario cumple tan solo funciones convencionales. En “La corbata”, sin embargo, pudimos ver que la relación entre narrador y narratario contribuye a la creación de una atmósfera extraña y ambivalente. La tercera relación permitió la visualización del posicionamiento del narrador con respecto a la historia narrada, lo cual nos ayudó a entender la ideología, o ideologías, de la/s que se hace portador el texto. Dentro de esta relación estudiamos asimismo el uso del discurso indirecto libre (Reyes 1984) – en “El ruiseñor” y “La corbata”–, de la parodia –en “El ramito”– y la aparición de contagio estilístico (Cohn 1983) –en “El ruiseñor”–. El estudio de las tres relaciones nos permitió, por lo tanto, demostrar la existencia de una serie de estrategias narrativas que contribuyen a la creación de una ambigüedad discursiva en lo que respecta a quién habla y a quién ve.

Vimos también que esta ambigüedad discursiva, creada a través del manejo de las instancias narrativas, cumple la función de refractar las voces y los puntos de vista en el texto, para así lograr una polifonía de voces. De este modo, a través del acto narrativo, se creará un espacio textual que carece de una voz unívoca y hegemónica capaz de transmitir un punto de vista único. Por el contrario, al darse la coexistencia de voces diversas, cada una de éstas podrá establecer *su* punto de vista, permitiéndose así la conformación de dos dominios incompatibles pero coexistentes.

Por otro lado, demostramos que el motivo del umbral y su motivo asociado, el castillo gótico, tienen un papel protagónico en la estructuración no sólo del dominio sobrenatural, sino también del espacio en el cual se dará la coexistencia de ambos dominios. Esta función estructural es compleja. De un lado, vimos que la estructuración del dominio sobrenatural se logra a través de la relación que estos motivos entablan con la tradición de lo sobrenatural en literatura y, específicamente, con la tradición gótica. De otro, pudimos ver que el cruce de los umbrales va llevando a los personajes al espacio en el cual se dará la coexistencia de un dominio natural y otro sobrenatural. El umbral como motivo se ve más claramente en tres de los cuentos estudiados –“Quien escucha”, “El ramito” y “Un fenómeno”–, en los cuales el narrador-personaje atraviesa varios umbrales. En “Un fenómeno” vimos, además, que el motivo del umbral sirve como prolepsis de un umbral discursivo que llevará al narrador-personaje a la revelación del secreto del inglés. En “El ruiseñor” el narrador-personaje atraviesa un solo umbral que cumple dos funciones importantes. Por un lado, funciona como estructurador del espacio en el cual se dará la ambigüedad. Por otro, funciona como umbral narrativo, al permitir el ingreso del narrador heterodiegético en la historia que narra –pasando éste a ser un narrador homodiegético–. En “La corbata” el umbral no aparece como motivo pro-

piamente dicho, por lo cual hablamos de un ‘umbral sugerido’. En este último cuento, sin embargo, señalamos la especial conjunción de situaciones liminales –tiempo, espacio y el hecho de narrar una historia– que estructuran la situación narrativa.

Vimos asimismo que la conformación del dominio sobrenatural se da gracias a otros motivos, figuras y temas que funcionan, en parte, como ‘rasgos de familia’, inscribiendo a nuestros cuentos en la tradición de lo sobrenatural en literatura. Pero estos motivos, figuras y temas adquieren, por supuesto, formas propias, que hablan muchas veces del contexto sociocultural en el cual surgen los cuentos que los contienen. Los motivos estudiados son: el aparecido o el regreso del muerto (“El ruiseñor”), el cuadro animado (“El ruiseñor”), la estatua animada (“El ramito”), el manuscrito (“El ruiseñor”) y el amuleto (“El ramito”). Las figuras estudiadas son: la maga-bruja (“Quien escucha”), el artista romántico (“El ruiseñor”) y el héroe fatal (“La corbata”), Jano (“Un fenómeno”) y Fausto o el científico fáustico (“Quien escucha” y “Un fenómeno”). Los temas: el tema del sueño y la vigilia (“El ruiseñor”) y el del doble (“Un fenómeno”, “La corbata”).

El tema de Fausto o el científico fáustico, y temas relacionados, aparecen en casi todos los cuentos tratados. El deseo de llegar más allá de lo que le está permitido al ser humano, el deseo de trasponer los límites impuestos por la razón, es castigado. La extraña mujer, el curioso conspirador y su curiosa confesora en “Quien escucha”, el artista desafortunado en “El ruiseñor”, el temerario inglés en “Un fenómeno”, todos ellos logran su cometido y a la vez sufren por ello. El hecho que en la Argentina en formación –a través de las ‘campanas al desierto’ y el constante movimiento hacia el sur de la frontera con el indio– se estuvieran constantemente transponiendo los límites impuestos por la naturaleza, hace que este tema adquiera matices muy concretos en el contexto de aparición de los cuentos.

El tema del doble es también fundamental. Lo vimos relacionado con el interés por las enfermedades psíquicas y la locura. Sin embargo, en la Argentina en formación, también debería tenerse en cuenta el componente social. Se trata de una sociedad en la cual la mayoría de sus habitantes son argentinos pero también tienen otra nacionalidad, hablan castellano pero tienen otra lengua materna.

El estudio de motivos, figuras y temas nos llevó a entrar en cuestiones de literatura comparada. Si bien la extensión de este trabajo no nos permitió explorar más en este tipo de estudios, sí nos permitió demostrar la importancia de los mismos para ampliar el conocimiento de las relaciones de los textos estudiados con otros textos. Este conocimiento enriquece la lectura de nuestros cuentos al permitirnos entender las constantes con las que se inscriben en el género fantástico, a la vez que nos permite apreciar las variaciones que los hacen únicos.

En cuanto a la conformación del dominio natural, pudimos ver que los elementos, tanto textuales como discursivos, relacionados con la ciencia y el progreso contribuyen en general a dicha conformación. No obstante, contrario a lo que supusimos desde un principio, esto no siempre es así. En “Quien escucha”, la ciencia sirve para darle autoridad al personaje de la magnetizadora, apoyando así la conformación del dominio sobrenatural. En los demás cuentos, se podría decir que la ciencia ‘se pisa la cola’, ya que su presencia sirve para hablar de su propia insuficiencia, dándole así cabida al dominio sobrenatural. En “El ruiseñor”, la ciencia médica –el narrador toma el pulso de Carlos– no le sirve al narrador-personaje para tomar control de la extraña situación en la que se ve inmerso. En “El ramito”, una vez que ha tenido lugar el hecho insólito, el edificio de la Escuela de Medicina, que hasta ese momento ha servido de escenario a la historia

narrada, desaparece. En “Un fenómeno”, la aplicación del método científico queda desmantelada ante el resultado inexplicable que se obtiene. En “La corbata”, la profusión de términos científicos utilizados para describir el mal de Máximo Lerma van siendo reemplazados por términos que aluden a la tradición gótica.

Queremos aclarar que si bien, a los fines prácticos, separamos los análisis textuales en dos capítulos, en los cuentos estos elementos interaccionan constantemente y no deben concebirse como perteneciendo a compartimentos separados. El juego entre una preocupación técnica a nivel de las instancias narrativas, por un lado, y el uso de los tópicos de la literatura fantástica y de otros elementos textuales y discursivos –como la ciencia y el progreso– por otro, es un ingrediente fundamental en la conformación de la ambigüedad que nos ocupa. Gracias a este juego –y sólo gracias a él, ya que sin lo uno o sin lo otro no tendríamos fantástico ambiguo– se irán creando las condiciones textuales necesarias para que se pueda dar el encuentro imposible de los dominios natural y sobrenatural.

Como se desprende de los párrafos anteriores –y de todo el trabajo–, los modos de conformación de los dominios son complejos y no siempre fáciles de catalogar. Una cierta estrategia narrativa o un cierto elemento textual o discursivo puede contribuir a conformar un dominio, pero también el otro. Es a través de ese juego y de esa complejidad que los cuentos estudiados nos revelan su riqueza y nos pueden seguir fascinando y sorprendiendo.

Es, además, esta complejidad, fundamentalmente a nivel sintáctico –de instancias narrativas– pero también a nivel semántico –de motivos, figuras y temas– y verbal –del discurso–, la que nos permite destacar el papel fundamental del acto narrativo en la conformación de la ambigüedad entre un dominio natural y otro sobrenatural. Consiguientemente, esto nos permite postular que los cuentos del fantástico ambiguo estudiados en este trabajo constituyen tempranos exponentes de lo que serán el neofantástico o el fantástico moderno, según los definen Alazraki (1983;1990) y Campra (1985; 2000), respectivamente. La conformación del fantástico ambiguo en estos cuentos del período entre 1862 y 1910 no se logrará, por tanto, solamente a través de la creación de un efecto de miedo u horror en el lector, sino que se logrará en primer lugar a través del *modo* en el cual se cuentan los sucesos. El modo de manejar la ambigüedad discursiva para lograr la inscripción en el género es un claro ejemplo de esto que sostenemos.

En cuanto a la coexistencia de los dos dominios que nos atañen, entendemos esta coexistencia como una expresión de polifonía, ya que, como lo mencionamos antes, la coexistencia de los dominios resultará en una superposición de voces a través de la cual modos opuestos e incompatibles de entender el mundo podrán convivir, sin que ninguno de ellos logre nunca establecer su hegemonía sobre el otro.

El *objetivo de tipo general* planteado para este trabajo fue la reconstrucción del contexto de la época a partir de los cuentos estudiados, a los fines de entender mejor el diálogo que estos cuentos entablan con dicho contexto. Esta reconstrucción nos ayudó a entender la posición privilegiada de los escritores (Gorriti, Holmberg, Mansilla, Lugones, Chiáppori y otros escritores de cuento fantástico del período) como individuos pertenecientes a la elite letrada y adhiriendo, de algún modo, en sus roles políticos y sociales, a las ideas positivistas en boga. En este sentido resulta especialmente interesante el desafío a la hegemonía del cientificismo y de la razón empírica constituido por los cuentos del fantástico ambiguo. A través del estudio del contexto de la época, pudimos asimismo ratificar el presupuesto de que, en el período entre 1862 y 1910, los discursos de la ciencia y los discursos espiritualistas no están separados por límites precisos sino

que, por el contrario, estos discursos se encuentran estrechamente relacionados. La insistencia en separar estos saberes por parte de los promotores de la hegemonía de la razón –según lo vimos del relevo de la prensa– sólo sirve para demostrar el vacío –llamémoslo ‘trascendental’– dejado por esta misma. Allí se inserta la literatura fantástica, al tomar posición a favor de la coexistencia de saberes.

Por otra parte, vimos que la retórica adoptada por el oficialismo liberal del período para describir a la Argentina, era una retórica de oposiciones binarias (Shumway 1993), según la cual la realidad era descrita en pares de opuestos inconciliables, tales como civilización contra barbarie, Europa contra España, ciudad contra campo, catolicismo contra secularización, educación escolástica contra educación técnica. Vistos en este contexto político concreto, los cuentos del fantástico ambiguo constituyen una denuncia y una alternativa, ya que crean un espacio textual en el cual se puede dar el ‘encuentro imposible’ entre dos realidades aparentemente incompatibles.

Una inferencia importante de los análisis llevados a cabo en este trabajo, la cual está directamente relacionada con el concepto de género (Fowler 1982) que utilizamos, es la apreciación de la diversidad existente entre los cuentos estudiados. Si bien los cinco cuentos comparten el uso de técnicas narrativas y de tópicos que los inscriben en la tradición del fantástico, y si bien todos desafían de algún modo el orden –racional– establecido, se diferencian entre sí en el diálogo que entablan con su tiempo y su contexto. Mientras “Quien escucha su mal oye” es un cuento con moraleja, “El ramito de romero” lleva un mensaje político concreto, ya que utiliza el fantástico –un género ameno, popular, entretenido– para abogar por una visión religiosa de la vida, posicionándose en contra de la secularización que iba de la mano de la fe en la razón y en el progreso. “El ruiseñor y el artista”, por su lado, plantea la fuerza de lo incognoscible, de lo que no se puede entender por medio de la razón empírica. “Un fenómeno inexplicable” muestra la existencia de otras realidades –las esotéricas–, mientras que “La corbata azul” equipara la importancia de la realidad psíquica a la realidad empírica. Estas diferencias en lo que respecta a cómo se relacionan los cuentos con el género en el cual se inscriben y cómo se insertan en su tiempo, nos sirven de advertencia contra todo intento o deseo de encastrarlos. Si bien para los fines de este trabajo incluimos a los cinco como representantes del fantástico ambiguo, cada uno de ellos podría, en otro trabajo, aparecer junto con *otros* cuentos, como representante de *otro* género. Debe quedar claro que de ningún modo estamos insinuando que esta plasticidad a la que nos referimos sea específica del género fantástico. Como dijimos al principio de este párrafo, la plasticidad señalada va de la mano del concepto de género que manejamos y pertenece a la literatura en general. Simplemente vale la pena resaltar que, gracias a este concepto de género, este tipo de plasticidad se puede visualizar y aparece entonces, no como un problema que dificulta la clasificación, sino como una realidad que enriquece el entendimiento de los géneros literarios y de las relaciones intertextuales que entre ellos se establecen.

A modo de síntesis, podemos formular las conclusiones que se desprenden de nuestro trabajo del siguiente modo:

1. En los cuentos del fantástico ambiguo del período 1862-1910 estudiados en esta tesis, la ambigüedad entre un dominio natural y otro sobrenatural se da fundamentalmente como producto del acto narrativo. Esto hace de estos cuentos tempranos exponentes de lo que será el fantástico del siglo XX.

2. El motivo del umbral –y secundariamente su motivo asociado, el motivo del castillo gótico– aparece como un elemento fundamental para la estructuración del espacio textual en el cual se dará la ambigüedad entre un dominio natural y otro sobrenatural.
3. Leídos en su contexto sociocultural y político, los cuentos aparecen desafiando la hegemonía del cientificismo y de la razón empírica como instrumentos para interpretar el mundo. También aparecen desafiando la retórica de las oposiciones binarias que guía la descripción de la Argentina en los discursos oficialistas de la época.
4. Los cuentos del fantástico ambiguo se insertan en el vacío creado por la hegemonía de la razón y de una visión materialista de la vida.
5. El concepto de género que utilizamos nos permitió visualizar el hecho de que a pesar de utilizar técnicas narrativas y tópicos que los inscriben en la tradición del fantástico y, más específicamente, en el fantástico ambiguo, los cuentos mantienen claras diferencias entre sí, haciendo imposible su encasillamiento y ayudándonos a entender que la inscripción en un género literario determinado de ningún modo es exclusivo ni excluyente de otros géneros.

Las conclusiones que alcanzamos –y sobre todo las conclusiones de tipo general relacionadas con el contexto sociocultural y político en el que surgen los cuentos– son, sin duda, conclusiones parciales. Cinco cuentos en cuarenta y cinco años no constituyen de ninguna manera una muestra que nos permita otra cosa. Sin embargo, el estudio de estos cuentos en su contexto, viéndolos en interacción con otros textos del momento, nos permite entenderlos como síntoma de ciertas expresiones, ideas o posturas que se dan dentro de la cultura letrada del momento.

Resta seguir estudiando narrativa breve que se inscriba dentro del género fantástico pero ampliando el estudio tanto genérica como geográficamente. Genéricamente, se podrá estudiar el fantástico en todas sus formas, y ver de qué modo interaccionan los diferentes tipos de fantástico. Estudios de archivo más amplios nos permitirán diseñar una ‘cartografía del fantástico’, en la cual se pueda ver en qué tipo de publicaciones se publicaba qué tipo de relatos fantásticos, tanto nacionales como extranjeros. Geográficamente, será fructífero estudiar el fantástico en el mismo período pero incluyendo las literaturas de otros países, para así entender comparativamente las relaciones que entablan los textos con el contexto sociocultural y político en el cual se insertan. Este tipo de estudio nos permitirá apreciar tanto las especificidades como los paralelos en la utilización de técnicas narrativas y en el reciclaje de motivos, figuras y temas en las literaturas de diferentes países.

Por otro lado, falta desarrollar el campo de los estudios comparativos para ir entendiendo más claramente de qué modo fue entrando la literatura fantástica en la Argentina. Sabemos que es una literatura originariamente ‘importada’, y que esa importación estuvo a cargo de la intelectualidad letrada. Sabemos asimismo que aquel encuentro de literaturas europeas y norteamericana con la incipiente literatura argentina resultó en un acervo de obras del fantástico, muchas de las cuales pasaron a brillar con luz propia entre otras obras de la ‘literatura fantástica’. En cualquier caso queda claro que este género literario no reconoce fronteras para inquietar a sus lectores, sean éstos de la ideología o de la nacionalidad que sean.

Bibliografía primaria

Ediciones citadas

- Chiáppori, A. (1907) “La corbata azul”. *Borderland*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y hno. editores. Pp.103-117.
- Gorriti, J. M. (1907) “Quien escucha su mal oye”. *Sueños y realidades*. Buenos Aires: Biblioteca de “La Nación”. Tomo II. Pp.129-144.
- Holmberg, E. L. (1982) “El ruiseñor y el artista”. En: Hahn, O. Pp.138-147.
- Lugones, L. (1926) “Un fenómeno inexplicable”. *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: M. Gleizer. Pp.45-56.
- Mansilla de García, E. (1883) “El ramito de romero”. *Creaciones*. Buenos Aires: Imprenta de Juan Alsina. Pp. 63-87.

Otras ediciones

- Chiáppori, A. (1986) “La corbata azul”. *Prosa narrativa*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras. Pp.67-76.
- Holmberg, E. L. (1876) “El ruiseñor y el artista”. *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 18/6/1876; 2/7/1876; 16/7/1876.
- Lugones, L. (1898) “La licantropía”. *Philadelphia*. Buenos Aires. Septiembre 1898. Pp.84-92.
- Lugones, L. (1984) “Un fenómeno inexplicable”. *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Ediciones del 80. Pp.75-83.
- Mansilla de García, E. (1877) “El ramito de romero”. *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 1/7/1877; 8/7/1877; 15/7/1877.

Otros cuentos argentinos del período

- Bunge, C. O. (1927) “El perro interior”. *La sirena (Narraciones fantásticas)*. Madrid: Espasa-Calpe. Pp.35-58.
- Bunge, C. O. [1927] “Pesadilla Grotesca (Impresiones de 24 hrs. de fiebre)”. En: Flesca (1970) Pp.213-232.
- Cané, M. [1872] “El canto de la sirena”. En: Hahn (1982) Pp.122-126.
- Cané, M. (1879) “El canto de la sirena”. *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 11/3/1879. Pp. 116-119.

- Cárbia, R. D. (1907) "Las dos fuerzas". *Nosotros. Revista Mensual de Literatura - Historia - Arte - Filosofía*. Año I. Tomo I. 1907. Buenos Aires. Pp.248-254.
- Chiáppori, A. (1907) "La mariposa". *Borderland*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y hno. editores. Pp.165-172
- Gorriti, J. M. [1876] "Coincidencias". En: Flesca (1970)
- Gorriti, J. M. [1876] "El pozo de Yocci" En: Gorriti, J. M. (1946) *Narraciones*. Buenos Aires: Ediciones Estrada. Pp.167-235.
- Holmberg, E. L. [1879] (1982) "Horacio Kalibang o los autómatas". En: Hahn (1982) Pp.148-162.
- Holmberg, E. L. [1896] (1994) "La casa endiablada". *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Edicial. Pp.305-393.
- Hudson, E. G. [1884] "La confesión de Pelino Viera". En: Cócaro N. (1985) Pp.129-153.
- "Los muertos a hora fija. (Revelaciones de un médico)" (1898) *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo I. Nro. VI. 7/12/1898. Pp.188-194.
- Lugones, L [1906] (1984) "Yzur". *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Ediciones del 80. Pp.133-140.
- Lugones, L. [1906] (1984) "La fuerza Omega". *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Ediciones del 80. Pp.51-62.
- Monsalve, C. [1879] (1970) "De un mundo a otro". En: Flesca (1970) Pp.164-182.
- Olivera, C. (1877) "Magdalena". *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 30 de septiembre de 1877. Pp.461-463.
- Ugarte, M. [1906] (1986) "El gigante y la luna". En: Fletcher (1986) P.193.
- Wilde, E. [1882] (1982) "Alma callejera". En: Hahn (1982) Pp.170-171.

Fuentes periódicas de la época

- Addison (1879) "Elocuencia femenil. Diferentes clases de oradoras". *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 14/9/1879. Pp.441-442.
- Alvar (1872) "La mujer". *El Plata Ilustrado*. Buenos Aires. Primer semestre oct.1871-abril 1872. p.54.
- Arnould, A. (1898) "La ciencia teosófica". *Philadelphia*. Buenos Aires. Nro.1. 7/7/1898. p.18.
- Burnouf, E. (1899) "Creencias fundamentales del Budhismo". *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo I. Nro. VIII. 7/2/1899.
- Cabello de Carbonera, M. (1876) "Influencia de la mujer en la civilización". *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 5/3/1876. Pp.109-111.
- Cabello de Carbonera, M. (1877) "La mujer y la doctrina materialista". *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 6/5/1877. Pp.203-205.
- Conciense, E. (1883) "Ciencia y Fe". *Revista Científica y Literaria*. Tomo 1, agosto-diciembre. Pp.306-309.
- Darío, R. (1894) "'Leconte de Lisle' por Rubén Darío ante la muerte del escritor". *La Nación*. Buenos Aires. 20/7/1894. p.1, col.3-5.
- Decrespe, M. (1899) "La ciencia oculta y las ciencias modernas". *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo II. Nro. V. 7/11/1899. Pp.171-175.

- Delpit, A. (1883) “El crimen de Bernardino”. *La Nación*. Buenos Aires. 8/9/ y 9/9/1883.
- Deslys, C. (1881) “El castillo en el bosque”. *La Nación*. Buenos Aires. 6/4/1881.
- Echenique, M. E. (1876) “Necesidades de la mujer argentina”. *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 16/1/1876. Pp.22-27.
- Edmondo D. (1895) “Escritores italianos. Bocetos y fotografías”. *La Nación*. Buenos Aires. 1/3/1895. p.3, col.4-7.
- “El caso de fakirismo” (1895) *La Nación*. Buenos Aires. 30/3/1895. p.5, col.3-5.
- “El divorcio en Francia” (1884) *La Crónica*. Buenos Aires. 4/7/84. p.1, col.2-3.
- García Piñeiro, O. (1902) “El hipnotismo en la medicina”. *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo VI. Nros. I-VI. 7/1 al 7/6/1902.
- Greene, M. E. (1900) “El hombre amarillo”. *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo III. Nro. I. 1/7/1900. Pp.41-45.
- Haji Mora (1900), “¿Puede el doble asesinar?”. *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo II. Nros. IX y X. 7/4/1900. Pp.170-146.
- Macrae, D. (1876) “Las mujeres norteamericanas”. *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 5/11/1876. Pp.532-533.
- “La Bagavad-Gita” (1899) *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo I. Nro. IX. 7/3/1899. Pp.304-305.
- “Las preocupaciones científicas. La ciencia hermética y la alquimia ante la razón” (1881). *La Nación*. Buenos Aires. 29/3/1881. p.1, col.5.
- Lemaitre, J. (1896) “J. K. Huysmans. Su último libro”. *La Nación*. Buenos Aires. 12/2/1896. P.6, col.1-2.
- Levi, E. (1900) “El magnetismo”. *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo II. Nro. XII. 7/7/1900. Pp.827-830.
- Lugones, L. (1898a) “Acción de la Teosofía”. *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo I. Nro.VI. 7/12/1898. Pp.167-176.
- Lugones, L. (1900a) “Objeto de nuestra filosofía”. *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo II. Nro. XII. 7/7/1900. Pp.793-799.
- Lugones, L. (1900b) “Nuestro método científico”. *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo III. Nro. II. 7/8/1900. Pp.49-61.
- Luz, M. de la (1877) “Las literatas”. *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 1/4/1877. p.145.
- Obermayer, F. (1894) “Literatura Sueca. Strindberg. Enemigo de las mujeres”. *La Nación*. Buenos Aires. 27/8/1894. p.1, col.7; p.4, col.1.
- Olivera, A. (1878) “El Matrimonio y sus ventajas para la sociedad”. *El Unionista* (Periódico semanal. Órgano de la clase obrera.) 13/1/1878.
- “Onofroff (Reseña)” (1895) *La Nación*. Buenos Aires. 16/3/1895. p.5, col.3-4.
- “Onofroff en el manicomio” (1895) *La Nación*. Buenos Aires. 1/4/1895. p.3, col.7.
- Pascal, Th. (1900) “Los principios esenciales de la Teosofía”. *Philadelphia*. Buenos Aires. Nro.VII. 7/1/1900. Pp.240-250.
- “*Philadelphia* (No hay religión más elevada que la verdad)”. (1898) *Philadelphia*. Buenos Aires. Nro.I. 7/7/1898. p.1.
- Poe, E. A. (1879a) “El cuervo”. *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 2/3/1879. Pp.99-101.

- Poe, E. A. (1879b) "Morella". *La Ondina del Plata*. Buenos Aires. 24/8/1879.
- Prel, C. du (1900) "Los rayos roentgen y el ocultismo". *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo III. Nro. I. 7/7/1900. Pp.16-24.
- Puiggari, M. (1881) "La demonomanía y la brujomanía en la Edad Media". *La Nación*. Buenos Aires. 10/5/1881. p.1, col.6.
- Repórter (1895) "Hipnotismo – Fakirismo – Mesmerismo – Demonología – Condedasismo. Reportaje a Frank Brown". *La Nación*. Buenos Aires. 13/3/1995. p.3, col.2-4.
- "Reseña de 'El desengaño fantástico de un sueño' (Drama fantástico del Duque de Rivas)" (1875) *La Nación*. Buenos Aires. 7/5/1875.
- "Reseñas" (1907) *Nosotros* Año I. Tomo I. p.333.
- "Sin título" (Noticia sobre la adivina Teresa Melardi) (1875) *La Nación*. Buenos Aires. 14/4/1875.
- "Sin título" (Aviso publicitario sobre un magnetizador) (1881) *La Nación*. Buenos Aires. 5/1/1881.
- Tolstoi, L. N. (1902) "Cuarenta años. Leyenda rusa". *Philadelphia*. Buenos Aires. Tomo V. Nros. I-VI. 7/1 al 7/6/1902.
- "Un caso de fakirismo". (1895) *La Nación*. Buenos Aires. 28/3/1895. p.5, col.5-6.
- Verne, J. (1875) "El capitán Cornabute en los mares glaciares" (Folletín). *La Nación*. Buenos Aires. Del 27/5 al 29/6/1875.
- Zola, E. (1896a) "Roma" (Folletín). *La Nación*. Buenos Aires. enero-marzo 1896.
- Zola, E. (1896b) "Sapos y culebras" (Folletín). *La Nación*. Buenos Aires. marzo-junio 1896.

Bibliografía secundaria

- Alazraki, J. (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Editorial Gredos.
- Alazraki, J. (1990) "¿Qué es lo neofantástico?" *Mester*. Fall. Vol.XIX, Nro.2. Pp.21-34.
- Altamirano, C. y B. Sarlo (1983) "La Argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". En: *Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Pp. 69-105.
- Anderson Imbert, E. (1986) *Historia de la literatura hispanoamericana. I. La Colonia. Cien años de república*. México: Fondo de Cultura Económica.
- "Andral (Gabriel)" (1960) *Grand Larousse encyclopédique*. Paris: Librairie Larousse.
- Arán, P. (1989) "Las fuerzas extrañas o cómo iniciarse en el misterio". *Boletín. Facultad de Filosofía y Humanidades*. Córdoba (Argentina): Universidad Nacional de Córdoba. Nro.3, pp. 81-93.
- Arán, P. (1999) *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba-Argentina: Narvaja Editor.
- Arán, P. (2000) "Fantástico, esoterismo, ideología, Leopoldo Lugones". *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Universidad de Puebla, México. Nro.21, enero-junio. Pp.123-140.
- Armitt, L. (1996) *Theorising the Fantastic*. London, New York: Arnold.
- Arrieta, R. A. (dir.) (1959) *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Peuser. Tomo IV.

- Arrieta, R. A. (dir.) (1960) *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Peuser. Tomo VI.
- Auza, N. T. (1988) *Periodismo y feminismo en la Argentina 1830-1930*. Buenos Aires. Emecé Editores.
- Auza, N. T. (1999) *La Literatura Periodística Porteña Del Siglo XIX. De Caseros a la Organización Nacional*. Buenos Aires: Editorial Confluencia.
- Bajtín, M. [1929] (1988) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. [1941] (1989a) "Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico". *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus. Pp.449-485.
- Bajtín, M. [1937-38] (1989b) "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus. Pp.237-410.
- Barbich, R. (1981) "Los temas de Atilio Chiáppori. La frontera invisible". *Convicción*, 30 de agosto. Buenos Aires. Pp. VI-VII.
- Barcia, P. L. (1981) "Composición y temas de *Las fuerzas extrañas*". En: Lugones, L. *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires. Ediciones del 80. Pp.9-45.
- Barcia, P. L. (1984) "Estudio Preliminar y notas". En: Lugones, L. Pp.7-45.
- Barcia, P. L. (1988) "Estudio preliminar". En: Lugones, L. *El espejo negro y otros cuentos*. Buenos Aires: Huemul. Pp.7-49.
- Barrenechea, A. M. (1957) "Introducción". En: Barrenechea, A. M. y S. Speratti Piñero *La literatura fantástica en Argentina*. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp.ix-xiv.
- Barrenechea, A. M. (1972) "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*. Nro.80. julio-sept. Universidad de Pittsburg. Pp.391-403
- Barrenechea, A. M. (1985) "La literatura fantástica: función de los códigos culturales en la constitución de un género". En: *El espacio crítico en el discurso literario*. Buenos Aires: Kapelusz. Pp.44-54.
- Barrera, T. (1996) "La fantasía de Juana Manuela Gorriti". *Hispanamérica. Revista de literatura*. Año XXV, agosto, nro. 74. Pp.103-111.
- Barthes, R. [1968] (1994a) "L'effet de réel". *Œuvres complètes. Tome II 1966-1973*. Paris: Éditions du seuil. Pp.479-484.
- Batticuore, G. (1993) "La novela de la historia". En: C. Iglesia (ed.) *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Feminaria Editora. Pp.13-27.
- Batticuore, G. (1996) "Itinerarios culturales. Dos modelos de la mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima-Berkeley. Año XXII. Nro. 43-44. Pp.163-180.
- Becker, U. (1996) *Enciclopedia de los símbolos*. Ediciones Barcelona. Robin Book.
- Belevan, H. (1977) *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Berg, M. G. (1997) "Juana Manuela Gorriti: Narradora de su época". En: B. Osorio y M. M. Jaramillo (ed.) *Las desobedientes: Mujeres en nuestra América*. Santafé de Bogotá: Panamericana. Pp.131-146.
- Bessière, I. (1974) *Le récit fantastique*. París: Larrouse.

- Bessière, I. (2001) "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza". En: D. Roas (ed.) (2001a) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcolibros. Pp.83-104.
- Biagini, H. (1995) *La generación del ochenta. Cultura y política*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Bioy Casares, A. (1980) "Prólogo". En: Borges, Ocampo y Bioy Casares ([1940] 1980). Pp.7-14.
- Bioy Casares, A. (1996) "Entrevista con Bioy Casares". *Clarín Digital* <http://www.clarin.com/diario/reportajes/96.03.17/Bioy.html> [Accedido en 12/1996].
- Borges, J. L., S. Ocampo y A. Bioy Casares [1940] (1980) *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Botana, N. R. (1977) *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Botana, N. y E. Gallo (1997) *De la República posible a la República verdadera (1880-1910)*. Buenos Aires: Ariel.
- Bravo, M. C. y A. Landaburu (2000) "Maternidad, cuestión social y divorcio en el catolicismo social". En: *Mujeres en escena. Actas de las Quintas Jornadas Historia de las Mujeres y Estudios de Género*. Santa Rosa, La Pampa: Universidad Nacional de la Pampa. Pp.289-296.
- Brescia, P. (2000) "La sintaxis del secreto en Juana Manuela Gorriti". *Signos Literarios y Lingüísticos*. Vol. II. Nro. 2. México: UAM-Iztapalpa. Pp.63-73.
- Brooke-Rose, C. (1981) *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic*. London; New York: Cambridge University Press.
- Bunge, C. O. (1928) *La educación. Tratado general de pedagogía*. (Libro III: Teoría de la Educación). Madrid: Espasa-Calpe.
- Buoncore, D. (1956) *Bibliografía literaria y otros temas sobre el escritor y el libro*. Santa Fe (Argentina): Imprenta de la Universidad Nacional del Litoral.
- Buoncore, D. (1960) "El libro y los bibliógrafos". En: Arrieta, R. A. Pp.279-350.
- Caillois, R. (1965) *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard.
- Calvino, I. (ed.) (1997) *Cuentos fantásticos del siglo XIX. Volumen primero: Lo fantástico visionario*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Campra, R. (1981) "Il fantastico: una isotopia della trasgressione". En: *Strumenti critici*. Anno XV, giugno. Pp. 199-231
- Campra, R. (1985) "Fantástico y sintaxis narrativa". En: *Río de la Plata. Culturas*. París: CELCIRP. Nro.1. Pp.95-111.
- Campra, R. (1998) "Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social". *Casa de las Américas*. Nro.213, octubre-diciembre. Pp.17-23.
- Campra, R. (2000) *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci.
- Castro, A. (2000) "Los umbrales de lo inexplicable en un cuento de Leopoldo Lugones". En: J. Nystedt (ed.) *XIV Skandinaviska Romanistkongressen. Stockholm 10-15 augusti 1999*. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm: Almqvist & Wiksell International. (CD-rom).
- Castro, A. (2001) "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 del VII Congreso Internacional del CELCIRP*: Gotemburgo, 20-22 de Junio de 2000, Göteborgs universitet. Pp.397-404.

- Cavalaro, D (1996) *Revistas argentinas del siglo XIX*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Chanady, A. B (1985) *Magical Realism and the Fantastic: Resolved vs. Unresolved Antinomy*. New York; London: Garland.
- Checa Godoy, A. (1993) *Historia de la prensa en Iberoamérica*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Chiáppori, A. (1954) *Borderland. La eterna angustia*. Buenos Aires: Ed. Guillermo Kraft.
- Chiáppori, A. (1986) *Prosa Narrativa*. Buenos Aires. Academia Argentina de Letras.
- Cócaro, N. [1960] (1985) *Cuentos fantásticos argentinos*. Buenos Aires: Emecé.
- Cócaro, N. y A. E Serrano Redonnet (1976) *Cuentos fantásticos argentinos. Segunda serie*. Buenos Aires: Emecé.
- Cohn, D. (1983) *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Collot, M. (1988) "Le thème selon la critique thématique". *Communications*. Pp.79-91.
- Communications* (1988) (Número especial: *Variations sur le thème*). Nro.47. Paris: Seuil.
- Cornell, P. (2001) "El indio, el explorador y la historia social de la arqueología en la Argentina moderna". En: K. Benson y L. Rossiello (eds.) *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata. Actas del VII Congreso Internacional del CELCIRP*: Gotemburgo, 20-22 de Junio de 2000, Göteborgs universitet. Pp. 205-218.
- Cornwell, N. (1990) *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. New York and London: Harvester Wheatsheaf.
- Cortázar, J. (1975) "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata". *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésiliene. (Caravelle)*. Nro.25. Université de Toulouse-Le Mirail. Pp.145-151.
- Cortés Darío, A. (1980) "'El ruiseñor y el artista': un cuento fantástico de Eduardo L. Holmberg". *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas*, Toronto 1977. University of Toronto. Pp.188-191.
- Cresta de Leguizamón (1994) "Aportes de Juana Manuela Gorriti a la narrativa argentina". En: L. Fletcher (ed.) *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria. Pp.61-68.
- D'Arcangelo, L. (1983) *La letteratura fantastica in Argentina*. Lanciano: Editrice Itinerari Lanciano.
- Daemmrich, H. S. e I. Daemmrich (1987) *Themes and Motifs in Western Literature. A Handbook*. Tübingen, Francke Verlag.
- Dante Alighieri (1969) *Inferno* (notas de Allan Gilbert). Durham: Duke University Press.
- Dante Alighieri (1994) *Purgatorio* (notas de Bianca Garavelli). Milano: Bompiani.
- Darío, R. [1912] (1950) "Autobiografía". En: *Obras completas*. Tomo 1. Madrid: Afrodisio Aguado. Pp.15-178.
- Devoto, F. y M. Madero (eds.) (1999) *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural 1870-1930*. Buenos Aires: Editorial Taurus.
- Dolezel, L. (1985) "Le triangle du double". *Poétique*. Pp.463-471.
- Dolezel, L. [1988] (1997) "Mimesis y mundos posibles". En: A. Garrido Domínguez (ed.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/libros. Pp.67-94.
- Domínguez, M. (1980) *Cuentos fantásticos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Huemul.

- Eco, U. (1984) *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: Macmillan Press.
- Eco, U. [1979] (1994) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. [1990] (1998a) "Pequeños mundos". *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen. Pp.215-235.
- Eco, U. [1984] (1998b) *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Emont, N. (1991) "Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIX siècle". *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*. Paris: Albin Michel. Pp.137-156.
- Estébanez Calderón, D. (1996) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza editorial.
- Fabre, J. (1991) "Pour un sociocritique du genre fantastique en littérature". *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*. Paris: Albin Michel. Pp.44-55.
- Fernández, T. (1997) "La fantasía de Eduardo Ladislao Holmberg". En: J. Pont (ed.) Pp.277-286.
- Flesca, H. (1970) *Antología de la literatura fantástica argentina: Narradores del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz.
- Fletcher, L. (1986) *Modernismo. Sus cuentistas olvidados en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del ochenta.
- Flores, A. [1957-58] (1990) "El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana". *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. México: Premiá. Pp.17-24.
- Fowler, A. (1982) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Fredrick, B. (1993) *La pluma y la aguja: las escritoras de la Generación del 80*. Buenos Aires: Feminaria.
- Freud, S. [1919] (1992) "Lo ominoso". En: Freud, S. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu editores. Vol. XVII. Pp.215-251.
- "Freud, Sigmund. Early life and training" (2000). En: *Encyclopaedia Britannica Online* <http://www.eb.co.uk:180/bol/topic?eu=117272&sctn=2&pm=1> [Accedido el 11/1/2000].
- "Galvani, Luigi" (2001). En: *Encyclopædia Britannica Online* <http://www.eb.co.uk:180/bol/topic?eu=36619&sctn=2> [Accedido el 1/11/2001].
- Gallo, E. (1993) "Society and Politics, 1880-1916". En: L. Bethell (ed.) *Argentina Since Independence*. New York: Cambridge University Press. Pp.79-111.
- García Ramos, A. (1987) "Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano". *Anales de literatura hispanoamericana*. Nro.16. Madrid: Cátedra de literatura hispanoamericana. Universidad Complutense. Pp.81-94.
- Genette, G. [1972] (1980) *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Cornell University Press.
- Genette, G. [1972] (1989) *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Genette, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Greimas, A. J y J. Courtés (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Gutiérrez Girardot, R. (1983) *Modernismo*. Barcelona: Montesinos.

- Hahn, O. [1978] (1982) *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. México: Premiá.
- Hahn, O. (1990) "Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano". *Mester*. Vol. xix, Nro.2 Fall. Pp.5-45.
- Hamon, P. (1985) "Thème et effet de réel". *Poétique*. Pp. 495-503.
- Haynes, R. (1994) *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*. John Hopkins University Press.
- Hawthorne, N. [1835] (1974) "The Prophetic Pictures". *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne. Twice Told Tales*. Ohio State University Press. Volume IX. Pp.166-182.
- Henestrosa, A. y J. A. Fernández de Castro (1947) *Periodismo y Periodistas de Hispanoamérica*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Herrero Cecilia, J. (2000) *Estética y pragmática del relato fantástico. (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Hourcade, E. (1999) "La pampa gringa, invención de una sociabilidad europea en el desierto". En: Devoto y Madero (ed.) Pp.163-187.
- "Hufeland (Christiof Wilhelm)" (1910) *Encyclopedia Britannica*. New York and Cambridge: University Press.
- Ibarguren, C. [1955] (1977) *La historia que he vivido*. Buenos Aires: Ediciones Dictio.
- Iser, W. [1976] (1978) *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Jackson, R. (1981) *Fantasy: the Literature of Subversion*. London and New York: Methuen.
- Jitrik, N. (1968) *El 80 y su mundo*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.
- Jitrik, N. (1993) "Introducción". En: Lugones, L. *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. Pp.11-49.
- Jost, F. (1974) *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis and New York: Pegasus.
- Jost, F. (1988) "Introduction". En: J. C. Seigneuret (ed.). *Dictionary of Literary Themes and Motifs*. Greenwood Press. Pp.xv-xxiii
- Keats, J. [1819] (1899) "Ode to a Nightingale". En: *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*. Cambridge, Massachusetts: Houghton Mifflin Company. Pp.144-146.
- Köning, I. (1984) *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Frankfurt am Main; Bern; New York: Verlag Peter Lang.
- Lanser, S. S. (1981) *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton University Press.
- Leal, L. (1967) "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana". *Cuadernos Americanos*. Nro.153, julio-agosto. Pp.230-235.
- Lee, E. (1997) "Briarrose, or the Sleeping Beauty". En: *The Victorian Web* <http://landow.stg.brown.edu/victorian/gender/sleep.html> [Accedido el 26/6/2001].
- Leffler, Y. (1991) *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*. Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs Universitet.

- Llarena, A. (1997) *Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud. (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*. Las Palmas de Gran Canaria: Hispamérica.
- Lo fantástico. Cuentos de realidad e imaginación.* (1993) Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Lojo, M. R. (1997) *Cuentistas Argentinos de Fin de Siglo. Tomos I y II. Estudio Preliminar*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- López, A. (1997) “Le fantastique: une notion opératoire?”. En: *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo. Julio Cortázar*. Cahiers du CRICCAL. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. Pp.29-45.
- Lugones, L. (1941) *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- MacAndrew, E. (1979) *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia.
- Marchese, A. y J. Forradellas (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Marini Palmieri, E. (1988) “Esoterismo en la obra de Leopoldo Lugones”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nro.458, agosto. Pp.79-95.
- Marini Palmieri, E. (1994) “Yzur, mono sabio. Sobre un cuento de Leopoldo Lugones”. *Alba de América. Revista Literaria*. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico. Vol.12, julio, Nros.22 y 23. Pp.245-256.
- Marún, G. (1986) “‘El ruiseñor y el artista’ (1876): un temprano cuento modernista argentino”. *Río de la Plata. Culturas*. 2. Pp.107-116.
- Marún, G. (1993) *El modernismo argentino insólito en La Ondina del Plata y Revista Literaria (1875-1880)*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- Masiello, F. (1992) *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Masiello, F. (1995) “Lost in Translation. Eduarda Mansilla de García on Politics, Gender and War”. En: D. Meyer (ed.) *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th. and 20th. Centuries*. Austin: University of Texas Press. Pp.68-79.
- Mayo, C. A. y García Molina, F. (1988) *El positivismo en la política argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mead, K. (1997) “Gendering the Obstacles to Progress in Positivist Argentina, 1880-1920”. *Hispanic American Historical Review*. 77:4. Pp.645-675.
- Meehan, T. C. (1981) “Una olvidada precursora de la literatura fantástica argentina: Juana Manuela Gorriti”. *Chasqui*. Manhattan. Feb-mayo. Nro.10. 3-19. Pp.3-19.
- Molloy, S. (1998) “La violencia del género y la narrativa del exceso: notas sobre mujer y relato en dos novelas argentinas de principios de siglo”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIV. Nros.184-185. julio-diciembre. Universidad de Pittsburg. Pp.529-542.
- Morillas Ventura, E. (ed.) (1991) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Morillas Ventura, E. (1997) “El relato fantástico y el fin de siglo”. En: J. Pont (ed.) Pp.31-40.
- Morillas Ventura, E. (1999) “Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX”. En: J. Pont (ed.) Pp.269-277.

- Naharro-Calderón, J. M. (1994) "Escritura fantástica y destrucción realista en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones". *Hispanic Review*. Philadelphia. Winter, 62:1. Pp.23-34.
- Navarro Viola, A. (dir.) (1883) *Anuario Bibliográfico*. Buenos Aires.
- Nikolajeva, M. (1988) *The Magic Code. The use of magical patterns in Fantasy for Children*. Gothenburg: Almqvist & Wiksell International.
- Obligado, C. (1941) "Prólogo". En: Lugones, L. Pp.7-28.
- Oviedo, J. M. (1989) *Antología crítica del cuento hispanoamericano 1830-1920*. Madrid: Alianza.
- Pagano, J. L. (1938) *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Edición del Autor.
- Pagés Larraya, A. (1994) "Estudio Preliminar". En: Holmberg, E. L. *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires: Edicial. Pp.7-98.
- Patán, F. (1985) "El umbral: paso a otros mundos". En: Balakian, A. (ed.). *Proceedings of the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association*. New York: Garland. Pp.291-299.
- Peralta, A. (2001a) "Vad är nationell vetenskap? Strider om nationell tillhörighet och vetenskapssyn i Argentina 1860-1915". En: A. Peralta y D. Moaven Doust (eds.) *Underlandet. En antologi om konflikt och identitet*. Estocolmo: Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Pp.109-147.
- Peralta, A. (2001b) "Indianerna på museet. Om vetenskapens härjningar i 1880-talets Argentina". En: O. Sernhede y Th. Johansson (eds.) *Identitetens omvandlingar. Black metal, magdans och hemlöshet*. Gotemburgo: Bokförlaget Daidalos. Pp.21-55.
- Pérez Rioja, J. A. (1994) *Diccionario de Símbolos y Mitos*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Poétique* (1985) (Número especial: *Du thème en littérature. Vers une thématique*). Paris: Seuil. Nro.64. Novembre.
- Ponnau, G. (1990) *La folie dans la littérature fantastique*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Pont, J. (ed.) (1997) *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Lleida: Editorial Milenio.
- Pont, J. (ed.) (1999) *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura hispánica*. Lleida: Edicions Universitat de Lleida.
- Porto Bucciarelli, L. (1990) *Leopoldo Lugones de parte de los astros. El simbolismo hermético de La montañas de oro*. Macerata: Università di Macerata.
- Praz, M. (1951) *The Romantic Agony*. Oxford: Oxford University Press.
- Priamo, L. (1999) "Fotografía y vida privada (1870-1910)". En: Devoto y Madero. Pp.275-299.
- Prieto, A. (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Prince, G. [1973] (1988) "Introduction to the Study of the Narratee". En: Murphy, Hoffmann and Patrick D. *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press. Pp.313-335.
- Propp, V. [1927] (1979) *Morphology of the Folktale*. Austin and London: University of Texas Press.
- Rama, A. (1970) *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

- “Raspail (François Vincent)” (1960) *Grand Larousse encyclopédique*. Paris: Librairie Larousse.
- “Reichenbach (Carl Ludwig, barón von)” (1925) *Enciclopedia universal ilustrada Europeo-Americana*. Barcelona: Hijos de J. Espasa, Editores.
- Reisz de Rivarola, S. (1989) “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”. En: *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Revol, E.L (1981) “La literatura fantástica argentina”. *Sur*. enero-junio. Buenos Aires. Pp.35-40.
- Reyes, G. (1984) *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Riffaterre, M. (1978) *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Riffaterre, M. (1990) “Compulsory reader response: the intertextual drive”. En: M. Worton y J. Still (eds.) *Intertextuality. Theories and practices*. Manchester y New York: Manchester University Press. Pp.56-78.
- Rimmon-Kenan, S. (1985) “Qué est-ce qu’un thème?”. *Poétique* Pp.397-406.
- Risco, A. (1987) *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*. Madrid: Taurus.
- Rivera, J.B. (1985) “El escritor y la industria cultural”. *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina*. Tomo 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Roas, D. (2001a) “La amenaza de lo fantástico”. En: Roas, D. (ed.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arcolibros. Pp.7-44.
- Roas, D. (2001b) *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. (Tesis doctoral). Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Roas, D. (2001c) “Entre cuadros, espejos y sueños misteriosos. La obra fantástica de Pedro Escamilla”. *Scriptura*. Nro. 16 (Monográfico: *El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y olvidados*). Lleida: Facultad de Letras. Sección de Literatura Española. Pp.103-118.
- Rojas, R. (1925) *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Los modernos I*. Buenos Aires: Librería “La Facultad”.
- Romero, J. L. (1976) *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Romero, J. L. (1997) *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Rotker, S. (1999) *Cautivas. Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Rust, R. (1988) “Liminality in *The Turn of the Screw*”. *Studies in Short Fiction*, 25. Pp.441-446.
- Sagastizábal, L. (1995) *La edición de libros en la Argentina. Una Empresa de Cultura*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sáinz de Medrano, L. (1991) “Cien años de literatura fantástica”. En: Morillas Ventura (ed.) Pp.17-25.
- Santomauro, H. M. (1981) “Los positivistas argentinos”. *Todo es historia*. Octubre. Nro. 173. Pp.8-21.
- Sardiñas, J. M. (2000) “De la estética clásica a la fantástica: dos momentos en un mito literario”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Universidad de Puebla, México. Nro. 21, enero-junio. Pp.49-57.

- Sartre, J. P. (1947) "Aminadab. Ou du fantastique considéré comme un langage". *Situations I*. Paris. Gallimard. Pp.122-142.
- Schuré, É. [1889] (1912) *Les grands initiés. Esquisse de la histoire secrète des religions*. Paris: Librairie Académique.
- Segre, C. (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Shanklin, T. H. (1995) *Thresholds, Boundaries, Crossings: Reading Liminality in the English Novel*. (Diss.) Binghamton University, UMI Dissertation Services.
- Shumway, N. (1991) *The Invention of Argentina*. Berkeley: University of California Press.
- Shumway, N. (1993) *La invención de la Argentina. Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé editores.
- Soler, R. (1959) *El positivismo argentino. Pensamiento filosófico y sociológico*. Panamá: Imprenta Nacional.
- Soriano, M. (1999) "El saber de la ficción en «Quien escucha su mal oye»: estudio sociocrítico del los inicios del género fantástico". En: A. Royo (comp.) *Juanamauela, mucho papel: algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti*. Salta: Ediciones del Robledal. Pp.241-284
- Speck, P. (1976) "'Las fuerzas extrañas' de Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata". *Revista Iberoamericana*. Vol.42. julio-dic. Universidad de Pittsburgh. Pp.411-26.
- Stevenson, R. L. [1886] (1994) *Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin Books.
- Svampa, M. (1994) *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.
- Terán, O. (1987) *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur editores.
- Todorov, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Traill, N. H. (1996) *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Turner, V. W. (1969) *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ugarteche, F. (1929) *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*. Buenos Aires: Talleres gráficos Canals.
- Vázquez, M. E. (1984) *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara editor.
- Verdevoye, P. (1980) "Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata". *Anales de la literatura hispanoamericana*. Universidad Complutense de Madrid. vol. VIII-9. Pp.283-303.
- Verdevoye, P. (1991) "Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX". En: Morillas Ventura (ed.) Pp.115-126.
- Verdevoye, P. (1997) "Naissance et orientations de la littérature fantastique dans le Río de la Plata jusque vers le milieu du XIXe siècle". *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo. Julio Cortázar*. América. Cahiers du CRICCAL. Nro. 17. Presses de la Sorbonne Nouvelle. Pp.11-28.
- Vessuri, H. M. C. (1996) "La ciencia académica en América Latina en el siglo XX". En: J. J. Saldaña (coord.) *Historia social de las ciencias en América Latina*. México: Grupo Editorial Miguel Angel Porri A. Pp.437-479.

- Viñas, D. (1982) *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Viñas, D. (1996) *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Washington, P. (1993) *Madame Blavatsky's Baboon. Theosophy and the Emergence of the Western Guru*. London: Secker & Warburg.
- Weinberg, G. (1998) *La ciencia y la idea de progreso en América Latina 1860-1930*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Weyland, W.G. (1946) "Introducción". En: Gorriti, J. M. *Narraciones*. Buenos Aires: Ediciones Estrada. Pp. VII-LX.
- Wittgenstein, L. (1958) *Philosophical Investigations. The English Text to the Third Edition*. New Jersey: Prentice Hall.
- Whyte, L. L. (1960) *The Unconscious before Freud*. New York: Basic Books.
- Ziolkowski, T. (1977) *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton University Press.

APÉNDICE: PERIÓDICOS RELEVADOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE BUENOS AIRES EN FEBRERO-MARZO DE 1997

Publicación	Años	Descripción / Ubicación
<i>Caras y Caretas</i>	Último número de 1898 - 1899.	“Semanario festivo, literario, artístico y de actualidades”. En: Periódicos antiguos.
<i>Don Quijote</i>	1886-	“Redacción anónima”. Caricaturas, historietas. Anti -juarista. En: Periódicos antiguos.
<i>El Album de las Niñas</i>	8/7/77- 19/8/77	“Periódico semanal Joco-serio y literario”. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>El Ateneo Argentino</i>	abril 1872-octubre 1873	“Periódico mensual de historia, ciencias, literatura y variedades”. Directores: Luis Pedro Pintos y José Ballerini. En: Periódicos antiguos.
<i>El Católico</i>	jun. 1878	“Periódico Cristiano”. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>El Correo de los niños</i>	oct. 1876- 1877	“Semanario del domingo dedicado al sexo feo”. (Desde mayo 1877 aparece lu. y jue. Desde septiembre aparece lu., mie. y vie.) “Fundado por varias niñas”. En: Periódicos antiguos.
<i>El Correo Universitario</i>	1877 desde marzo	En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>El Cosmopolita</i>	mayo 1878- ene 1880	“Organo oficioso de la sociedad de dependientes”. Dir: Manuel Barros. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>El Cronista</i>	junio 1879	“Modas, Paseos, Teatro y Literatura”. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>El Fraile</i>	jul 1878	“Periódico Cristiano”. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.

Publicación	Años	Descripción / Ubicación
<i>El Mosquito</i>	1875	“Periódico semanal, satírico y burlesco de caricaturas” Dir. Propietario: Enrique Stein. En: Periódicos antiguos.
<i>El Pensamiento Argentino</i>	jun 1881	“Periódico católico, noticioso y de avisos”. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>El Plata Ilustrado</i>	oct 1871- ag 1872	“Semanario de Literatura, Artes, Modas y Ciencias”. En: Reservados.
<i>El Porteño</i>	jul. 1876- dic 1876	Diario de la mañana. Redacción anónima. Editor responsable: Luis Ma-laussena; Rejente: Jacinto Merchante. En: Periódicos antiguos.
<i>El Puente de los suspiros</i>	abr-jun 1878	“Nos ocupamos de la prostitucion, exclusivamente de la prostitucion”. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>El Tiempo</i>	jul. 1895- dic.1897.	Diario de la mañana. En: Periódicos antiguos.
<i>El Unionista</i>	9/12/1877-20/1/1878	Periódico semanal. “Órgano de la clase obrera”. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>La Alborada del Plata</i>	Primera época, año I, 20/1/78-1/5/78 (nrs. 1-19). Segunda época, año I, enero 1880 (nrs. 1-4).	“Literatura, Artes, Ciencias, Teatros y Modas”. Dir. : Primera época: J. M. Gorriti, Segunda época: J. M. Gorriti y Lola Larrosa. En: Reservados.
<i>La Alborada Literaria del Plata</i>	feb 1880- may 1880 (nrs. 5-18)	Continuación de La Alborada del Plata. Dir.: Lola Larrosa. En: Reservados.
<i>La Biblioteca</i>	1896	“Historia, ciencias y letras”. Quincenal, Trabajos inéditos. En: Periódicos antiguos.
<i>La Crónica</i>	1884	“Diario de la mañana”. Secretario de redacción científica: E.L. Holmberg. Escribe ‘Alvar’ (seudónimo de Eduarda Mansilla). En: Periódicos antiguos.

Publicación	Años	Descripción / Ubicación
<i>La Gaceta Musical</i>	Segunda época: 1875-1880 y 1886-1887.	“Semanario de música, literatura y modas”. Dir.: Julio Nuñez. En: Periódicos antiguos.
<i>La Ilustración Sud-Americana</i>	en.- dic. 1896 (tomo 4)	“Periódico ilustrado de las Repúblicas sud-americanas”. Dir. y propietario Rafael J. Contell. En: Periódicos antiguos, Bib. Nac. Bs. As.
<i>La Matraca</i>	23/3/78-23/6/78	“Periódico cristiano”. Excelentes dibujos y caricaturas. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>La Moda Hispanoamericana (Sevilla)</i>	1874	Revista mensual. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>La Nación</i>	1er. sem 1876, 2do. sem. 1880, 1er. sem. 1881, 2do. sem. 1883, 2do. sem. 1894, 1er. sem. 1895, en-mar. 1896.	Diario matutino. En: Periódicos antiguos.
<i>La Ondina del Plata</i>	1876, 1877, 1879.	“Revista semanal de literatura y modas. Dirigida por Luis Telmo Pintos”. En: Reservados.
<i>La Prensa</i>	1875-1877	Diario de la mañana. En: Microfilm, Periódicos antiguos.
<i>La Revista de América</i>	3 números: 19/8/1894; 5/9/1894; 1/10/1894	de Rubén Darío y Jaimes Freyre. (Edición facsimilar. Estudio y notas de Boyd G. Carter. Publicaciones del Centenario de R. Darío. 1967) En: Hemeroteca.
<i>La Revista Teatral</i>	1875	Revista semanal. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>La semana de los constructores</i>	feb- may 1879.	“Revista semanal publicada bajo la dirección de J. T. de Groux de Patty (ingeniero arquitecto)”. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.

Publicación	Años	Descripción / Ubicación
<i>Lo Squillo</i>	nov-dic 1878	“Periodico popolare” “esce due volte la settimana”. Todo en italiano. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>Nana</i>	abril 1880.	“Semanario racionalista y noticioso para hombres ‘solos’”. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>Nosotros.</i>	1907-1909	“Revista mensual de literatura, historia, arte y filosofía”. Directores: Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti. En: Hemeroteca.
<i>Philadelphia</i>	7/7/1898- 7/6/1902	Revista mensual. “Órgano de la rama argentina ‘Luz’ de la Sociedad Teosófica”. En: Periódicos antiguos.
<i>Revista Científica y Literaria</i>	Tomo 1: agosto-diciembre 1883; Tomo 2: 1884, 1-3	“Publicación quincenal” Director: Calisto Oyuela. En: Periódicos antiguos.
<i>Revista Científico-literaria</i>	1875: 1-8	“Organo de la sociedad ‘Ensayos literarios’.” “Publicación quincenal” Directores: Adolfo J. Labougle, Manuel Senas, Guillermo Achával, I. D. Sarmiento, Julio Mitre. En: Periódicos antiguos.
<i>Revista de ciencias, artes y letras.</i>	1879	“Boletín de las Universidades, Facultades, Colegios y Escuelas de la República Argentina”. En: Periódicos antiguos.
<i>Revista de Derecho, Historia y Letras</i>	1998-1902	En: Periódicos antiguos.
<i>Revista Latino-Americana</i>	en-abr 1880	“Organo de los intereses generales de su género”. En: Microfilm “Periódicos varios”, Periódicos antiguos.
<i>Revista Nacional</i>	Tomo 1, mayo-oct 1886; Tomo 4, nov-feb. 1887-1888; Tomo 10, nov.-feb. 1889-1900; Tomo 12, jul.1890; Tomo 14, jul-dic 1891	“Historia americana-Literatura-Jurisprudencia”. Director: Adolfo P. Carranza. En: Periódicos antiguos.

SUMMARY

The Impossible Encounter. The Construction of the Ambiguously Fantastic in Argentine Short Fiction (1862-1910)

Andrea Castro, Göteborg University, Institutionen för Romanska språk,
Avdelning för Spanska

The following is a chapter by chapter summary of the doctoral thesis here presented.

Chapter 1: Introduction

The interest for the fantastic literature, and specifically for that from the Rio de la Plata area, started acquiring theoretical weight during the 1970's and resulted in a considerable amount of congresses and publications during the 1980's and 1990's. The research has mostly concentrated on the twentieth century and, specifically, on some of the most well-known practitioners and developers of the genre, such as Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo and Julio Cortázar.

As regards the nineteenth century, a number of analyses of specific stories have been made. Nevertheless, very few of these analyses study the construction of the fantastic. Even less do they put the construction of the fantastic in relation with the social and cultural context in which the stories appear. As for the fantastic as a literary genre, there are no comprehensive studies for the nineteenth century.

This dissertation aims to cover some of these gaps in the research of the fantastic during the nineteenth century by analysing the construction of the ambiguously fantastic in five stories during the period between 1862-1910, and understanding this construction in relation to the context in which the stories are published. Furthermore, other fantastic short stories and different texts from the press of the period are used in order to widen the understanding of how this particular genre functions in its specific historical context.

As a starting point, I assume that the fantastic is a genre that originates in European gothic romanticism, during the 'age of reason'. The genre is characterised by the juxtaposition of events belonging to incompatible epistemological systems. In this dissertation the five short stories to be analysed were chosen on the basis that they all present a coexistence of a natural and a supernatural domain (Traill 1996). These domains are incompatible according to the rationalistic premises proposed by the text and thus coexist in conflict, a conflict that is not resolved throughout the text. This is what I have labelled the ambiguously fantastic.

Considering that the stories were first published in a period in which reason was seen as the only means to achieve 'civilisation' and 'progress' for the country, the ambiguous coexistence of these two domains appears as a challenge to the hegemony of reason and, in an extended sense, as a challenge to the modernisation project. Furthermore, considering that the authors of these stories were individuals who belonged to the dominant classes, be it politically or intellectually, the challenge comes from the same social classes that formulated the official discourse. This challenge can therefore be regarded as a crack in the rational discourse.

In order to be able to show how the stories shape their critique of the discourse of civilisation and progress, the main objective of this doctoral thesis is to carry out a textual analysis. However, I consider it both impossible and undesirable to separate a work

of literature from its moment of production. The objectives of this dissertation can therefore be divided in a particular, or textual, and a general, or contextual, objective.

The particular objective is related to the construction of the ambiguously fantastic at a textual level. The focus is put in studying how the texts prepare the ambiguous coexistence of the domains. The questions that guide this investigation are the following: In which levels of the text is the ambiguity created? How is it created? How is it kept up throughout the stories? In order to achieve this objective, two kinds of analysis are carried out. On the one hand, point of view and narrative voices are studied in each story. To this aim, a model inspired by Lanser's (1982) studies of point of view is designed. On the other hand, the study of motifs, figures and themes helps understand how ambiguity is achieved through the 'recycling' of literary topics, most of them from the gothic tradition.

The general objective is to study the situation of the texts in their political, social and cultural context. To achieve this objective, other texts from the period – mostly from the press – are looked into and put in relation to the stories.

However, the accent is put on the textual analysis of the five stories. The historical aspects serve two important functions: on the one hand, they serve to enhance the possibilities of the textual analyses. On the other hand, they help us better understand the relationship the stories keep with the context in which they first appear and with which they interact.

The stories studied are: Juana Manuela Gorriti's 'Quien escucha su mal oye' [1865], Eduardo L. Holmberg's 'El ruiseñor y el artista' [1876], Eduarda Mansilla's 'El ramito de romero' [1877], Atilio Chiappori's 'La corbata azul' [1904] and Leopoldo Lugones' 'Un fenómeno inexplicable' [1906].

Chapter 2: Theoretical points of departure

The question whether the fantastic is a genre, a mode or a way of narrating has occupied part of the critics in the area. In this chapter, after revising the different standpoints critics have taken on this issue, the concept of genre proposed by Fowler (1982) is discussed. Fowler sees literary genres as families, in which each work is an individual. As members of a family 'individual members are related in various ways, without necessarily having any single feature shared in common by all' (Fowler 1982:41). Looking at genres through this dynamic and elastic concept, many of the shortcomings the traditional concept of genre has been charged with tend to disappear.

Before going into the question of ambiguity, it is necessary to define my posture as regards to the 'reader'. The concepts of implied reader (Iser [1976] 1978) and Model Reader (Eco [1979] 1994) are revised and an alternative concept is proposed, that of the 'reader-role', which helps avoid the personalisation the users of the former terms usually fall into. A second kind of reader is proposed, the 'contemporary reader', meaning contemporary to the publication of the story. This 'reader' is, of course, hypothetical and can only be postulated by studying the allusions to contemporary debates and issues in the stories. As can be understood, without knowledge of the social, cultural and political context in which the stories emerge, a postulation of a contemporary reader would not be possible.

The rest of the chapter is devoted to discuss ambiguity between a natural and a supernatural domain. After revising what different critics have written about ambiguity, Traill's (1996) domain model is discussed and its utility to visualize the forces that are put into action in the creation of the kind of ambiguity that is relevant to this investiga-

tion is explained. In order to understand the subversive intensity this ambiguity may carry, the relation between the concept of polyphony (Bakhtine 1988) and the ambiguously fantastic is presented. The chapter ends with a brief but, as I understand it, fundamental clarification of the difference between the fantastic genre and magical realism. The differentiation is based upon the existence in the fantastic of a conflict between a natural and a supernatural domain, and the non-existence of it in magical realism (Chadany 1985).

Chapter 3: The ambiguously fantastic and its context

Following Bessière (1974) and Jackson (1981), a reconstruction of the socio-cultural context is presented in this chapter. Bessière (1974:11) points out that the fantastic story uses the socio-cultural frames in order to define, for example, what is natural and what is supernatural. Jackson (1981:3) sees the fantastic (and fantasy) as a literature of desire that exposes the lacks of the culture, 'that which is experienced as absence and loss'. Hence, it is assumed that a better knowledge of the political, social and cultural situation of the time when the stories were published allows us to better understand the interaction that is established between the natural and supernatural domains in the stories. It also allows us to understand which absences in the society of their time they are denouncing. The reconstruction of the socio-cultural and political context is carried out in close relation to the five stories.

In the historical presentation of the period 1862-1910, the accent is put on the liberal governments whose politics closely followed the legacy of the so-called 'generation of 1837'. This politics can be resumed as follows: the government was in the hands of an 'illustrated' elite, European immigration was promoted, the Indian population was removed from their land, foreign investments were encouraged, and Argentina entered the international trading system as a supplier of commodities.

As can be understood, liberalism, the economical and political ideology that stems from positivism, was the prevailing ideology of the period. In order to understand how these ideologies operated, the study of the period is approached from three different perspectives, which are 1) science and progress as ideas, 2) secularisation and 3) spiritualism. Furthermore, Shumway's (1991) study of the binary oppositions used by the liberal elite to describe Argentina is discussed and proves useful to understand the ambiguously fantastic as a challenge to this kind of liberal rhetoric.

In order to understand the central position from which the stories were written, a study of the socio-cultural position of the three publications (two weekly magazines and a newspaper) in which four of the stories were published, as well as the position the writers occupied in society, is carried out. Finally, a section is devoted to the situation of printing- and publishing-houses.

Chapter 4: The ambiguously fantastic through narrative technique

The main focus of this chapter is put on the study of the narrative techniques utilized in the stories to create and confront the natural and the supernatural domains. The tools to carry out the analyses are taken from narratology (Genette [1972] 1980; Prince [1973] 1988), Lanser's (1981) studies on point of view, and from the studies on narrative voice by Reyes (1984) and Cohn (1983). The analysis is approached from two perspectives: the structure of the story within the story and the relations that are established between the voices in the story.

Concerning the structure of the story within the story, the clear presence of a frame story and an enclosed story can only be found in 'Quien escucha' and in 'La corbata'. Nevertheless, there are signs that allow us to interpret a structure of this kind in the other stories as well. Some of the signs are technical, as for example, a change in the narrator's participation of the story – as in 'El ruiseñor' –, or the introduction of a narrative pause that stops the speed of the narration – in 'Un fenómeno' –. Other signs are elements in the story, as a change in the narrator's worldview – as in 'El ramito' and in 'Un fenómeno' – or the crossing of a door by the narrator – as in 'El ruiseñor' and in 'Un fenómeno' –. Lastly, the typographical signs must be mentioned, as for example, the dotted lines in 'El ramito' or the blank space in 'La corbata'. The interest of this structure resides in its narrative function of creating different levels within the text, levels that do not always keep clearly differentiated. In this way, the structure of the story within the story contributes to create a discursive ambiguity.

Concerning the analysis of the voices in the text, a model inspired by Lanser's model is designed in this chapter. I assume that the narrator's point of view, his or hers positioning in the discourse he or she utters, and the relation of his or her voice to the other voices in the story, are fundamental elements in the creation of a discursive ambiguity. The model consists of a set of three relationships, namely narrator/narration, narrator/narratee, and narrator/discourse.

The study of the first relation (narrator/narration) is used to analyse the different kinds of narrators and visualize how they either gain or lose authority in each of the stories. These gaining and losing games will result in a narration by a narrator that never achieves full authority and therefore is never fully trustworthy, which in its turn opens a space for other voices – of other characters in the stories – to gain weight, that is, creating polyphony.

The relation narrator/narratee can be seen to contribute to the creation of ambiguity only in one of the stories, namely 'La corbata', in which this relation is an important element for the creation of an uncanny and ambiguous atmosphere. In the other four stories, the narratee fits into the conventional function of creating verisimilitude.

The third relation, narrator/discourse, is used to visualise the position of the narrator towards what he or she is telling. Moreover, this relation helps understand the different ways in which superposition of voices is achieved – as for example by the use of stylistic contagion (Cohn 1983) or indirect free speech (Reyes 1984) –, superposition that creates discursive ambiguity concerning who talks and who sees.

The structure of narrative frames and the diversity of points of view that can be visualised by the study of the three relations described above, are shown to be fundamental elements in the achievement of a discursive ambiguity. This discursive ambiguity, which is a result of the lack of a hegemonic voice in the text, allows the construction and the coexistence of the incompatible domains. The study of how narrative technique contributes to the creation of the ambiguously fantastic, serves to show the importance of the narrative act in this creation. This means that, in spite of being so early, the inscription of these stories in the genre is not only achieved through the creation of an effect of fear or horror (Alazraki 1983; 1990).

Chapter 5: The ambiguously fantastic through its motifs, figures and themes

In this chapter, the creation of a natural and a supernatural domain through motifs, figures and themes is studied.

A motif is understood as a particular element – a door, an object, a piece of music, an action that is carried out – that appears in the text and that appears recurrently in different literary texts in different periods of literary history. A figure is a character with prototypical features. Motifs and figures act both intra- and inter-textually. By establishing relations with other elements within the text, motifs and figures create new significances within that text. By establishing relations with one or more literary traditions, motifs and figures create ‘family relations’ with other texts within a certain genre. The theme – or the themes, since there may be more than one theme in a story – is understood as the bearing idea in a story. The theme is not a textual element but can be inferred from the motifs and figures by which it is structured.

In this chapter, special focus is put on the motif of the threshold and its structuring function on the narrative level. The most obvious function of this motif is to contribute in the creation of the supernatural domain by appealing to the gothic tradition. However, a more interesting function is that of structuring of the entrance of the character-narrator in an isolated space in which the coexistence between a natural and a supernatural domain will take place.

The creation of the supernatural domain is further seen to occur through motifs, figures and themes that stem from the gothic tradition and the broader tradition of the supernatural in literature (fairy-tales, folk-tales, etc.). The motifs studied are those of the ghost or the return from death (in ‘El ruiñeñor’), the animated portrait (in ‘El ruiñeñor’), the animated statue (in ‘El ramito’), the manuscript (in ‘El ruiñeñor’) and the amulet (in ‘El ramito’). The only motif that does not directly contribute to the creation of the supernatural domain is the motif of the nightingale (in ‘El ruiñeñor’). It is seen, though, that its function is mostly to sustain and clarify the theme of the story. Besides, the nightingale as a character contributes to the conformation of the liminal space where natural and supernatural meet. The figures studied are those of the witch/the magician (‘Quien escucha’), the romantic artist (‘El ruiñeñor’) and the fatal hero (‘La corbata’), Janus (‘Un fenómeno’) and Faust or the Faustian scientist (‘Quien escucha’ y ‘Un fenómeno’). The themes studied are those of sleep/dream and wakefulness (‘El ruiñeñor’) and the theme of the double (‘Un fenómeno’, ‘La corbata’).

The creation of the natural domain is studied by analysing the presence of science and progress as textual elements. Under this perspective, progress is seen to set the story and to create verisimilitude. Science, on the other hand, is seen to contribute, in many cases, to the creation of the natural domain. However, contrary to what was assumed from the start, this is not its only function. In ‘Quien escucha’, science is seen to contribute to the creation of the supernatural domain while in the other stories, the presence of science serves to show its own insufficiency.

Chapter 6: Conclusions

The main conclusions to be drawn from this doctoral thesis can be resumed in six points:

1. In the five ambiguously fantastic stories analysed in this thesis the ambiguity between a natural and a supernatural domain is obtained mainly as a product of the narrative act. This makes of the five stories early exponents of what will be the fantastic in the twentieth century in the sense of Alazraki (1983; 1990) and Campra (1985; 2000).
2. The motif of the threshold appears as a fundamental element in the structuring of the textual space in which ambiguity between a natural and a supernatural domain will take place.
3. When read in their social, cultural and political context, the stories appear as a challenge to the hegemony of science and empirical reason as instruments to interpret the world. They also appear as a challenge to the rhetoric of the binary oppositions that guide the description of Argentina in the leading – liberal – discourses of the period (Shumway 1991).
4. These ambiguously fantastic stories find a place in the void created by those who proclaim the hegemony of reason.
5. The concept of genre used in this thesis, enables the visualisation of the fact that in spite of the variation in the employment of narrative techniques and the topics that situate them within the tradition of the fantastic in literature, the five stories keep clear differences with each other, refusing to be pigeonholed, and reminding us that the inscription in a certain literary genre in no way rules out other genres.

Appendix

The Appendix: ‘Periodicals from the Biblioteca Nacional in Buenos Aires in February-March 1997’ is included at the end of this doctoral thesis. It is not a comprehensive list – as it only shows what I looked into – but it can be useful to see a big part of what the ‘Sala de Periódicos Antiguos’ and the section for ‘Reservados’ count on for the period between 1870 and 1910.