



**‘Viejas como el miedo’: las ficciones fantásticas en el Río  
de la Plata de 1906 a 1940. Antecedentes, desarrollo y  
consolidación de un género**

**T E S I S**

**Que para obtener el grado de  
Doctora en Literatura Hispánica**

**Presenta**

**Karla Gabriela Nájera Ramírez**

**Directores de tesis**

**Dr. Antonio Cajero Vázquez**

**Dr. José Miguel Sardiñas Fernández**



*A Antonio Cajero*



## AGRADECIMIENTOS

Al Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis, por aceptar mi proyecto de investigación, y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por otorgarme una beca para cursar mis estudios de doctorado.

A la doctora Yliana Rodríguez, por acompañarme desde el comienzo de este trabajo; su paciencia, su compromiso y sus inteligentes observaciones fueron determinantes para concretar esta mínima historia de lo fantástico rioplatense.

Al doctor José Miguel Sardiñas, por lo generoso que ha sido al compartir conmigo su conocimiento y por confiar en mi proyecto; espero no haberlo decepcionado.

Al doctor Antonio Cajero, por su infinito apoyo, por sus enseñanzas y por encaminarme al estudio de la narrativa argentina. Todo mi afecto y toda mi admiración.

Al doctor Israel Ramírez, no sólo porque ha sido un lector constante de esta investigación, sino también porque como profesor generó un ambiente agradable y colaborativo.

A la doctora Carina González, quien fungió como mi tutora en la ciudad de Buenos Aires; su ayuda fue indispensable para realizar mi trabajo de archivo y recuerdo, con especial cariño, sus clases en la Universidad Nacional de San Martín y nuestro brindis de despedida.

A los doctores que leyeron avances de mi trabajo en los distintos seminarios: Alejandra Amatto, quien me invitó a no olvidar el papel de los autores uruguayos que escribieron relatos fantásticos; Claudia Carranza, quien alentó una mirada a lo fantástico desde lo tradicional; y Marco Chavarín, quien me señaló la necesidad de no dejar de lado los

vínculos intelectuales entre Argentina y México.

A los investigadores de lo fantástico en el Río de Plata, quienes, desinteresadamente, han compartido conmigo sus estudios, sus materiales y sus reflexiones; pero también el café, los mensajes y las llamadas: doctora Lola López Martín, doctora Laura Cilento y doctor Carlos Abraham.

A los referencistas y al personal de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, en especial a Soledad Zúñiga; su dedicación y su conocimiento de los acervos muchas veces posibilitaron mi acercamiento a nuevos materiales. Gran parte de lo que esta investigación pueda ofrecer, se debe a ella.

A Araceli Carrillo, Itzel Olvera y Narda Lira, trabajadoras de El Colegio de San Luis, porque en todo momento me apoyaron en lo relacionado a trámites, solicitud de materiales y resolución de dudas.

Al maestro Roberto Rodríguez y a Andrea Velázquez por su meritorio trabajo de transcripción y cotejo de material hemerográfico.

A mis compañeros de promoción, particularmente al doctor Marlon Martínez, en quien encontré un excelente amigo y colega: sus aportaciones a este trabajo son inestimables, y al maestro Jorge Palafox, quien pasó conmigo días enteros entre revistas porteñas y viajó horas en tren para ayudarme a conseguir libros.

Por último, a mi familia y a mis amigos, porque soportaron todas las ausencias, los olvidos, las crisis y el mal genio que atribuí a la escritura de esta tesis, y porque, aun con mis faltas, permanecieron cerca.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1. ANTES DE <i>LAS FUERZAS EXTRAÑAS</i>: EL RELATO FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO DURANTE EL SIGLO XIX</b> .....	<b>9</b>
1.1 LA PRIMERA OLA FANTÁSTICA EN HISPANOAMÉRICA .....	13
1.2 EL COMIENZO DE UNA NARRATIVA FANTÁSTICA RIOPLATENSE .....	54
1.3 CONCLUSIONES PARCIALES .....	102
<b>CAPÍTULO 2. EL RELATO FANTÁSTICO MODERNISTA: DE DARÍO A LUGONES</b> .....	<b>105</b>
2.1 RUBÉN DARÍO Y EL RELATO FANTÁSTICO EN EL PRIMER MODERNISMO.....	107
2.2 LEOPOLDO LUGONES Y <i>LAS FUERZAS EXTRAÑAS</i> .....	129
2.2.1 <i>Un preludio a Las fuerzas extrañas: cuatro relatos casi inadvertidos de Lugones</i> .....	131
2.2.2 <i>Las fuerzas extrañas: brújula de lo fantástico rioplatense</i> .....	138
2.2.3 <i>Las fuerzas extrañas: propuestas para el desarrollo de lo fantástico</i> .....	144
2.2.3.1 De las voces narrativas.....	182
2.2.3.2 De los escenarios.....	192
2.2.3.3 La disolución de la mediación femenina .....	198
2.2.3.4 La figura del experimentador y la aplicación del método científico .....	202
2.2.3.5 El motivo del castigo .....	212
2.2.3.6 Momentos de disrupción.....	224
2.2.3.7 Interiorización de lo fantástico.....	238
2.2.3.8 Otros componentes de <i>Las fuerzas extrañas</i> .....	239
2.3 CONCLUSIONES PARCIALES .....	242
<b>CAPÍTULO 3. LO FANTÁSTICO EN EL RÍO DE LA PLATA DE 1906 A 1940</b> ...	<b>247</b>
3.1 EL EFECTO LUGONES (1906-1910).....	267
3.2 UNA TRIADA FANTÁSTICA: REVISTAS LITERARIAS, MAGACINES Y NOVELAS SEMANALES (1911-1920).....	292

3.2.1 <i>Lo fantástico en las revistas literarias: ocho relatos desconocidos</i> .....	296
3.2.2 <i>Los magazines: el lugar de lo fantástico</i> .....	306
3.2.3 <i>La novela fantástica para el aficionado pobre</i> .....	328
3.3 LOS LOCOS AÑOS VEINTE (1921-1930) .....	338
3.3.1 <i>Tres viejos conocidos: revistas literarias, magazines y cuadernillos</i> .....	339
3.3.2 <i>El suplemento cultural: un nuevo escalón en la jerarquía de géneros</i> .....	365
3.3.3 <i>Libros fantásticos</i> .....	372
3.4 RUMBO A LA CANONIZACIÓN (1931-1940) .....	382
3.5 CONCLUSIONES PARCIALES .....	423
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>425</b>
<b>CONSIDERACIONES FINALES</b> .....	<b>433</b>
<b>FUENTES BIBLIOHEMEROGRÁFICAS</b> .....	<b>439</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>461</b>
«EL SISTEMA BOUGIBAL» (1908)	
Raúl Montero Bustamante .....	463
«LA CASA DEL OBISPO» (1911)	
Luis María Jordán .....	466
«EL FILÓSOFO EMBALSAMADO» (1913)	
Álvaro Armando Vasseur .....	471
«HOY LAS CIENCIAS ADELANTAN...» (1915)	
José Luis Murature.....	479
«LO QUE DIJO EL FAKIR» (1918)	
Rodolfo Senet.....	484
«MISTERIOS DE LA PERSONALIDAD» (1920)	
Otto Miguel Cione .....	494
«UN RELATO EXTRAORDINARIO» (1921)	
Enrique Méndez Calzada .....	497
«UN EXTRAÑO PARROQUIANO» (1921)	
Horacio Martínez Ferrer .....	500
«UNA INICIACIÓN EN LA ETERNIDAD» (1922)	
Max Daireaux.....	504
«LA ESPERANZA DE LOS SUEÑOS» (1924)	
Rafael Barrios .....	506
«EL NÚMERO 12» (1925)	
Mario R. Peláez.....	513
«EL CASO DE RIEZEL» (1925)	
Raúl Montero Bustamante .....	517
«CUCA EN SEIS EPISODIOS» (1926)	
Alfonsina Storni .....	520
«LA REBELIÓN DE LOS RECUERDOS» (1930)	

Hugo Díaz .....	525
«LA EXTRAÑA ENFERMEDAD DE ETHEL» (1931)	
Guillermo Zalazar Altamira.....	530
«EL SECRETARIO MENTAL» (1933)	
Enrique Mallea.....	533
«LA PIEZA NÚMERO NUEVE» (1934)	
Víctor Juan Guillot.....	539
«EL BUSCADOR DE NADA» (1934)	
José Ramón Luna.....	545
«UN VIAJE A LO ETÉREO» (1934)	
Manuel Alcobre .....	549
«EL CADÁVER VIVIENTE» (1939)	
Emma Felce .....	552



## INTRODUCCIÓN

Las ficciones fantásticas, escribió Adolfo Bioy Casares en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*, son anteriores a las letras; existieron desde que el hombre tuvo la necesidad de reunirse y contar historias. En la cultura escrita, lo fantástico se encuentra representado, de una u otra forma, en obras de todos los tiempos y de todas las civilizaciones. Por tanto, a nadie resultan ajenos sus personajes representativos: fantasmas, vampiros, brujas, diablos, autómatas y magos; ni sus temas y argumentos clásicos: la transformación, los viajes en el tiempo, el doble, la invisibilidad, la creación de seres y la aparición de entes del más allá o sobrenaturales, entre otros. En este sentido, se puede decir que lo fantástico *vive* en todos los hombres.

Pese a su universalidad, a lo largo de la historia, lo fantástico ha sido mejor representado por ciertas literaturas. A principios del siglo XIX, por ejemplo, sus máximos exponentes fueron los autores alemanes, franceses e ingleses; después, a mediados de esa centuria, los estadounidenses impusieron un modelo de relato fantástico que seguirían los narradores de otros países; finalmente, hacia la segunda mitad del siglo XX, la literatura fantástica rioplatense se posicionó como una de las mejores del orbe.

Para esa emergencia de lo fantástico rioplatense fue determinante la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, en 1940, obra que canonizó el género en Hispanoamérica y definió cómo debía ser entendido. Su influencia en los narradores posteriores resulta incuestionable, pues significó un momento decisivo en la historia de nuestras letras. Por estos motivos, Argentina es considerada la cuna de lo fantástico

hispanoamericano y críticos como Ricardo Piglia han llegado a afirmar que Jorge Luis Borges —uno de sus antologadores y antologados— puede ser considerado el inventor del género.

En efecto, la literatura fantástica, tal como la entendemos en Hispanoamérica, tuvo su origen en ese territorio y el autor de *Ficciones*, en gran medida, determinó las características que imperaron en la segunda mitad del siglo XX; sin embargo, antes del fenómeno de la *Antología...* había una larga tradición fantástica en el Río de la Plata, muchas veces pasada por alto al asumir que la compilación de 1940 constituye el nacimiento del género.

Desde la década de 1860 hasta la de 1930, el relato fantástico tuvo una presencia constante en el panorama literario argentino y uruguayo. En los primeros años, se trató de casos aislados, de excepciones a la estética imperante; pero, paulatinamente, lo fantástico se convirtió en la regla: en un punto de encuentro al que arribaron casi todos los escritores de la época.

Al pensar en la historia de lo fantástico rioplatense, se observa que la mayoría de nuestros estudios y antologías se han dedicado principalmente a dos cortes temporales: el que abarca toda la producción decimonónica y el que va de 1940 en adelante —en el que participan Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Enrique Anderson Imbert y Felisberto Hernández—. Es decir, el periodo más descuidado es el que comienza alrededor de 1900 y culmina en 1940. Curiosamente, es éste el que permite explicar el origen o la necesidad de una *Antología de la literatura fantástica*.

La representación de lo fantástico en las antologías de la época es, además, prácticamente nula. En la mayoría, hay un salto de la narrativa de Leopoldo Lugones a la de Borges, lo cual supone un espacio de más de tres décadas sin representantes del género. En

cuanto a los estudios literarios, es cierto que no escasean los dedicados a autores como Lugones, Horacio Quiroga y Macedonio Fernández; no obstante, es urgente ofrecer una visión panorámica del periodo en que ellos aparecieron.

Con base en dichas particularidades, en esta investigación examino las manifestaciones del relato fantástico en el Río de la Plata de 1906 a 1940, a partir de la idea de que el proceso que se gesta en este periodo es fundamental para entender el género. La revisión crítica de los textos localizados en este corte temporal pretende llenar un hueco informativo en el campo; es decir, lograr la reconstrucción de ese proceso histórico de la narrativa fantástica rioplatense. Asimismo, dos de los objetivos primordiales de este trabajo son: la recuperación de relatos fantásticos que han sido olvidados y la creación una nueva nómina de autores que participaron en el desarrollo del género.

El ciclo inicia con la publicación de *Las fuerzas extrañas*, de Lugones, por un lado, porque los relatos incluidos en este volumen, según lo que se aprecia en las antologías y los estudios, son los antecedentes más lejanos del género en el Río de la Plata, en el siglo XX; y, por otro lado, porque constituye una propuesta de literatura fantástica en la que se ven representadas las inquietudes de los narradores previos y, al mismo tiempo, prefigura el desarrollo que tendrá lo fantástico hasta la aparición de la *Antología...* de Bioy Casares, Borges y Silvina Ocampo.

Para entender este desarrollo, en el capítulo inicial, titulado «Antes de *Las fuerzas extrañas*: el relato fantástico hispanoamericano durante el siglo XIX», presento una breve revisión de dos procesos anteriores: la primera ola fantástica en Hispanoamérica y el comienzo de una narrativa fantástica rioplatense. El primero de ellos abarca las décadas de 1840 a 1870, y una selecta nómina de autores: Guillermo Prieto (México), Juan Montalvo (Ecuador), Juana Manuela Gorriti (Argentina), Ricardo Palma (Perú), Gertrudis Gómez de

Avellaneda (Cuba) y José María Roa Bárcena (México), en cuyas narraciones se aprecia una transición de las historias de la tradición oral hacia el relato fantástico. El segundo de ellos comprende las décadas de 1870 a 1890, específicamente en el territorio de Argentina, y el análisis de los relatos de Eduardo Holmberg, Eduardo Wilde, Miguel Cané, Carlos Olivera y Martín García Mérou; la revisión de este proceso demuestra que lo fantástico se relaciona con otros géneros, como la ciencia ficción y lo policiaco, y se apoya también en pseudociencias, como el espiritismo.

Este capítulo tiene por finalidad, en primer lugar, mostrar el desarrollo del género desde sus primeras manifestaciones en Hispanoamérica para acercarme, posteriormente, al panorama literario del Río de la Plata y dar cuenta de cuáles pudieron ser los factores que impulsaron una estética diferente a la del resto del Continente y un gusto especial por este tipo de literatura, lo que lo llevó a ser considerado la cuna de lo fantástico hispanoamericano. En segundo lugar, comprobar que ese desarrollo es más bien un proceso que sólo puede entenderse mediante el análisis de las relaciones que se establecen entre distintos acontecimientos literarios. En tercer lugar, señalar que lo fantástico decimonónico no es uno solo; se distinguen en él varios procesos que se diferencian por los recursos que emplean, por los temas y por su tratamiento. Y, finalmente, demostrar que los procesos del siglo XIX explican la conformación de lo fantástico, por lo que quizá sea difícil encontrar relatos que cumplan de manera puntual con lo que, según los postulados teóricos, se espera del género; sin embargo, es importante su estudio porque cada obra, aún con sus deficiencias, no sólo es resultado del proceso, sino que, además, le aporta, lo modifica y lo enriquece.

El segundo capítulo, titulado «El relato fantástico modernista: de Darío a Lugones», está dedicado a las participaciones de estos dos autores en el proceso histórico de lo fantástico por considerar que fueron quienes cultivaron con mayor interés el género —aunque con

propuestas distintas.

En este capítulo, intento mostrar la configuración del relato fantástico en el Río de la Plata durante el modernismo, para conocer cómo culminó su proceso de conformación y de qué manera comenzó su consolidación. Me detengo, sobre todo, en la narrativa lugoniana, pues, como he dicho, *Las fuerzas extrañas* representa un momento trascendente en la conformación de lo fantástico. Con el análisis de sus cuentos, pretendo hacer evidente que con esta obra culmina el proceso histórico anterior, al consolidar las características de lo fantástico, e inicia uno nuevo, cuya finalidad es lograr su canonización.

Por su parte, el tercer capítulo, titulado «Lo fantástico en el Río de la Plata de 1906 a 1940», constituye el núcleo de esta investigación. En él se intenta reconstruir el desarrollo del género desde la publicación de *Las fuerzas extrañas* hasta la de la *Antología...* Para este propósito, llevé a cabo una estancia de investigación en Buenos Aires, en la que trabajé en los archivos bibliográficos y hemerográficos de la Biblioteca Nacional de la República Argentina y de la Biblioteca del Congreso de la Nación. El material reunido —en especial, el de publicaciones periódicas— permitió demostrar que, contrariamente a lo que se representa en las antologías, lo fantástico tuvo una vida activa en esos años y gozó de una popularidad impresionante entre los escritores y los lectores.

En este capítulo, señalo los caminos que siguió el relato fantástico a partir de una obra trascendente para la historia del género como lo es la de Lugones y cómo éstos desembocaron en uno de los libros más importantes para lo fantástico hispanoamericano: la *Antología de la literatura fantástica*, volumen que, a decir de Borges, merecería sobrevivir a un nuevo cataclismo: «Yo he compilado alguna vez una antología de literatura fantástica. Admito que

esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debía salvar de un segundo diluvio».<sup>1</sup>

*Grosso modo*, la división del tercer capítulo es la siguiente: 1) «El efecto Lugones», en este apartado sostengo que la publicación de *Las fuerzas extrañas* provocó un aumento inmediato en la cantidad de relatos fantásticos que se publicaban y que, además, los rasgos innovadores de la narrativa lugoniana fueron imitados por otros autores; 2) «Una triada fantástica: revistas literarias, magazines y novelas semanales», aquí explico la relación del género con su soporte textual, lo que me permite augurar su reposicionamiento en la jerarquía de géneros; además, señalo de qué manera se emplearon los rasgos identificados en la obra de Lugones en los abundantes textos de este corte aparecidos en el periodo; 3) «Los locos años veinte», en este apartado intento demostrar ciertas renovaciones de la herencia lugoniana y explico la transición del relato fantástico de la literatura de masas hacia la literatura culta a partir de su inclusión en el recién surgido suplemento cultural y de la aparición de libros dedicados íntegramente al género; 4) «Rumbo a la canonización», la última sección muestra la transformación de lo fantástico en cuanto a sus características estructurales y su disputa por un espacio en el canon literario.

Para la construcción del capítulo central de mi investigación, priorizo el análisis de textos y autores casi olvidados, pero no abandono la producción literaria de escritores ampliamente conocidos —como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Eduardo Holmberg, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Santiago Dabove, Silvina Ocampo y María Luisa Bombal—. Considero que la recuperación de esas voces puede ser útil para comprender la efervescencia y la pluralidad que tuvo lo fantástico en esa época.

Por último, en los anexos de este trabajo, presento la transcripción de veinte relatos

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, «Leslie D. Weatherhead: “After death”», *Sur*, julio de 1943, núm. 105, p. 83.

fantásticos que no han sido incluidos en antologías o que ni siquiera han sido publicados después de su aparición en revistas. Sirva esta pequeña selección para confirmar que, sin lugar a dudas, todavía hay mucho que decir respecto de las ficciones fantásticas rioplatenses de la primera mitad del siglo XX.



## CAPÍTULO 1. ANTES DE LAS FUERZAS EXTRAÑAS: EL RELATO FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO DURANTE EL SIGLO XIX

Si bien la fantasía ha estado presente en las expresiones literarias de todas las culturas, se podría afirmar que, pese a esa persistencia, el concepto de *fantástico*, tal como lo aplicamos hoy a lo literario, es relativamente reciente. Para Tzvetan Todorov, lo fantástico como género literario ha tenido una vida breve, ya que surge de manera sistemática hacia finales del siglo XVIII, cuando, a partir de lo maravilloso —género que ha existido «desde siempre», especialmente en la tradición oral—, nace una nueva forma de narrar lo sobrenatural, ya no desde la aceptación de los acontecimientos insólitos, sino desde el cuestionamiento y la inquietud que provocan.<sup>2</sup>

De esta manera, habrá que considerar que lo fantástico tuvo su origen en una literatura que se alejaba de la estética realista y encontraba su apoyo en la imaginación desbordada: en historias que configuraban otros mundos y seres maravillosos, por lo que no es extraño que los primeros relatos considerados fantásticos estén poblados por personajes como hadas, duendes, diablos, brujas, trasgos y otros comunes a las historias tradicionales.

En ese sentido, la brecha que había entre lo fantástico y algunos géneros de la literatura de tradición oral —como la leyenda, la fábula y los cuentos maravillosos— no era abismal. Por tanto, no resulta extraño que algunos temas y motivos con larga tradición en la

---

<sup>2</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Du Seuil, París, 1970, p. 174. En adelante referiré sólo el número de página, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

oralidad hayan sido retomados en los textos fantásticos del romanticismo.

Del mismo modo, las primeras aproximaciones teóricas al género fantástico partieron de ideas abarcadoras que agrupaban en una misma categoría textos maravillosos, religiosos y filosóficos, entre otros; así se observa en las reflexiones de Charles Nodier a este respecto, quien, en la primera mitad del XIX, encontraba lo fantástico en algunos pasajes contenidos en la Biblia, así como en la mitología griega y en los cuentos de *Las mil y una noches*, por mencionar algunos ejemplos.<sup>3</sup> Perspectiva similar a la de Nodier se mantiene todavía un siglo después en el breve «Prólogo» de Adolfo Bioy Casares a la *Antología de la literatura fantástica*, en cuyas primeras líneas señala:

Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el *Zendavesta*, en la *Biblia*, en Homero, en *Las mil y una noches*. Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos. El admirable *Sueño del Aposento Rojo*, y hasta novelas eróticas y realistas, como *Kin P'ing Mei* y *Sui Hu Chuan*, y hasta los libros de filosofía, son ricos en fantasmas y sueños.<sup>4</sup>

Esta amplia noción del género fantástico —la cual permitía la admisión de una considerable variedad de textos— se modificó paulatinamente durante las últimas décadas del siglo XIX. Y aunque todavía en algunas conceptualizaciones del siglo XX —como la de Jorge Luis Borges—,<sup>5</sup> las fronteras entre los géneros de la imaginación son difusas, los acercamientos teóricos han delimitado las características inherentes a lo fantástico.

Uno de los planteamientos teóricos que resultan más útiles para la comprensión del género, en tanto que precisa las características con que debe contar un texto para ser

---

<sup>3</sup> Charles Nodier, «Sobre lo fantástico en literatura», en *Cuentos visionarios*, Siruela, Madrid, 1989, pp. 447-449.

<sup>4</sup> Adolfo Bioy Casares, «Prólogo», en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (comps.), *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1940, p. 7.

<sup>5</sup> Rafael Olea Franco explica que Borges llama *literatura fantástica* a todas las construcciones literarias que no tienen más límites que las posibilidades de la imaginación, por tanto, en sus textos —que no pretendían ser postulados teóricos— las alusiones a lo fantástico son difusas («Jorge Luis Borges en la construcción del canon fantástico», en Alfonso de Toro [ed.], *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Georg Olms Verlag, New York, 2007, pp. 119-120).

considerado fantástico y proporciona una clasificación, así como los límites con los géneros próximos, es el expuesto por Tzvetan Todorov en *Introduction à la littérature fantastique* de 1970. En su estudio, después de una discusión acerca de la pertinencia de entender lo fantástico como género, Todorov analiza obras como *El diablo enamorado*, *Manuscrito encontrado en Zaragoza* y *La princesa de Brambilla*, entre otras, para formular la definición quizá más difundida de lo fantástico:

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous (p. 29).

Este concepto ofrece por lo menos cinco aspectos en que lo fantástico basa su construcción: 1) la descripción de un mundo semejante al nuestro, en cuanto a las leyes que lo rigen; 2) la intrusión en ese mundo de un acontecimiento extraordinario, que puede explicarse por una solución natural o una sobrenatural; 3) la participación del o los receptores (personajes y lector implícito), pues son los afectados por dicha intrusión, es decir, en ellos se manifiesta el sentimiento fantástico; 4) la vacilación entre las explicaciones natural y sobrenatural; y 5) la elección de una de ellas.

Lo postulado por Todorov —que retomaré a lo largo de este trabajo— me servirá de punto de partida para la revisión del trayecto de lo fantástico hispanoamericano, primero, y rioplatense, después; sin embargo, se deben tener en cuenta algunas consideraciones. En primer lugar, el modelo de lo fantástico propuesto por el crítico búlgaro es útil como punto de partida, mas no de llegada; un texto fantástico no necesariamente debe cumplir al pie con lo descrito en la teoría, el mismo Todorov es consciente de ello cuando enuncia que «il n'y a aucune nécessité qu'une œuvre incarne fidèlement son genre, il n'y en a qu'une probabilité»

(p. 26). En otras palabras, por más atinada que sea la descripción de lo fantástico propuesta por Todorov o por cualquier otro autor, habrá manifestaciones literarias que carezcan de algún elemento o lo contengan pero con un tratamiento no contemplado por ella o, bien, que sobrepase las características dadas y pertenezca a más de un género.<sup>6</sup>

En segundo lugar, el *corpus* de relatos con que trabaja Todorov pertenece a las tradiciones francesa, alemana, polaca y, en fin, a la literatura europea occidental, en la que lo fantástico se encontraba ya consolidado para las primeras décadas del siglo XIX, mientras que en Hispanoamérica los acercamientos más tempranos al género ocurren durante la segunda mitad de ese siglo y su consolidación no se presenta sino hasta los primeros años del XX. Quiero decir que a pesar de tratarse del mismo género y del mismo siglo, los procesos literarios que se vivían de uno y otro lado del Atlántico son distintos, por lo tanto, habría que considerar, de nueva cuenta, que los textos fantásticos decimonónicos de que hablaré en este capítulo pueden no ajustarse totalmente a lo señalado por Todorov, pero se encuentran en la ruta hacia ese modelo.

Sin alejarnos demasiado del concepto de Todorov —y aun apoyándonos en otros teóricos de lo fantástico—<sup>7</sup> o, mejor dicho, admitiendo su flexibilidad, en el presente capítulo

---

<sup>6</sup> A este respecto, me parece útil retomar las palabras de Ana María Morales en las que sugiere cierta imposibilidad para encontrar teorías que funcionen para todas las manifestaciones de lo fantástico, pues la naturaleza del género lo obliga a escapar de los encasillamientos: «Lo fantástico, ese ente evanescente, inasible e indefinible, a veces género, a veces categoría, otras subgénero o especie, parece mutar entre las manos de críticos y escritores para obligarlos a elaborar teorías que se vuelven inexactas justo después de revisadas y empujarlos a caer en contradicciones» («Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, p. 23).

<sup>7</sup> En distintos momentos de esta investigación, retomaré los postulados de Pierre-Roger Castex, en *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (José Corti, París, 1951); Roger Caillois, en *Anthologie du fantastique* (Gallimard, París, 1966) e *Imágenes, imágenes...* (Edhasa, Barcelona, 1970); Ana María Barrenechea, en «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» (*Revista Iberoamericana*, 1972, núm. 80); Ernst Jentsch, en «Sulla psicologia dell' *unheimliche*» (en *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983); Charles Nodier, en «Sobre lo fantástico en literatura» (en *Cuentos visionarios*, Siruela, Madrid, 1989); Remo Ceserani, en *Lo fantástico* (Visor, Madrid, 1999); Mery Erdal Jordan, en «Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar» (*Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21); Rosalba Campra, en *Territorios de la*

se revisarán los primeros acercamientos narrativos al género en Hispanoamérica y, en particular, en el Río de la Plata, así como las características comunes a esos relatos durante la segunda mitad del siglo XIX y cómo éstas se modificaron paulatinamente.

## 1.1 LA PRIMERA OLA FANTÁSTICA EN HISPANOAMÉRICA

Para las primeras décadas del siglo XIX, lo fantástico había extendido su popularidad en Europa<sup>8</sup> y había llegado a Hispanoamérica a través de libros y de publicaciones periódicas; pero su influencia también llegó por medio de la lectura de obras de este género durante los viajes de algunos de nuestros autores al Viejo Continente.<sup>9</sup> Ejemplo de ello es Juan Montalvo (1832-ca.1889), quien escribió durante una estancia en París<sup>10</sup> el que, según la crítica, es el primer texto de este género en la región.

El cuento del ecuatoriano, que originalmente había sido escrito el 6 de agosto de 1858 y en francés,<sup>11</sup> se titula «Gaspar Blondín»,<sup>12</sup> fue traducido al español y publicado en el Libro IV de *El Cosmopolita*<sup>13</sup> en 1867. Acerca de su escritura, el autor refiere en una nota en la

---

*ficción. Lo fantástico* (Renacimiento, Sevilla, 2008); y David Roas, en *Tras los límites de lo real* (Páginas de Espuma, Madrid, 2011).

<sup>8</sup> Ch. Nodier, art. cit., p. 451.

<sup>9</sup> Una revisión a las publicaciones periódicas de aquellos años podría dar luz acerca de los modelos de literatura fantástica europea a los que tenían acceso tanto los escritores como los lectores del Nuevo Continente.

<sup>10</sup> Montalvo fue enviado a Francia en 1857 por el gobierno de su país, lo cual le permitió viajar por Italia y España, lugares donde tuvo acceso a obras de literatura fantástica (Gonzalo Zaldumbide, «Prólogo», *El Cosmopolita*, t. 1, Garnier Hermanos, París, 1923, p. iv).

<sup>11</sup> Según Zaldumbide, los originales de los textos escritos por Juan Montalvo en lengua francesa no se conservan (*ibid.*, p. xvi).

<sup>12</sup> Juan Montalvo, «Gaspar Blondín», *El Cosmopolita*, Garnier Hermanos, París, 1923, t. 2, pp. 100-104. Las posteriores referencias al cuento corresponden a esta edición, por lo que únicamente referiré el número de página, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

<sup>13</sup> Los números de la revista o libros son nueve en total y van de enero de 1866 a enero de 1869. Todos fueron publicados en Quito. En estas páginas, reunidas en 1923 por Zaldumbide, aparecieron 68 textos, en su mayoría ensayísticos. *El Cosmopolita* marca el camino de ensayo político que seguirán las dos revistas posteriores de Montalvo: *El Regenerador* (1876-1878), de Quito, y *El Espectador* (1886-1888), de París (José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 2: *Del romanticismo al modernismo*, Alianza, Madrid, 1997, p. 110).

revista: «He vuelto al castellano este primer cuento de una serie que escribí en francés, en París, bajo el influjo de una larga calentura. Cosas compuestas en la cama por un delirante, deben tenerse por ensueños» (p. 100). El conjunto de relatos que refiere Montalvo en la cita previa debió llamarse *Cuentos fantásticos*,<sup>14</sup> pues es éste el título superior de «Gaspar Blondín»; sin embargo, es la única entrega que hay bajo esa rúbrica en los nueve ejemplares.<sup>15</sup>

En el texto del ecuatoriano se pueden apreciar algunos recursos comunes a los relatos del género durante la segunda mitad del siglo XIX, como la narración enmarcada, los escenarios nocturnos, la adjetivación que apunta hacia un hecho sobrenatural y los aparecidos.

La narración enmarcada (esto es, en la presencia de una historia inicial que funciona para introducir otra de mayor importancia) se cumple en «Gaspar Blondín» gracias al primer narrador que cede la palabra al segundo, quien contará quién era Blondín:

Atravesaba yo los Alpes en una noche tempestuosa, y me acogí a un tambo o posada del camino: silbaba el viento, lurtres inmensos rodaban al abismo, produciendo un ruido funesto en la oscuridad; y en medio de esta naturaleza amenazadora, reunidos pasajeros, el dueño de casa refirió lo que sigue (p. 100).<sup>16</sup>

Para la construcción de lo fantástico, es conveniente un narrador personaje como el de este relato, pues, a decir de Todorov, facilita la identificación del lector, quien no dudará de su testimonio y buscará con él una explicación para los acontecimientos extraordinarios

---

<sup>14</sup> A propósito de este título, José María Martínez apunta que en la edición de *El Cosmopolita* de 1894 «[“Gaspar Blondín”] aparece a la cabeza de otros con el título común de “Cuentos fantásticos” que, sin embargo, no pueden considerarse técnicamente como tales» (*Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Cátedra, Madrid, 2011, p. 178). Desconozco a qué relatos se refiere Martínez, pues la edición de 1894 coincide con la de 1923 —que es la que cito y que, curiosamente, no es tomada en cuenta por Martínez—, en ambas «Gaspar Blondín» es el único cuento que aparece con el título «Cuentos fantásticos»; el texto siguiente es «Comunicación con los espíritus», que, al menos tipográficamente, no parece pertenecer a la serie de los «fantásticos» (*cfr. El Cosmopolita, El Siglo, Quito, 1894*).

<sup>15</sup> Aunque, como se verá más adelante, otros textos del mismo volumen se acercan a lo fantástico.

<sup>16</sup> En todos los casos modernizo la ortografía de las citas.

(pp. 89-90). La elección de este tipo de narrador constituye para el crítico la segunda propiedad estructural del relato fantástico, y lo privilegia sobre el narrador en tercera persona:

Le narrateur représenté convient donc parfaitement au fantastique. Il est préférable au simple personnage, lequel peut facilement mentir [...] Mais il est également préférable au narrateur non représenté, et cela pour deux raisons. D'abord, si l'événement surnaturel nous était rapporté par un tel narrateur nous serions aussitôt dans le merveilleux: il n'y aurait pas lieu, en effet, de douter de ses paroles; mais le fantastique, nous le savons, exige le doute. Ce n'est pas un hasard si les contes merveilleux usent rarement de la première personne [...] ils n'en ont pas besoin, leur univers surnaturel ne doit pas éveiller de doutes [...] En deuxième lieu et ceci se lie à la définition même du fantastique, la première personne «racontante» est celle qui permet le plus aisément l'identification, le narrateur sera un «homme moyen», en qui tout (ou presque) lecteur peut se reconnaître. Ainsi pénètre-t-on de la manière la plus directe possible dans l'univers fantastique (pp. 88-89).

Es decir, en términos generales, el narrador no representado impide el surgimiento del sentimiento fantástico y el personaje simple no alcanza el grado de identificación del que llega a disponer un narrador personaje. Pronto veremos que los relatos con narradores no representados se alejan de lo fantástico y se sitúan en un lugar cercano a los relatos de tradición oral, como leyendas o historias de aparecidos.

Como se observará en los ejemplos de este apartado, en el primer momento del género en Hispanoamérica, tanto la narración enmarcada como la presencia de narradores personajes constituyen una forma particular de enunciación fantástica, que variará en las últimas décadas del siglo XIX, cuando la mayoría de las veces se privilegia el diálogo directo entre el narrador representado y el lector.

De regreso al párrafo inaugural del cuento, puede observarse el planteamiento de una atmósfera propicia para la disrupción fantástica mediante un escenario nocturno, tenebroso y solitario. Además, cabe señalar que la posada supone un lugar de tránsito y, en el caso de este relato, un sitio civilizado que irrumpe, de alguna manera, en el ámbito de la naturaleza o de lo desconocido. Ambas características —tanto su condición transitoria, como el contexto que rodea a la posada— anuncian la presencia de lo sobrenatural o lo extraordinario.

La adjetivación utilizada por el segundo narrador al describir a Gaspar Blondín y a Angélica, su querida, apunta a que se trata de seres ubicados fuera de la realidad. Por ejemplo, cuando el segundo narrador habla de la primera impresión que tuvo de Blondín, dice: «llegó aquí un desconocido del más extraño y pavoroso semblante: mis hijos le temieron al verle» (p. 100); poco más adelante pone en duda la naturaleza del visitante: «¿Qué ente extraordinario era ése?» (p. 101); también afirma que se decían de él «cosas muy inverosímiles, y muy de temer, si verdaderas» (p. 101). Para el caso de Angélica, el narrador dice que

se volvió por su influencia [de Blondín] personaje tan raro y peligroso como él: temíanla los niños sin motivo, las mujeres evitaban su encuentro, y cuando la veían mal grado suyo, menudeaban las cruces en el pecho. Y aun dicen que sobrepujó a su amante en las negras acciones, metiéndose tan adentro en el comercio de los espíritus malignos, que le fue funesta a él mismo (p. 102).

Como se observa, las descripciones no se limitan a los aspectos físicos de los personajes, sino que abarcan sus acciones y la impresión que tenían de ellos los pobladores. Esta configuración contribuye en la construcción de una atmósfera propicia para lo fantástico y permite que el desenlace de la historia adquiera sentido.

La presencia de aparecidos, como se verá, era una constante en este primer momento de la literatura fantástica hispanoamericana, lo cual la acercaba a las historias de terror y a las leyendas;<sup>17</sup> este recurso no será tan socorrido en las últimas décadas del siglo XIX ni en

---

<sup>17</sup> Para los fines de esta investigación, se entenderá como leyenda «une narration de forme variable localisée dans un paysage reconnaissable ou référée à une géographique connue, située dans un temps, plus ou moins passé, généralement intermédiaire entre le Temps mythiques des Origines et le temps vécu de la performance, individualisée quant aux acteurs, lesquels se rattachent toujours, d'une manière ou d'une autre, à une société et à une histoire marquée d'un certain récit censé faire l'objet d'une forme quel con que d'*adhésion*, voire de croyance, et pourtant doté de critères d'authenticité, qui le font admettre au moins dans l'aire du probable» (François Delpech, «La légende; réflexions sur un colloque et notes pour un discours de la méthode», en *La leyenda, antropología, historia, literatura. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 1986*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, p. 294 *apud* Martha Isabel Ramírez González, *Temas, motivos y tópicos en la narrativa tradicional de la región de los Altos de Guanajuato*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2012, p. 41).

todo el xx. En este sentido, se debe apuntar que quizá un aspecto propio del periodo también sea la insistencia por develar la naturaleza fantástica del acontecimiento, por ello en la última línea del relato el tendero reconoce en su interlocutor a Gaspar Blondín, lo que lo ubica, según la clasificación de Todorov, en lo fantástico maravilloso al confirmar la existencia de un mundo sobrenatural en el plano de la realidad ficcional.

Tanto la atmósfera planteada como las descripciones son aspectos que, según Mario Praz citado por Óscar Hahn, corresponden a la cara más oculta del romanticismo: la «agonía romántica», que invierte el sentido que tendrían normalmente las características del romanticismo. Así, los recursos antes descritos están dispuestos para alcanzar esa agonía romántica, representada en este cuento, por lo menos, de cinco maneras claras: 1) en el planteamiento de un escenario de «naturaleza amenazadora» —del que ya se habló líneas arriba—; 2) en la configuración del personaje como un marginado, no sólo de la ley del hombre, sino también «de las leyes que gobiernan la razón y el mundo objetivo, para incorporarse a un modo de existencia extra-natural, vinculado con las potencias malignas»;<sup>18</sup> 3) en el encuentro de los amantes en unas ruinas; 4) en la descripción degradada y desidealizante del cielo nocturno durante uno de los encuentros amorosos: «Las estrellas no son sino asquerosos insectos que roen la bóveda celeste» (p. 102); y 5) en el tema de la necrofilia.<sup>19</sup> Estos cinco incisos se deben tener presentes al revisar otras narraciones del mismo periodo, puesto que su recurrencia indica que se trata de rasgos constitutivos durante este proceso histórico del género.

Acerca de la necrofilia, Todorov apunta que en la literatura fantástica es común

---

<sup>18</sup> Óscar Hahn, «Introducción», en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos*, Ediciones Coyoacán, México, 1997, p. 27.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 26-28.

encontrar narraciones en que la mujer deseada se transforme en cadáver e incluye este tratamiento dentro de los temas del *yō*, debido a su carga sexual. En el caso de la situación planteada en «Gaspar Blondín», la necrofilia se relaciona con otros temas del mismo grupo, como la violencia, que se manifiesta en el asesinato de la esposa de Blondín, y con el amor condenado, en tanto surge de una infidelidad, es decir, de un amor de más de dos, y se convierte en una relación diabólica al no estar vigilada y censurada por la madre (pp. 138-143).

Aunque los méritos del relato de Montalvo son indudables y en incontables ocasiones la crítica le ha otorgado el título del primer cuento fantástico hispanoamericano, es difícil asegurar con certeza cuál fue la primera representación de este género en nuestras letras. Incluso se puede cuestionar la idea de un texto primigenio, pues ésta subraya la individualidad de cada narración y, por tanto, impide comprender lo fantástico como una constelación de acontecimientos literarios que se relacionan entre sí. Pensar en una obra sin reconocer los vínculos que tiene con otras resulta, para Todorov, insostenible, pues «il est difficilement imaginable aujourd'hui qu'on puisse défendre la thèse selon laquelle tout, dans l'œuvre, est individuel, produit inédit d'une inspiration personnelle, fait sans aucun rapport avec les œuvres du passé» (p. 11).

En ese sentido, me parece que algunas de las influencias que llevaron a Juan Montalvo a escribir «Gaspar Blondín» estuvieron presentes en el ambiente literario de la época y determinaron, con mayor o menor acierto, la creación de otros textos próximos a lo fantástico. Es decir, hubo una estética compartida, ciertas lecturas que permearon una generación de escritores y un contexto favorable para que algunos temas y personajes relacionados, por lo general, con la literatura tradicional, emergieran hacia la literatura culta y encontraran en ella una nueva forma de expresión. Este aire de época se puede apreciar en los intentos de algunos

narradores por incorporar elementos o temas entendidos como fantásticos en sus obras.

José Ricardo Chaves explica que uno de los factores que posibilitaron el surgimiento de la literatura fantástica fue la aparición y propagación del ocultismo,<sup>20</sup> que «se dio, ya no en las márgenes del conocimiento socialmente respetable, el científico, sino en el corazón mismo del gran movimiento de ideas, sensibilidades y costumbres que dominó toda la centuria, esto es, el romanticismo».<sup>21</sup>

Chaves anota que la presencia cada vez más fuerte de la ciencia permitió, en el siglo XIX, renombrar, bajo el término «ocultismo», prácticas como la magia y el hermetismo, con lo cual pudieron ser comprendidas de otra manera y abandonar la clandestinidad; transitaron de lo prohibido a lo aceptado, hasta ocupar un lugar cercano a la ciencia.<sup>22</sup> Este cambio es análogo a la transición de los temas, motivos y personajes relacionados con lo sobrenatural que comenté líneas atrás, y puede explicarse mediante él. A este asunto volveré más adelante, pues las ciencias ocultas y las corrientes esotéricas que sobresalieron en aquel siglo pueden explicar, en cierta medida, los temas comunes en la literatura fantástica de la época, aunque no su tratamiento ni la estructura del relato.

Más allá de «Gaspar Blondín», se puede observar el interés de Juan Montalvo por lo fantástico, pues en el mismo Libro IV incluye otros dos textos que coquetean con el género: «El doctor Acevedo en Jerusalén» y «Comunicación con los espíritus»,<sup>23</sup> y aunque en ellos lo fantástico no es el centro de la historia, su presencia es notoria.

---

<sup>20</sup> La influencia del ocultismo en la literatura fantástica había sido propuesta originalmente por Pierre-Georges Castex en *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951).

<sup>21</sup> José Ricardo Chaves, *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*, Bonilla Artigas, México, 2013, p. 26.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>23</sup> Juan Montalvo, *El Cosmopolita*, Garnier Hermanos, París, 1923, t. 2, pp. 86-99 y 105-119, respectivamente. En adelante, al citar ambos relatos, referiré únicamente el número de página, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

«El doctor Acevedo en Jerusalén», al igual que «Gaspar Blondín», lleva por delante un título: «Aventuras tenebrosas», que debería agrupar otros textos; sin embargo, es ésta la única entrega con esa etiqueta. La narración recupera dos historias de la tradición oral que no son por sí mismas narraciones fantásticas, sin embargo, hay un pasaje en que un médico practicante es llevado por hombres enmascarados para auxiliar a un doctor, y en él se representa la duda respecto de la identidad terrenal o sobrenatural de los guías. Cito en extenso:

su prisa fue tal, que no tuvo tiempo ni de mirar al rostro de los emisarios. Echaron a andar más averiguaciones, calle de San Roque abajo, y no fue sino en San Buenaventura que se le ocurrió ver con quienes iba. Y vio... ¿quién pudiera decir lo que vio? Dos fantasmas arrebozados de inmensas capas, con sombreros tan grandes como ellos, y el rostro muy debajo de sendas máscaras, por donde entreparecían unos relampagueantes y terribles ojos. Allí se quedó de una pieza el practicante: la sangre toda se le corrió abajo, sintió un cierto friecillo hormigueado, y cuando buscó la voz, poco la halló. ¡Adelante! dijo uno de los espectros, con ademán de decidida amenaza [...] ¡Adelante! repitió el mismo espectro.

Cayó en la cuenta el practicante de que no podía hacer cosa más acertada que seguir, sin entrometerse a preguntar quiénes ni a dónde le llevaban [...] Si la iglesia estuviera abierta, decía entre sí, todavía podía salvarme. Y he aquí que cuando pensaba salvarse, sale de esa misma iglesia un refuerzo de sombras que imposibilita más y más su fuga. Eran otros dos embozados, mayores de porte, más lúgubres de aspecto y más amenazantes en su ademán. Silenciosos como tumbas, agregáronse a la comitiva, y cinco ya, voltearon para el Robo. ¡El Robo! Lugar fatídico... allí ejecutan a los condenados a muerte; allí se roba; allí se asesina; allí habitan las brujas; por allí andan los muertos [...]

—¡Por aquí! dijo uno de los fantasmas, enseñando imperiosamente una veredita que lleva a la quebrada. ¡Santísima Virgen! dijo para sí el joven.

—¡Por aquí! repitió el fantasma. No había resistir: hubo de bajar, y cuando se halló en lo hondo de la quebrada, se detuvo como quien ha llegado al suplicio. Aquí me matan, pensaba, de aquí no paso; y sentía el frío del puñal en el cuerpo. ¡Adelante! ¡arriba! repitió imperioso el espectro (pp. 93-94).

La duda acerca de la identidad de los custodios se desvanece cuando pasan de largo El Robo y el practicante se reúne con el doctor Acevedo; así, los personajes enmascarados poco a poco dejan de parecer seres sobrenaturales para configurarse como maleantes, a pesar de que en algunas ocasiones el narrador todavía se refiere a ellos como espectros o fantasmas. La vacilación que se verifica en el personaje coloca momentáneamente al texto en terrenos de lo fantástico. En este tenor, el título «Aventuras tenebrosas» aportaría a la lectura

fantástica, pues el lector estaría predispuesto a que algo fuera de lo normal ocurriera y, por tanto, podría asumir la incertidumbre del practicante como propia.

No es difícil encontrar lo fantástico en obras que en su totalidad no pertenezcan al género: ya Todorov explica la posibilidad de que un texto navegue por distintos géneros de un pasaje a otro y que lo fantástico se halle sólo en fragmentos, lo cual «nous permettrait de rattacher au fantastique un beaucoup plus grand nombre de textes» (p. 48). Esta perspectiva se debe tener presente al estudiar lo fantástico en Hispanoamérica, ya que fue fundamental para su conformación, como veremos en algunas narraciones de finales del siglo XIX y, sobre todo, en la *Antología de la literatura fantástica* (1940) de Bioy, Borges y Ocampo, la cual logró la consolidación del género en Hispanoamérica precisamente partiendo de una noción fragmentaria de lo fantástico. Esto permite pensar que lo fantástico puede ser un género literario —cuando la totalidad de los recursos textuales están dispuestos para lograr el sentimiento fantástico— o un rasgo transversal presente en todo tipo de textos sin importar su género.

Por su parte, «Comunicación con los espíritus» es un relato dividido en dos cartas: una proveniente de Francia y firmada por Ledru el 8 de junio de 1866 en París, y la contestación de Juan Montalvo, fechada el 7 de agosto del mismo año en el Bosque de Ficoa, Ecuador. Sean ambas cartas reales o no, al publicarse en las páginas de *El Cosmopolita* se pueden leer como relatos ficcionales.

En la primera misiva, titulada «Carta de Francia», Ledru le comunica a Montalvo que una médium ha declarado muerto a Montalvo, pues así se lo han expresado los espíritus: «Murió en enero de 1865: rogad por él. Resignado y con valor, rindió el aliento, y su espíritu fulgente se encumbró a la región divina. Una lágrima por Montalvo» (p. 107). Ledru insiste en decir al ecuatoriano que no pertenece más al mundo de los vivos: «habéis pasado a vivir

entre los justos: ya no existís, Montalvo; muerto sois, desengañaos: los espíritus no mienten»

(p. 106). Refiere también la sorpresa que provocó recibir noticias de Montalvo cuando todos lo consideraban difunto:

¿Qué hacer en este caso? ¿Cómo desmentir a un espíritu? ¿con qué valor decir a la sacerdotisa: vuestro numen ha mentido al inspiraros, vuestra religión es falsa? Dejaros muerto era todavía más difícil: he llevado vuestra carta a la fúnebre tertulia de la *inspirada*, la han leído, y entre el asombro y la incredulidad, me han preguntado: ¿Es el que murió el año pasado? ¿es él quien os escribe ahora?

—Él es, señora.

—Mirad el lugar; está fechada en el cielo, sin duda.

—Nada menos que eso: vive en la tierra, y aún está por morir.

—No puede ser; nadie muere dos veces (p. 107).

En su «Contestación», el ecuatoriano diserta acerca de su condición en el mundo:

Al oírme dudaréis si en verdad soy hombre real, o si pertenezco a la legión inmensa de esos que con el nombre de espíritus pueblan los cielos y los aires: yo mismo no estoy cierto; a veces hombre, y muy material, y muy apocado, y muy terreno; a veces alma pura, espíritu divino que vuela y se encumbra, y se empapa en la luz de Dios, y le canta en la lengua de los ángeles; y a veces... ¡ay! preciso decirlo todo, ente extraño, pensamiento descarriado, corazón perverso que se goza en su propia tortura, y rueda en un fluido negro, pestilente, que trasciende a infierno y da de sí un humo destructor que me sube a la garganta, y sale fuera, y me oscurece la vista (p. 110).

Y acepta que el espíritu que habló con la médium tenía razón, que, al igual que Orfeo y Dante Alighieri, fue al inframundo y después, gracias a la Providencia, pudo regresar. La narración de su viaje al infierno ocupa alrededor de cinco páginas, describe lo que allí vio y los círculos que visitó, alejándose de lo fantástico y colocando al relato en lo maravilloso. Una de las principales funciones del relato es mostrar las creencias políticas de Montalvo, pues casi al final de su viaje aparecen tres nuevos condenados, entre los que destaca el presidente ecuatoriano Gabriel García Moreno, con quien tenía gran enemistad.<sup>24</sup>

Llama la atención la presencia del espiritismo como tema inicial y como título del

---

<sup>24</sup> Oviedo señala que García Moreno respondía a los ataques de Montalvo en *El Cosmopolita*, publicando sonetos burlescos (*op. cit.*, p. 109). Las composiciones de García Moreno aparecieron en *El Sud-Americano* en enero de 1866 y se intitularon: «A Juan que volvió Tullido de sus viajes sentimentales» y «Soneto bilingüe dedicado al cosmopollino» (*vid.* Gabriel García Moreno, *Escritos y discursos*, Imprenta del Clero, Quito, 1897, pp. 296-297).

relato, pues quizá sea uno de los primeros textos hispanoamericanos en los que se represente de manera explícita esa corriente esotérica, aunque sea para negar su eficacia. Tal como se retrata en la primera carta, el espiritismo «suponía un trato con los espíritus de los muertos, que seguirían existiendo en otra dimensión desde la cual podían comunicarse con los vivos mediante un médium apropiado y de quienes podían obtenerse conocimientos de este mundo y del otro».<sup>25</sup> De igual manera, es importante señalar que la figura de la médium, además de ser parte de ese cuadro espiritista, traza una de las líneas que seguirá el cuento fantástico hispanoamericano en las siguientes décadas y que se observa también en «Gaspar Blondín»: la presencia de la mujer como umbral entre los mundos natural y sobrenatural.

Es posible someter ambos relatos de Montalvo —el fragmento de «El doctor Acevedo en Jerusalén» y «Comunicación con los espíritus»— a un examen a partir de las tres condiciones de lo fantástico apuntadas por Todorov:

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation «poétique» (pp. 37-38).<sup>26</sup>

Se observa que los dos cumplen con la primera y la segunda exigencia, pues se plantea un mundo semejante al nuestro que es afectado por un acontecimiento insólito, el cual puede tener una explicación natural o sobrenatural, y los personajes vacilan entre una y otra. En el caso de la tercera, «El doctor Acevedo en Jerusalén» no propicia una interpretación alegórica,

---

<sup>25</sup> J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 30.

<sup>26</sup> Aquí es necesario precisar que, aunque el concepto de Todorov se muestra rígido en apariencia, es frecuente que el autor reconozca excepciones a esas condiciones. Me interesan, en especial, la afirmación de que una obra no debe encarnar fielmente su género —la cual cité páginas atrás— y la que explica que la segunda de las tres exigencias, es decir, la vacilación de los personajes, puede no ser cumplida (p. 39).

pero «Comunicación con los espíritus» sí debilita, en su segunda misiva, el efecto fantástico debido a su sentido figurado. Pese a ello, se debe insistir en la dificultad de que las narraciones fantásticas decimonónicas de Hispanoamérica sean fieles a los postulados todorovianos, en tanto que se trata de un proceso de conformación del género.

La verificación de estas tres condiciones en «Gaspar Blondín» revela, en cambio, que todas se cumplen sin necesidad de extraer pasajes, lo cual explica que sea reconocido como el primer relato fantástico; sin embargo, me parece poco fructífero omitir otras expresiones literarias que se acercaron al género, en tanto que influyeron en su conformación.

Es evidente que los temas cercanos a lo fantástico fueron llamativos para Montalvo, pero no fue el único autor de su época que se sintió atraído por ellos. A este respecto, cabe destacar el trabajo de Ana María Morales: *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, publicado en 2008, en que señala algunos textos que tratan el tema de lo fantástico antes de «Gaspar Blondín» y de «Lanchitas» (1877) de José María Roa Bárcena —considerado el primer cuento fantástico en México—.

Morales asegura que, para el caso de México y quizá de toda Hispanoamérica, el primer cuento propiamente fantástico es «Un estudiante» de Guillermo Prieto, aparecido en *El Siglo Diez y Nueve* el 11 de junio de 1842; sin embargo, ubica también algunos esfuerzos previos por incursionar en el género: «La calle de don Juan Manuel» (1835), del Conde de la Cortina; y «El bulto negro (cuento fantástico), México, siglo XVII» (1841), de Casimiro del Collado. Además, ofrece algunos otros ejemplos anteriores al texto de Roa Bárcena que se publicó en *El Nacional* en 1877: «El diablo y la monja: cuento fantástico» (1849), de Manuel Payno; «La mulata de Córdoba» (1847), de José Bernardo Couto; «La fiebre amarilla» (1868), de Justo Sierra, y «Un viaje al purgatorio» (1869), de Vicente Riva Palacio, entre otros.

Si bien la mayoría de los relatos enlistados no cumplen como tales con las características que Todorov propone para lo fantástico, sí corresponden a un primer momento del género, en el que no quedaban claras las líneas divisorias entre lo fantástico, las leyendas y las historias de aparecidos. Como se observa, había una intención creadora en distintos autores desde décadas antes de «Gaspar Blondín».

Tal como señala la crítica, una revisión exhaustiva de las publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX haría visibles muchos más textos encaminados en el género que nos ocupa. Análogamente, no parece arriesgado afirmar que una inspección similar en el resto de los países hispanoamericanos arrojaría como resultado un cúmulo de aproximaciones al relato fantástico.<sup>27</sup>

A pesar de lo aquí referido, las antologías de literatura fantástica tienden a comenzar su catálogo con el texto de Montalvo, lo cual contribuye a la noción de que es éste el relato inaugural del género en Hispanoamérica. Sin embargo, en las mismas compilaciones, hay relatos cuya fecha de publicación es anterior a «Gaspar Blondín», tal es el caso de «Quien escucha su mal oye (Confidencia de una confidencia.)», de Juana Manuela Gorriti (1818-1892),<sup>28</sup> publicado en *Sueños y realidades* en 1865. Parece que el texto de Montalvo se ha privilegiado sobre los de otros narradores por haber sido escrito en 1858, pero es posible que las fechas de escritura de otros textos sean anteriores.

Cabría reflexionar respecto de la validez de las etiquetas impuestas por la crítica literaria que a menudo se replican sin cuestionamientos y, en todo caso, preguntarse si la

---

<sup>27</sup> Lola López Martín pone como ejemplos dos relatos encontrados en *Papel Periódico de La Havana* (1790): «Raro ejemplo de un sonámbulo» y «Carta verídica sobre un maravilloso fenómeno» —ambos anónimos—, los cuales son representaciones tempranas de lo fantástico en Cuba («Prólogo», en *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano*, Lengua de Trapo, Madrid, 2006, p. xxiv).

<sup>28</sup> Una breve biografía de la autora es la que incluye Antonio Pagés Larraya en *Relatos* (Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962).

fecha de un texto alude a la de creación, aunque éste no sea leído o incluso aparezca en una lengua diferente al español, como sucedió con «Gaspar Blondín»; o la de publicación que, finalmente, es la que provoca efectos en sus lectores e incide en el proceso histórico de un género.

«Quien escucha...»<sup>29</sup> reproduce la confesión de un hombre que, mientras se ocultaba en casa de un amigo por conspirar contra el gobierno, fue testigo de una sesión de hipnotismo llevada a cabo por una mujer. Algunos elementos que ya han sido señalados como características de la agonía romántica en «Gaspar Blondín» pueden apreciarse también en esta narración. Por ejemplo, al igual que en el texto de Montalvo, el protagonista es un hombre que ha quebrantado las leyes de la sociedad y debe ocultarse. Además, la pareja del abuelo y la monja constituye un amor que atenta contra lo establecido por el hombre y por Dios; sus encuentros, así como el momento de la irrupción de lo extraordinario, son también en un lugar sombrío: la celda de la monja.

Coinciden en que ambos cuentan con dos narradores; el primero inaugura y concluye la historia, mientras que el segundo narra los acontecimientos sobrenaturales que son el eje del relato. Como se observará, esta característica, es decir, la narración enmarcada, será cada vez menos frecuente y, para las primeras décadas del XX, casi habrá desaparecido.

Un aspecto interesante de la narración de Gorriti es que se aleja de las historias de aparecidos y sitúa el acontecimiento extraordinario en los terrenos de la ciencia y la magia; ya no es, pues, el fantasma de un ser que en vida tuvo tratos con los demonios, sino una mujer que mediante sus estudios es capaz de franquear el orden conocido o, en todo caso, de mostrar

---

<sup>29</sup> Juana Manuela Gorriti, «Quien escucha su mal oye (Confesión de una confesión.)», en *Sueños y realidades*, Imprenta de Mayo de C. Casavalle, Buenos Aires, 1865, pp. 135-151. Cito esta versión; en adelante sólo referiré el número de página entre paréntesis.

el lado oculto de la supuesta normalidad.

Dado que el conspirador deja inconclusa su confesión, el relato no ofrece una explicación de lo ocurrido, lo que para Hahn es una prueba de que la autora no deseaba desligar la ciencia de la magia, ya que con esta confluencia conservaría «la aureola esotérica de los acontecimientos»,<sup>30</sup> la cual permite que la duda en el lector se mantenga.

Hahn resalta el atributo feminista del relato, ya que «primero se pone énfasis en que el personaje no es un hombre, sino una mujer de ciencia. En la escena de la hipnosis ello es aún más evidente. La persona escogida como sujeto de la experiencia es un varón que debe rendirse ante la superioridad femenina».<sup>31</sup> Cosa similar podría decirse del primer narrador, una mujer que funge como confesora del conspirador a petición de éste, papel que sólo es atribuido a los varones. Asimismo, el predominio de la mujer se aprecia también en el receptor implícito del relato: Cristina Bustamante, mencionada primero en la dedicatoria y luego en la segunda intervención de la narradora.

Conviene subrayar la importancia que tiene la presencia de un destinatario en el texto, pues este tipo de personajes, a decir de Remo Ceserani, tienen una función determinante para lograr el efecto fantástico, ya que «[los] destinatarios activan al máximo, y autentifican, la ficción narrativa, solicitan y facilitan el acto de identificación del lector implícito con el lector externo del texto».<sup>32</sup> Este recurso también se observa en la mayoría de los relatos que se revisan en este apartado, dado que en ellos es constante la presencia de dos narradores; el primero se convierte, entonces, en destinatario de la historia del segundo, lo cual permite que el lector externo se identifique con él. Algo similar podría decirse de las narraciones

---

<sup>30</sup> Ó. Hahn, *El cuento fantástico...*, p. 33.

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> Remo Ceserani, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999, p. 102.

epistolares e incluso de las que se construyen a modo de diario, en tanto que ambas proponen un destinatario ficcional.

Quizá el papel protagónico de la mujer en «Quien escucha...» pueda explicarse si, por un lado, se piensa que las ciencias ocultas a las que recurre la hipnotista son cercanas a la brujería, y en la tradición oral las mujeres son quienes llevan a cabo estos actos (debido a que los hombres no sirven para brujos);<sup>33</sup> y por otro lado, que el papel de una confesora es indispensable para la transmisión de la historia, porque ella rechaza guardar el secreto, al contrario de lo que hubiera hecho un varón:

—¿Quiere usted ser mi confesor, amiga mía?

—¡Oh! sí—me apresuré a responder.

—¿Confesor con todas sus condiciones?

—Sí, exceptuando una.

—¿Cuál?

—El secreto.

¡Oh! mujeres ¡mujeres! ¡no podéis callar ni aun a precio de vuestra vida! ¡mujeres que profesáis por la charla idólatra culto! mujeres que... mujeres a quienes es preciso aceptar como sois! (p. 136).

En el caso del personaje de Cristina, hay que recordar que, durante el siglo XIX, buena parte de la literatura estaba pensada para un público femenino al cual entretener y educar. En este sentido, la presencia del refrán tanto en el título como en uno de los diálogos («Quien escucha, su mal oye»)<sup>34</sup> reforzaría la intención didáctica y moralizante de esa lectura dirigida a una mujer.

De esta manera, me parece que si bien es llamativa la presencia de varios personajes femeninos en el relato, su configuración todavía responde a la idea tradicional que se tenía

---

<sup>33</sup> En una parte de su estudio, Cecilia López explica, mediante el examen de relatos de la tradición oral, que la incapacidad de convertirse en brujos se debe a que los hombres «son estúpidos para volar» («De villa en villa, sin Dios y ni Santa María», un conjuro para volar», en Claudia Carranza [ed.], *La ascensión y la caída*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2013, pp. 50-51).

<sup>34</sup> La coma no aparece en el cuento de Gorriti, pero sí en los refraneros.

de la mujer.<sup>35</sup> Carlos Abraham, al analizar este aspecto en la narrativa de Gorriti, dice que:

Sus heroínas contienen una combinación de valiente independencia (por ejemplo, «Peregrinaciones de un alma triste») y de poder («Quien escucha su mal oye»), aunque simultáneamente suelen poseer los mismos rasgos estereotipados que se les atribuyen a las mujeres en el resto de la narrativa del período; falta de discreción y amor por el chisme (de nuevo, «Quien escucha su mal oye»), timidez («El emparedado»), acatamiento de la voluntad masculina («El fantasma de un rencor»), etcétera.<sup>36</sup>

Aun así, es importante hacer notar que el texto de Gorriti ofrece tres representaciones de personajes: la lectora (hipnotista), la oidora (Cristina) y la creadora (narradora), es decir, de todas las posturas de cualquier sujeto frente a un texto, en un momento muy cercano al acceso a la lectura por parte de las mujeres.

Tal vez el caso más llamativo sea el de la hipnotista, quien, según la voz narrativa, leía versos y prosa, así como tratados médicos; esta combinación, aunada a su naturaleza femenina, seguramente la llevó a hacer una mala lectura de textos serios<sup>37</sup> —como los tratados de Gabriel Andral, Christoph Hufeland y François Vincent Rapail, que son referidos en el relato—; en otras palabras, utilizó el conocimiento guiada por sus sentimientos, por lo cual no resulta extraño que practicara el ocultismo.

Al igual que en «Comunicación con los espíritus», encontramos en la narración de Gorriti una práctica esotérica, en este caso, la hipnosis, que proviene del mesmerismo. Cito la primera parte de la extensa escena:

el cuarto no estaba ahora solo. En el centro y sentado en un sillón un hombre paseaba en torno una mirada de asombro. Nada más decía esa mirada; nada tampoco la expresión de su grande boca de labios delgados y pálidos [...]

---

<sup>35</sup> Esta afirmación puede extenderse al resto de los personajes femeninos en este cuento: la monja y la esposa del abuelo. La primera dedica su vida a su amado y esta entrega conlleva su muerte, mientras que la esposa ha soportado todas las infidelidades del hombre. Ambas son mujeres sumisas ante el hombre.

<sup>36</sup> Carlos Abraham, *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, Ciccus, Buenos Aires, 2015, p. 150.

<sup>37</sup> A este respecto puede consultarse el interesante artículo de Nora Catelli, «Buenos libros, malas lectoras, la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX», *Lectora*, 1 (1995), pp. 122-133; en el que a partir de las representaciones de lectoras en algunas novelas decimonónicas, explica que durante ese siglo se creía que las mujeres no eran capaces de leer de manera correcta un texto serio, pues todo pasaba por un filtro de sentimentalismo —propio de su género— que encauzaba mal el conocimiento adquirido.

Abriose de repente una pequeña puerta que cubría un tapiz encarnado; y en su fondo oscuro se dibujó la figura de una mujer [...]

Entrando al cuarto, sus ojos posaron en los del hombre que allí se encontraba, una mirada grave, fija y profunda que lo hizo estremecer. Muy luego los ojos del joven, como fascinados por aquella mirada, permanecieron clavados en ella, mientras una extraña languidez los fue cerrando por grados hasta sombrear con el párpado la mejilla.

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. Después alargando horizontalmente la izquierda a la altura de la región posterior del pecho, dijo con blando, pero imperioso acento:

—¡Samuel!

—¿Que me quieres? —respondió el joven con voz oprimida.

Ella alzó de nuevo y repetidas veces la mano sobre su pecho, y él añadió entonces:

—¿Que me quieres? Pronto estoy a obedecerte.

—Pues bien —dijo ella colocando sobre la frente de aquel el pulgar y el índice de su mano derecha— penetra ahora en mi corazón y busca en él una imagen.

El joven inclinó la cabeza sobre el pecho y pareció dormir profundamente. Después una convulsión violenta sacudió su cuerpo y sus labios murmuraron un nombre. Ella sonrió con tristeza enviando al retrato que tenía enfrente una tierna mirada. Luego asiendo la mano del dormido:

—Samuel —dijo— penetre tu vista el inmenso horizonte en esta dirección (su mano señaló el norte) y busque a aquel cuyo nombre acabas de pronunciar.

La cabeza del hombre dormido cayó otra vez sobre su pecho; su respiración se volvió por grados anhelante, fatigosa, y copioso sudor bañó sus sienes [...]

La misma convulsión vino a interrumpir la inmovilidad del dormido.

—Hele allí —exclamó (pp. 115-117).

Mientras que el texto de Montalvo aludía al espiritismo, en el de Gorriti se presenta el hipnotismo, ambas ciencias ocultas de gran alcance durante el siglo XIX, lo que da cuenta de su popularidad en el ámbito artístico y social en general, y refleja también la importancia que tuvieron las corrientes esotéricas para lo fantástico, pues determinaron en gran medida los temas de esta literatura.

La principal diferencia entre las narraciones de Montalvo y Gorriti respecto de la representación de prácticas ocultistas radica en la postura de los narradores al comprender los eventos, pues en el primero se evidencia la charlatanería de la médium y en el segundo se le otorga autenticidad a la hipnotista. Quizá tales posicionamientos reflejen la aceptación de los autores hacia esas prácticas.

En el cuento de Juana Manuela Gorriti se observa, por un lado, que cumple con la

primera y la tercera de las condiciones todorovianas para lo fantástico, pero no con la segunda, dado que la vacilación no se manifiesta textualmente en los personajes. Esta ausencia podría explicar, en parte, que la autora de *Sueños y realidades* no haya sido considerada como la primera narradora de lo fantástico; sin embargo, para el propio Todorov la vacilación de los personajes no era indispensable para el género (p. 38). Además, es importante que el relato toma distancia de las leyendas y de las historias de aparecidos — caso atípico en el primer momento de lo fantástico hispanoamericano—, y aunque es innegable la presencia de los motivos y recursos clásicos del género, hay un intento por resignificarlos.

Mención aparte merecerían los cuatro relatos que cierran el primer apartado de *Panoramas de la vida* (Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, 1876): «El emparedado», «El fantasma de un rencor», «Una visita infernal» y «Yerbas y alfileres»,<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Estos cuatro relatos se han agrupado, por lo general, bajo el título de «Coincidencias»; así se observa, por ejemplo, en antologías como *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX* (1978) y *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano* (1998), de Óscar Hahn; *Tradiciones hispanoamericanas* (1979), de Estuardo Nuñez; *Antología del cuento fantástico hispanoamericano* (2003), de José Javier Fuente del Pilar; *Relatos fantásticos hispanoamericanos* (2003), de José Miguel Sardiñas y Ana María Morales; *Penumbra* (2006), de Lola López Martín, y *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano* (2011), de José María Martínez, entre otras; así como en los estudios dedicados a los cuatro relatos. Sólo en raros casos, como la *Antología de la literatura fantástica argentina 1. Narradores del siglo XIX* (1970) de Haydée Flesca, se les consigna por separado. Esta situación, que para algunos podría resultar insignificante, es, en realidad, un tanto problemática. En su *editio princeps*, es decir, en el segundo tomo de *Panoramas de la vida* (1876) los textos no figuran como parte de un conjunto ni en el índice ni en el cuerpo del texto; sin embargo, en el prospecto de la obra, aparecido en el primer tomo, son anunciados como parte de la serie «Coincidencias». Asimismo, en *Misceláneas* (1878) se publicó un texto con el mismo título que incluye los relatos «La influencia de un mal deseo» y «El pan de salud». De esta manera, no queda claro cómo deben ser entendidos los relatos de 1876, pues si se acata estrictamente el índice y la disposición del segundo tomo de *Panoramas...* negando el anuncio que abre el primer tomo, tendríamos que pensar en ellos como textos independientes y, por tanto, ha habido una difusión errónea en la mayoría de las antologías que los recuperan. En cambio, si se obedece al prospecto y se acepta que forman parte de «Coincidencias», surgen dos posibilidades conflictivas: o bien hay en la obra de Gorriti dos narraciones que se titulan de la misma manera —la de 1876 y la de 1878— o bien ambas constituyen una serie que, hasta el momento, no ha sido atendida como tal. En la edición de sus *Obras completas* (2010), Leonor Fleming lo resuelve de la siguiente manera: en *Panoramas...* aparecen «El emparedado», «El fantasma de un rencor», «Una visita infernal» y «Yerbas y alfileres» de manera independiente, es decir, sin el título de «Coincidencias», mientras que en *Misceláneas*, bajo esta etiqueta, sólo se incluye «La influencia de un mal deseo», con lo cual se desatiende el prospecto de la obra y se asume que «El pan de la salud» forma parte de «La influencia...». Me parece que hace falta una reflexión más profunda de este aspecto para fijar la obra de la autora, pues, como puede observarse, cada alternativa abre una nueva interrogante que, invariablemente,

que recuperan temas tradicionales como el emparedado, la maldición, el encuentro con el diablo y el vudú, pero con tratamientos innovadores, por ejemplo, en el tercero, se sugiere un acto sexual con el demonio y en el último se introducen conocimientos médicos y el hipnotismo, de manera similar que en «Quien escucha su mal oye». En las narraciones de 1876 también es interesante el papel tan destacado que cumplen las mujeres para la intrusión de lo fantástico en el plano de la realidad ficcional.

La influencia de Gorriti en otros escritores se puede explicar por su nutrida producción literaria en libros y en publicaciones periódicas como *El Liberal*, *El Iris*, *La Revista de Lima*, *Revista del Paraná*, *El Comercio*, *La Revista de Buenos Aires*, *La Ondina del Plata* y *La Alborada del Plata* —de la cual fue directora—, con las cuales no sólo impulsó la escritura femenina, sino también la narrativa fantástica;<sup>39</sup> pero igualmente por sus famosas veladas literarias,<sup>40</sup> en las que se reunieron los escritores más importantes de aquel momento.<sup>41</sup> De los partícipes en esos encuentros, destaca el nombre de Ricardo Palma (1833-1919) —gran amigo de Gorriti—,<sup>42</sup> en cuyas tradiciones se aprecia la confluencia de la literatura de tradición oral y la literatura fantástica.

---

modifica lo que hasta hoy conocemos de la narrativa de Gorriti. Para la posterior resolución de este problema, habría que tomar en cuenta la que, según José María Martínez, es la primera aparición de la serie de relatos, es decir, la de *El Álbum*, revista para mujeres dirigida por Carolina Freyre de Jaimes. Lamentablemente, hasta este momento, no he podido consultar esa publicación y Martínez tampoco especifica de qué manera son presentados los textos en ella (*Cuentos fantásticos del Romanticismo*, Cátedra, Madrid, 2011, p. 121).

<sup>39</sup> Sus relatos, explica Abraham, también fueron reimpressos en publicaciones periódicas de Chile, Colombia, Uruguay y Ecuador, así como en Argentina, donde, debido a los conflictos políticos entre la familia de la autora y el gobierno de Rosas, esto sólo fue posible después de 1852, cuando hubo caído el rosismo. Esta época fue determinante para la narrativa de Gorriti, pues su escenario predilecto para crear un ámbito siniestro fue la Argentina de la tiranía de Rosas, tal como se aprecia en «Quien escucha...» (*La literatura fantástica argentina...*, pp. 147 y 150).

<sup>40</sup> Afortunadamente, de ellas se conservan los programas, las lecturas hechas y las notas de la prensa alusivas a las diez veladas que se organizaron de 1876 a 1877 (*vid.* Juana Manuela Gorriti, *Veladas literarias de Lima*, Imprenta Europea, Buenos Aires, 1892).

<sup>41</sup> Luis Miguel Glave, «Letras de mujer. Juana Manuela Gorriti y la imaginación nacional andina, siglo XIX», *Historias*, abril-septiembre de 1995, núm. 34, pp. 119-137.

<sup>42</sup> También es importante la «coronación literaria» de otra de las grandes escritoras decimonónicas de Hispanoamérica: Clorinda Matto de Turner (Glave fecha la coronación el 28 de febrero de 1877); asimismo, es sabido que Mercedes Cabello de Carbonera, su alumna y amiga, asistía a las veladas.

Las más de cincuenta tradiciones de Palma están reunidas en las series de *Tradiciones peruanas*, así como en *Tradiciones en salsa verde* (que rondaron en copias mecanografiadas desde antes de 1904, pero no fueron publicadas sino hasta 1973) y en *Cachivachería* (1906).<sup>43</sup>

Merlin D. Compton establece que las tres primeras tradiciones de Palma son: 1) «Consolación», escrita, según lo referido por el peruano, en 1852, pero publicada en 1866 en la *Revista de Buenos Aires* e incluida en sus *Tradiciones...* en 1910; 2) «El hermano de Atahualpa», escrita en 1852 y publicada en la misma revista en 1864, apareció en distintas series de *Tradiciones...* desde 1872 hasta 1910; en esta última cambió su título por «La Muerte en un beso», y 3) «Lida», supuestamente escrita en 1853, se publicó en 1861 en la *Revista de Sud América* y en 1864 en la *Revista de Paraná*, también apareció en la *Revista de Lima* en 1863 con otro título: «Un pirata en el Callao» y en las *Tradiciones...* de 1872, 1883 y 1891 con una variante en el título: «Un corsario en el Callao». <sup>44</sup> Pese a que esas son las primeras tradiciones escritas, las primeras publicadas fueron «Tradición de la época de los Incas» (antes «Palla-Huarcuna», *Revista de Lima*, 1860), «Lida» y «Justos y pecadores» (*Revista de Lima*, 1862).<sup>45</sup>

Si bien no todas las tradiciones de Palma tienen que ver con sucesos sobrenaturales, en algunas podemos observar de manera más clara la confluencia de historias de la tradición oral y de la literatura fantástica. En las narraciones de tema sobrenatural, se observa que no conservan todas las características de la leyenda, en especial por el uso de un lenguaje culto; pero tampoco alcanzan a ser textos fantásticos, puesto que, a pesar de que un mundo

---

<sup>43</sup> Las tradiciones de Ricardo Palma no permanecieron fijas en estas publicaciones, el autor constantemente las cambió de serie. El recorrido de cada una puede apreciarse en las notas de Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas a la edición crítica de *Tradiciones peruanas*.

<sup>44</sup> Merlin D. Compton, «Las tres primeras tradiciones de Palma», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Archivos, Madrid, 1996, p. 302.

<sup>45</sup> Sigo las notas de Ortega y Rodríguez-Arenas.

sobrenatural irrumpe en el real y genera cierto efecto —miedo, por ejemplo—, esta disrupción no provoca vacilación respecto de la naturaleza de los acontecimientos ni en el narrador ni en los personajes; además, no se cuestiona si los eventos ocurrieron o no. Asimismo, las leyes que rigen el mundo real son trasgredidas, pero no de manera violenta o abrupta, sino que se asume que el mundo sobrenatural coexiste con el real, por lo cual no se presenta de manera explícita el conflicto característico en las narraciones propiamente fantásticas. En el mismo sentido, me parece que tal intrusión de lo sobrenatural ocurre mucho antes del final del relato y no hay otras disrupciones que sostengan o modifiquen el efecto, lo que permite la familiarización con una realidad trastocada.

Para Ana María Barrenechea, el rasgo que determina que una narración sea fantástica es la problematización del contraste entre «hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios»;<sup>46</sup> sin embargo, el carácter problemático puede plantearse de manera implícita, de tal modo que, a pesar de que la historia centre su interés en los acontecimientos extraordinarios, éstos no necesariamente deben ser sorprendentes para los personajes o provocar escándalo en su ánimo.<sup>47</sup>

Para ejemplificar lo anterior se puede retomar «Don Dimas de Tijereta», una de las tradiciones incluidas en la «Primera serie» de *Tradiciones peruanas*.<sup>48</sup> Ortega y Rodríguez-Arenas sitúan su primera aparición en la sección «Literatura» de *Revista de Buenos Aires*, de julio de 1864, y lleva por subtítulo «(Cuento de viejas que trata de cómo un escribano de Lima le ganó un pleito al demonio)». Este paratexto adelanta tanto el tema del relato como

---

<sup>46</sup> Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, julio-septiembre de 1972, núm. 80, p. 393.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 395-399.

<sup>48</sup> Cito la primera versión del texto, aparecida en la *Revista de Buenos Aires*, 4 (1864), núm. 15, pp. 465-473. En lo siguiente sólo referiré el número de página entre paréntesis.

su origen: la oralidad; asimismo, indica cuáles son los personajes y el desenlace, por lo cual sólo importará cómo ocurren los eventos.

«Don Dimas...» se desarrolla en el Perú de los primeros años del siglo XVIII y narra la historia de un escribano embustero, llamado Dimas de la Tijereta, que sale bien librado de un pacto con el diablo gracias a un ingenioso artilugio lingüístico. En este relato, Palma reelabora una leyenda conocida y transmitida por la sociedad peruana, y la ofrece como un relato culto. Esto se sabe porque el autor no se apega a la estética tradicional, la cual prescindiría de descripciones ornamentales y de disposiciones sintácticas complejas en sus oraciones como las que se observan en «Don Dimas...»:

un cartulario de antiparras cabalgadas sobre nariz ciceroniana, pluma de ganso u otra ave de rapiña, tintero de cuerno, gregüescos de paño azul a media pierna y capa española de color parecido a Dios en lo incomprensible, y que le había llegado por legítima herencia pasando de padres a hijos durante tres generaciones. Conocíalo el pueblo por tocayo del buen ladrón a quien Jesucristo dio pasaporte para entrar a la gloria; pues nombrábase Don Dimas de la Tijereta, escribano de número y la Real Audiencia y hombre que a fuerza de *dar fe* se había quedado sin pisca de fe; porque en el oficio gastó en breve la poca que trajo al mundo (pp. 465-466).

También la configuración del personaje principal coincide con la que se espera de un protagonista de relatos fantásticos, pues se trata de un hombre marginado, quien, a pesar de vivir en una comunidad, no cumple con sus normas morales y religiosas:

Decíase de él que tenía más trastienda que un bodegón, más camándulas en la conciencia que el rosario de Jerusalén que cargaba al cuello y más reales de a ocho, fruto de sus triqueñuelas, embustes y trocatintas, que los que cabían en el último galeón que zarpó para Cádiz y de que daba cuenta la «Gaceta». Fama es que a tal punto habíanse apoderado del escribano los tres enemigos del alma, que la suya estaba tal de zurcidos y remiendos que no la reconociera su Divina Majestad con ser quien es y con haberla creado (p. 466).

Asimismo, se observa que, tal como ocurre en las narraciones de Montalvo y Gorriti, es un personaje femenino, Lilit, quien funge como ente que transita entre los mundos y, en este caso, como guía en el sobrenatural, dado que lleva a Don Dimas al infierno. Además de su función transitoria, la mujer tiene otra que resulta indispensable para el desarrollo de la

trama: la de movilizar al personaje en que se manifestará lo insólito.

Como se ha visto en los relatos hasta aquí analizados, la presencia femenina arranca al hombre de la estabilidad para colocarlo en situaciones límite, en las que el deseo sexual y lo sobrenatural se encuentran estrechamente relacionados. Así, el asesinato, el voyeurismo, el rapto, la violación y, en fin, las manifestaciones de violencia surgen por un deseo sexual desmedido, irracional o amoral, y culminan en situaciones sobrenaturales.

En cuanto a las características que permiten vincular esta tradición con las leyendas se encuentran, por lo menos, dos: la primera es la continuidad o repercusión del relato en el mundo real; en este caso, la vivencia de Don Dimas explica que «desde entonces los escribanos no usan almilla. Por eso cualquier constipadito vergonzante produce en ellos una pulmonía de capa de coro y gorra de cuartel o una tisis tuberculosa de padre y muy señor mío» (p. 472). Este recurso, propio de las leyendas, no es recurrente en las narraciones fantásticas —aunque es imposible asegurar que ninguna lo utilice—, pues al modificar el sentido literal del discurso por un sentido figurado —el cual explica, en este caso, la personalidad y características de los escribanos—, el texto se convierte, de alguna manera, en una alegoría evidente, es decir, muy cercana a la alegoría pura, lo que, para Todorov, debilita el efecto de lo fantástico.

La segunda es que el acontecimiento sobrenatural en que se lleva a cabo el pacto con el diablo no parece inquietante para el protagonista ni para la voz narrativa; no hay cuestionamientos que pongan en duda la veracidad de lo narrado y, por lo tanto, se acepta como parte integral del mundo real. Esta ausencia de duda es una característica de la leyenda: un pacto de verosimilitud que se apoya en la existencia de la magia, los fantasmas, los seres fantásticos, etcétera, y en las referencias espacio-temporales que el lector puede identificar. Un recurso importante en ésta y otras tradiciones es la ironía o el humor, el cual posiblemente

aminore los efectos de miedo, angustia o incertidumbre, que corresponden a los dos géneros de que se nutren.

Así, las tradiciones de Palma que tratan acerca de lo sobrenatural permiten hablar de un momento de convergencia entre dos estéticas distintas. Si bien pocas veces se le considera en los recorridos de lo fantástico,<sup>49</sup> algunas de sus narraciones muestran un primer momento en la transición de leyenda a relato fantástico, al mismo tiempo, su breve revisión hace posible distinguir la influencia que la literatura tradicional tuvo para el surgimiento de lo fantástico y, finalmente, es útil para reconocer cómo se lograron desvincular ambos géneros. Lola López Martín explica que es posible distinguir cuándo las tradiciones pasan al terreno de lo fantástico, debido a que en ellas el interés se centra en «dramatizar un elemento de la fantasía local»;<sup>50</sup> tal como se percibe en «Don Dimas de la Tijereta».

El siguiente momento de transición se puede apreciar en «Lanchitas», de José María Roa Bárcena (1827-1908), ya que, a pesar de basarse en una leyenda, su configuración responde más a la de la literatura fantástica. Antes de hablar de la historia del padre Lanzas, se debe señalar que, al igual que los autores que hasta aquí se han revisado, Roa Bárcena se sintió atraído por este género mucho antes de la publicación que lo llevó a ser considerado el precursor de lo fantástico en México.

Según lo anotado por Rafael Olea Franco en su estudio del recorrido de Roa Bárcena por los temas relacionados con lo sobrenatural, el veracruzano mostró su interés por lo fantástico desde 1862 en *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa y*

---

<sup>49</sup> Lola López Martín, en *Penumbra*, incluye «El Manchay-Puito»; mientras que José Javier Fuente del Pilar hace lo propio en *Antología del cuento fantástico hispanoamericano*, con «Dónde y cómo el diablo perdió el poncho».

<sup>50</sup> L. López Martín, «Prólogo», pp. xxii.

*algunos otros ensayos poéticos*.<sup>51</sup> Este volumen se divide en tres partes: la sección de leyendas mexicanas, donde se reúnen siete prehispánicas y una colonial; la sección de cuentos y baladas del norte de Europa, en que se incluyen diez textos; y la sección de composiciones diversas, con once escritos.

En el prólogo de esta obra, el autor refiere que su interés por las leyendas mexicanas radica en resaltar lo distintivo del país, pues «el cristianismo y la civilización han difundido unas mismas ideas y establecido casi idénticas costumbres»<sup>52</sup> en todas las culturas. Así, en las historias y tradiciones de cada país halló la manera de dar color local a la literatura y halló, dice el autor, una mina.

Estas ideas parecen no distar mucho de lo que hacía Ricardo Palma en fechas cercanas,<sup>53</sup> incluso es notorio que ambos se preocuparon por la recuperación de tradiciones previas y posteriores a la conquista. La diferencia principal entre Palma y Roa Bárcena es que este último escribió las leyendas mexicanas en versos y utilizó la estructura del romance.

Aunque su inclinación a los temas sobrenaturales es clara, a decir de Olea Franco, ninguna de las leyendas reunidas es propiamente un relato fantástico, ya que algunas de las prehispánicas «se basan en sucesos que en principio se juzgaría como sobrenaturales, [pero] en el fondo no se trata de misterios irresolubles contrarios a la concepción lógica y causal de la realidad, sino de “milagros” propios de una cosmovisión religiosa»,<sup>54</sup> mientras que la única leyenda colonial, «La cuesta del muerto», «rechaza de manera tajante la posibilidad de que en el mundo concreto de los personajes [...] haya fenómenos que transgredan las coordenadas

---

<sup>51</sup> Rafael Olea Franco (ed.), *De la leyenda al relato fantástico*, UNAM, México, 2007, p. vii.

<sup>52</sup> José María Roa Bárcena, *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa*, Agustín Masse, México, 1862, p. 6.

<sup>53</sup> Los últimos dos textos de la sección son fechados en 1861 y el resto en 1862.

<sup>54</sup> R. Olea, *op. cit.*, p. xiv.

de la racionalidad materialista».<sup>55</sup>

Pocos años después, Roa Bárcena continuaría con su gusto por lo sobrenatural, pero esta vez con las narraciones en prosa de *Novelas originales y traducidas* de 1870, en que se incluye *Noche al raso*, una obra compuesta por varios relatos y escrita en 1865. En ella se incluye «El hombre del caballo rucio», donde se narra cómo un hombre, dueño de extensas tierras, luego de inquietar a todos con sus ideas liberales y su falta de religiosidad, murió al caer de su caballo y, poco después, su espíritu rondaba por el lugar sin que alguien lograra atraparlo.<sup>56</sup>

Resulta evidente que la configuración del personaje fantasmal guarda cierta similitud con Gaspar Blondín: primero porque ambos son hombres que no comparten el sistema de valores y creencias de la sociedad a la que pertenecen y su muerte parece ser el castigo por su conducta; y segundo porque su fantasma continúa rondando y es observado por otros personajes. También el escenario nocturno y aislado de la civilización, en donde varios hombres se reúnen para escuchar la historia, es un recurso presente en el texto de Montalvo.

Aunque es innegable que por lo menos éste de los cinco relatos es de corte fantástico —lo cual remite a la idea de lo fantástico fragmentario que comenté desde la obra de Montalvo—, hay elementos que, en palabras de Olea Franco, no contribuyen a su eficacia:

En primer lugar, el propio personaje que lo transmite debilita su probable impresión escalofriante entre los receptores, pues de entrada lo juzga como una mera creencia popular (una vulgar «tradición»), impropia del supuesto elevado nivel cultural de su auditorio. Además, el narrador principal [...] enfatiza que, sin esperar la reacción de su auditorio a su fantasmal historia, el relator de ella añade de inmediato que en el pasado otro oyente tuvo una reacción escéptica, pues en lugar de asustarse, le dijo que los espantos de los vivos son mucho más serios y temibles que los de los muertos.<sup>57</sup>

Pese a ello, vale la pena insistir en que el autor durante varios años experimentó con

---

<sup>55</sup> *Loc. cit.*

<sup>56</sup> José María Roa Bárcena, *Noche al raso*, en *Obras*, V. Agüeros, México, 1897, t. 1, pp. 41-152.

<sup>57</sup> R. Olea, *op. cit.*, pp. xvi-xvii.

los temas sobrenaturales y esos intentos lo llevaron a escribir «Lanchitas», que muchos han considerado el primer cuento fantástico mexicano.

«Lanchitas» se publicó por primera vez en 1877 en *El Nacional. Periódico Literario* y se basa en la leyenda de «La calle de Olmedo» de la Ciudad de México. El cuento narra la historia del padre Lanzas —un clérigo conocido y respetado, ampliamente interesado por el saber y las investigaciones, y «superior en conocimientos a la mayor parte de los clérigos de su tiempo»—,<sup>58</sup> quien una noche, por petición de una desconocida, fue a confesar a un moribundo en una casa lejana. El padre olvidó su pañuelo en aquel lugar y al intentar recuperarlo se dio cuenta de que había confesado a un muerto, lo cual lo lleva a un estado de locura permanente.

En comparación con el cuento, la versión que de esta leyenda registran Genevieve Barlow y William N. Stivers no se esmera en configurar al padre Lanzas como un hombre culto y preparado, pues para ella no es indispensable el choque entre la razón y lo sobrenatural; en la leyenda, de hecho, el clérigo no tiene nombre y tampoco es respetado o reconocido por su sociedad. Varían también en cuanto a los personajes, pues mientras que en la leyenda es un hombre quien va en busca del padre para confesar a una mujer, en el cuento de Roa Bárcena es una mujer quien lo lleva con un moribundo, lo que alimenta la idea de que los personajes femeninos del relato fantástico son seres que transitan entre los mundos y sacan a los personajes masculinos de la tranquilidad para conducirlos a lo sobrenatural.

Asimismo, en el cuento se omite el motivo del asesinato por parte del hombre que busca al padre, el cual sí está presente en la versión de Barlow y Stivers. De igual manera, el

---

<sup>58</sup> José María Roa Bárcena, «Lanchitas», en *Obras*, V. Agüeros, México, 1897, t. 1, p. 156. En adelante sólo citaré el número de página entre paréntesis en el cuerpo del texto.

objeto mediador<sup>59</sup> que hace posible que el padre compruebe que confesó a un difunto en la leyenda es un rosario y en el cuento, un pañuelo. Finalmente, el momento en que se revela lo sobrenatural ocurre de manera distinta, pues mientras que en el relato de Roa Bárcena el hallazgo del esqueleto tiene lugar en una de las paredes y años después de la noche de la confesión, en la leyenda, es encontrado al día siguiente con el rosario entre las manos.<sup>60</sup>

Otra versión de «La leyenda de la calle Olmedo» es la que registran Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza en *Tradiciones y leyendas mexicanas* en 1885. Esta versión, escrita en verso, comienza con un diálogo entre un hombre y fray Mendo —el padre Lanzas en el texto de Roa Bárcena—, en el que le pide al padre que vaya a confesar a una mujer. Luego de una serie de insistencias por parte del misterioso hombre, el sacerdote acepta y lo acompaña hasta donde está la mujer:

Trémulo acercose al lecho  
y vio una mujer hermosa,  
triste, pálida, llorosa,  
desnudo el turgente pecho;  
atados con un nudo estrecho,  
tejido de toscos lazos,  
los blancos desnudos brazos;  
mal envuelta su hermosura  
en la rica vestidura,  
aunque nueva, hecha pedazos.<sup>61</sup>

Después de la confesión, el hombre arroja al fraile a la calle y asesina a la mujer. Fray Mendo permanece llorando y rezando en la puerta hasta la mañana siguiente. Al avanzar por

---

<sup>59</sup> Este concepto fue propuesto por Lucio Lugnani y consiste en «un objeto que, con su inserción concreta en el texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo» (R. Ceserani, *op. cit.*, p. 108). En el caso de «Lanchitas» no es el objeto el que sale de otro mundo, sino el que pertenecía al real, se introdujo en aquél y permaneció en el espacio donde ocurrió lo sobrenatural para dar cuenta del cruce fantástico.

<sup>60</sup> Sigo la versión de «El misterio de la calle Olmedo», en Genevieve Barlow y William N. Stivers, *Leyendas mexicanas*, National Text Book Company, Illinois, 1976, pp. 159-167 *apud* Ó. Hahn, *El cuento fantástico...*, p. 67.

<sup>61</sup> Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, «La leyenda de la calle de Olmedo», en *Tradiciones y leyendas mexicanas*, J. Ballescá y Compañía, México, 1885, pp. 347-348. En las próximas citas sólo referiré el número de página, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

la ciudad, se percata de que ha olvidado su rosario en aquel sitio, va en busca del alcalde y le relata lo ocurrido; éste lo acompaña junto con un grupo de personas adonde había confesado a la mujer, pero nadie abre la puerta y les informan que la casa está deshabitada. El alcalde abre la oxidada cerradura y

Hallan un antro vacío  
que miedo y pavor inspira,  
donde sólo se respira  
un ambiente húmedo y frío.  
Hacia el rincón más sombrío  
el fraile extiende la mano.  
Su juramento no es vano,  
con asombro extraordinario  
miran todos un rosario  
sobre un esqueleto humano (p. 357).

Ante tal descubrimiento, fray Mendo sólo alcanza a gritar: «—¡He confesado, Dios santo / un alma de la otra vida!» (p. 358) y cae muerto.

Al igual que en la versión de Barlow y Stivers, en ésta es un hombre el que busca al clérigo y una mujer a quien debe confesar. Coinciden también ambos testimonios en el motivo del asesinato y en la presencia del rosario como objeto mediador. Quizá la diferencia más significativa sea que en la reelaboración de Riva Palacio y Peza sí se conoce el nombre del padre, pero éste es distinto del que conocemos en el cuento de Roa Bárcena.

Hahn subraya que es difícil saber si los cambios entre la leyenda y el cuento fueron pensados por Roa Bárcena o si él empleó otra versión de la misma leyenda; en cualquier caso, el autor logró construir un cuento literario que ya no era ni tradición ni leyenda.<sup>62</sup>

Un rasgo que es importante apuntar: desde el principio, el cuento ofrece indicios que más adelante contribuyen al efecto de sorpresa tanto en los personajes como en el lector; por ejemplo, señalar la facilidad con que la puerta se abrió en la primera visita sirve para generar

---

<sup>62</sup> Ó. Hahn, *El cuento fantástico...*, p. 67.

incertidumbre en el lector cuando éste se entera de que, a la mañana siguiente, esa misma puerta estaba «no sólo bien cerrada, sino mostrando entre las hojas y el marco, y en el ojo de la llave, telarañas y polvo que daban la seguridad material de no haber sido abierta en algunos años» (p. 169).

El manejo de los indicios es precisamente lo que Olea Franco resalta como una habilidad del autor, ya que para construir la estructura necesaria para lo fantástico se requieren dos operaciones complementarias:

La primera, la inscripción en el texto de indicios que ayuden a que el final del argumento sea coherente con la lógica del relato [...] La segunda, que una vez enunciados los indicios, éstos se encubran de inmediato, lo cual propicia un climático suspenso que permite posponer el desenlace de la trama y presentarlo como una relativa sorpresa.<sup>63</sup>

«Lanchitas», igual que «Gaspar Blondín», es un relato que consta de las tres características solicitadas para lo fantástico —la representación de un mundo semejante al del lector en el que irrumpe un acontecimiento extraordinario que hace vacilar al lector entre una solución natural y una sobrenatural, la vacilación por parte de los personajes y la lectura literal del discurso—, además de la unidad del texto y el tratamiento de indicios que apunta Olea Franco. Estos aspectos han hecho que sea un texto inolvidable en la historia del género. Sin embargo, tanto el cuento de Roa Bárcena como el de Montalvo —los únicos dos que cumplen cabalmente con el concepto que he elegido para trabajar— parecen limitarse al tema de aparecidos, lo que no ocurre con el resto de los relatos aquí expuestos, que ofrecen matices interesantes en el tratamiento fantástico de esa época.

Además de la relación que el tratamiento fantástico de Roa Bárcena guarda con las tradiciones de Palma y de la configuración similar entre un personaje de *Noche al raso* y «Gaspar Blondín», el tema tratado en «Lanchitas» recuerda también a «El emparedado» de

---

<sup>63</sup> R. Olea, *op. cit.*, pp. xx-xxi.

Gorriti, que se publicó un año antes. Me parece que estas similitudes, en cuanto a tratamiento y recursos utilizados para la construcción de los relatos fantásticos, permiten hablar de un proceso más o menos simultáneo en distintos países de Hispanoamérica y de una estética compartida en ese primer momento del género.

Pese a que no es discutible el lugar que Roa Bárcena ocupa en la historia de lo fantástico tanto en México como en el resto de Hispanoamérica, hay que insistir en que hubo otros autores mexicanos que incursionaron en el género —quizá con menor fortuna— casi cuatro décadas antes. Aunque bien valdrían comentarios respecto de cada uno de esos acercamientos, retomaré solamente el caso de Guillermo Prieto (1803-1862) y su cuento «Un estudiante», ya que Fortino Corral Rodríguez en *La narrativa fantástica en México: época moderna* (2000), Ana María Morales en *México fantástico* (2008) y nuevamente Corral-Rodríguez en *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX* (2011) no dudan en señalarlo como el primer relato fantástico en Hispanoamérica. El análisis del cuento de Prieto resulta indispensable en tanto que se publicó 16 años antes de la escritura de «Gaspar Blondín».

Publicado el 11 de julio de 1842 en *El Siglo Diez y Nueve*,<sup>64</sup> bajo el seudónimo de Fidel, el relato narra el encuentro entre dos hombres en el panteón de Santa Paula. Ambos personajes funcionan como narradores, pues uno abre y concluye la historia y el otro relata los hechos fantásticos que le ocurrieron. Esta característica es recurrente en las narraciones fantásticas de este periodo, como ya he dicho, pues, como se aprecia en la mayoría de los textos hasta aquí revisados, es necesaria la complicidad de dos narradores, uno que sitúa el

---

<sup>64</sup> Por lo general, los estudios y antologías que recuperan este relato fechan su publicación el 11 de junio del mismo año; sin embargo, apareció hasta un mes después en las páginas 3 y 4. Cito desde la fuente original, anotando únicamente el número de página en el cuerpo del texto.

lugar de los hechos, crea una atmósfera propicia para el relato e introduce al segundo narrador, quien a su vez ha tenido contacto con el mundo sobrenatural o extraordinario.

El segundo personaje, al notar que el otro contempla la tumba de una mujer, parece identificarse y comienza a contar su historia: había sido un estudiante pobre pero muy destacado del Colegio de Letrán. Un día conoció a una mujer y se enamoró inmediatamente; pero su amor se vería impedido, pues asesinó al hermano de ella al creerlo un ladrón. Llama la atención que, al igual que en el resto de las narraciones que he tratado, el amor de la pareja se ve obstaculizado; se trata de un amor, dice el narrador, tormentoso. Además, la configuración del personaje concuerda con lo señalado por Hahn acerca de la agonía romántica, pues en todo momento es un marginado, primero por su pobreza, después por haber asesinado a un hombre y más tarde por ser considerado un loco.

El éxito profesional y económico que alcanzó no tenía parangón con el sentimental, pues, aunque ella también lo amaba, la familia no sólo no consentía la unión, sino que se mudó de la capital para alejarlos. Él quiso terminar su vida yendo a la guerra; sin embargo, lejos de caer en la batalla, logró salvar al padre de la mujer y, de esta manera, reivindicarse de su crimen anterior.

Pese a ello, aún no pudo concretarse su amor, ya que tuvo que regresar a la capital. Ahí, el joven acudía al panteón para visitar la tumba del hombre que mató y pedirle que intercediera por él ante su familia. Una tarde encontró entre las tumbas a la mujer y en ese lugar comenzaron sus encuentros amorosos, lo cual no sólo recuerda las reuniones de Blondín y su mujer, sino que es un indicio de la naturaleza fantástica de los eventos. Todo apunta a que los escenarios sombríos, solitarios o tétricos son el lugar de reunión para los enamorados en este primer momento del relato fantástico.

Además, los sitios alejados de los espacios urbanos suponen lugares de convergencia

entre los mundos o umbrales, espacios en que pareciera que las leyes que gobiernan el mundo dejan de ejercerse; muestra de ello es que el padre Lanzas es conducido a las orillas de la ciudad, don Dimas de la Tijereta firma su pacto con el diablo en un paraje solitario y Gaspar Blondín se aparece en una posada en medio de los Alpes.

Uno de esos días pactado, el hombre se percató de que una de las lápidas llevaba el nombre de su amada, por lo cual el lector puede asumir que las reuniones habían sido con una aparición. En ese momento concluye el relato del segundo narrador, que se aleja hablando desconcertadamente. El primer narrador culmina el cuento de la siguiente manera: «¡Infeliz! estaba loco» (p. 4), con lo que pone en duda los acontecimientos supuestamente sobrenaturales que le refirió su interlocutor.

El descubrimiento de haber convivido con un muerto también se observa en la historia del padre Lanzas; pero, sobre todo, hay similitud con el tema de la necrofilia que se trata en «Gaspar Blondín» en el momento en que Blondín se da cuenta de que la mujer a quien acariciaba era un cadáver.

De manera similar a como ocurría en el cuento de Montalvo, la relación amorosa entre estos personajes es «diabólica», porque no está aceptada por la familia, y aunque lo sobrenatural parece interceder para reunirlos, es más bien una unión perturbadora, pues no propicia que su relación se concrete en este mundo o en otro, sino que sitúa a los amantes en dos planos distintos anulando cualquier posibilidad de encuentro real. Con las narraciones de Gertrudis Gómez de Avellaneda se verá que, como afirma Todorov, «dans les œuvres où l'amour n'est pas condamné, les forces surnaturelles interviennent pour l'aider à s'accomplir» (p. 145).

En cuanto a la desaparición abrupta del personaje que ha vivido los eventos fantásticos después de contar su historia, ésta ocurre también en «Quien escucha su mal oye»,

por lo que puede afirmarse que es una forma de evitar una explicación acerca de la naturaleza de los acontecimientos y permite que el primer narrador cierre el relato.

Otra característica compartida con el grupo de relatos analizados es que la mujer parece ser un elemento indispensable para la fractura de los planos, si no es que transita entre ellos. En «Gaspar Blondín» —que resulta el más cercano al texto de Prieto— la querida del protagonista está inmersa en el mundo de los espíritus; en «Quien escucha su mal oye» la hipnotista tiene la capacidad de trasgredir las leyes que rigen el mundo mediante las ciencias ocultas; en «Don Dimas...», Lilit abre el umbral hacia el infierno, y en «Lanchitas» una mujer conduce al padre hacia la habitación del penitente.

En el mismo tenor, se observa que el deseo sexual de los personajes masculinos, llevado al extremo, propicia la irrupción fantástica o, por lo menos, la hace evidente. De esta manera, no es arriesgado asegurar que en estos relatos lo femenino está invariablemente vinculado con lo sobrenatural.

Debo señalar, también, que los personajes que han vivido los sucesos fantásticos no suelen reincorporarse al mundo normal —al cual tampoco pertenecían totalmente antes de los eventos—; el cruce de planos los condena a la marginalidad y a la locura. Así les ocurre a Lanchitas y al conspirador en el cuento de Gorriti. En otras palabras, la revelación de lo fantástico produce un daño irreversible en los personajes y por ese daño es posible conocer su historia.

Esta imposibilidad de restituir un orden inicial no sólo se verifica en el personaje que experimenta lo insólito, sino también, como señala Rosalba Campra, en la totalidad del relato fantástico: «el equilibrio que toda historia trata de recrear, estable y completo como al comienzo de la acción, antes de que un acontecimiento misterioso lo turbara, no se recompone: incompleto, retroactivo, o múltiple, el desenlace actúa como confirmación de un

desequilibrio esencial».<sup>65</sup>

A pesar de que hay algunas imprecisiones en el relato, como el hecho de que no se puede afirmar con certeza si la mujer había muerto después de la entrega del premio, pues sus siguientes dos apariciones son extrañas, o si murió después de la batalla en que el protagonista salva a su padre, o si ocurrió en la última semana antes de la cita familiar, esta ambigüedad genera a la vacilación que Todorov señala como la primera condición de lo fantástico (p. 36). Sobresale, además, por la disposición de elementos para lograr la vacilación, pues uno de los narradores opta por la explicación natural —considerar al hombre como un loco—, mientras que el otro se inclina por la sobrenatural —aceptar que tuvo un romance con una aparición—, con lo que no se privilegia ninguna y la elección debe ser determinada por el lector.

Más allá de Morales y de Corral Rodríguez, «Un estudiante» ha sido poco atendido por la crítica, y aunque Corral Rodríguez señala que los motivos fantásticos no son ajenos a Prieto, pues escribió tradiciones como «El arroyo del muerto» y «La cruz del sombrero» (publicadas en un mismo artículo de 1843 en *El Museo Mexicano*), así como las leyendas «La calle de la buena muerte» (1841) y «El callejón del muerto» (1879),<sup>66</sup> no es común que Guillermo Prieto figure en las antologías del relato fantástico.<sup>67</sup> Sin embargo, la presencia de estos textos demuestra el interés del autor por temas relacionados con lo fantástico y una cercanía con los relatos de tradición oral, que se aprecia también en autores como Ricardo Palma, Juan Montalvo y José María Roa Bárcena, así como en la obra de Gertrudis Gómez

---

<sup>65</sup> Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla, 2008, p. 118.

<sup>66</sup> Rosario Fortino Corral Rodríguez, *La narrativa fantástica en México: época moderna*, Universidad de Arizona, Arizona, 2000, p. 100.

<sup>67</sup> Una excepción es la recopilación a cargo de Ángel Muñoz Fernández y Fernando Tola de Habich, *Cuento fantástico mexicano: siglo XIX*, publicado en 2005 por Factoría, donde no se incluye «Un estudiante» sino las tradiciones que habían aparecido en *El Museo Mexicano*. Además, por supuesto, del trabajo de Ana María Morales que he referido con anterioridad.

de Avellaneda (1814-1873).

Aunque rara vez se considera a la escritora cubana en las antologías del género,<sup>68</sup> dentro de su vasta producción literaria se incluyen narraciones conocidas como tradiciones o leyendas, que se agrupan bajo este último término en el libro *Leyendas, novelas y artículos literarios*, en 1877, es decir, pocos años después de la muerte de la autora. Siete de estos textos desarrollan temas de lo sobrenatural: «La velada del helecho o el donativo del diablo», «La montaña maldita», «La flor del ángel», «La ondina del lago azul», «La dama de Amboto», «El aura blanca» y «La baronesa de Joux»,<sup>69</sup> los cuales fueron escritos, según la anotación de Margherita Bernard, entre 1844 y 1869,<sup>70</sup> por lo que significan una manifestación temprana del género en Hispanoamérica.

La relación de estos textos con la tradición oral es explícita, así se observa por ejemplo en «La velada del helecho o el donativo del diablo», que inicia de la siguiente manera:

Al tomar la pluma para escribir esta sencilla leyenda de los pasados tiempos, no se me oculta la imposibilidad en que me hallo de conservarle toda la magia de su simplicidad, y de prestarle aquel vivo interés con que sería indudablemente acogida por los benévolos lectores [...], si en vez de presentársela con las comunes formas de la novela, pudiera hacerles su relación verbal junto al fuego de la chimenea, en una fría y prolongada noche de diciembre; pero, más que todo, si me fuera dado transportarlos de un golpe al país en que se verificaron los hechos que voy a referirles, y apropiarme el tono, el gesto y las inflexiones de voz con que deben ser realzados en boca de los rústicos habitantes de aquellas montañas. No me arredraré, sin embargo, en vista de mis desventajas, y la tradición [...] saldrá de mi pluma tal cual llegó a mis oídos en los acentos de un joven viajero que [...] me perdonará sin duda el confiársela a la negra prensa, desnuda del encanto con que la revestía su palabra (p. 3).

O en otras narraciones, como «La montaña maldita», «La flor del ángel» y «La dama de Amboto», por mencionar algunas, en las que desde un paratexto se señala su origen:

---

<sup>68</sup> La excepción es la compilación de José Miguel Sardiñas y Ana María Morales, donde se incluye «La ondina del lago azul».

<sup>69</sup> Cito todas las narraciones desde Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Leyendas, novelas y artículos literarios*, Leocadio López, Madrid, 1877. Anotaré sólo los números de página en el cuerpo del texto.

<sup>70</sup> Margherita Bernard, «La imposibilidad de lo fantástico. Notas a un cuento de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Atti del iv Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Genova, Università di Genova, 1988, p. 149.

tradiciones suiza, vascongada y vasca, respectivamente.

Al igual que se aprecia en «La velada del helecho o el donativo del diablo», en estos relatos hay una constante por decir quién ha sido el informante de la historia narrada, tal como ocurre en «La ondina del lago azul»: «nos presentaron por *cicerone* al inteligente Lorenzo, a quien soy deudora de la extraña historia que voy a referir a los benévololectores de estas desaliñadas páginas» (p. 116).

La mayoría de estas tradiciones o leyendas demuestran las dificultades que enfrentan los pobres y su lucha por lograr una buena posición económica que les permita alcanzar lo que desean —la mayoría de las veces, el amor—. El amor prohibido es otro núcleo temático importante en las leyendas de Gómez de Avellaneda, pues en cuatro de ellas el amor entre dos jóvenes se ve impedido, ya porque el hombre es pobre, como en «La velada...» y «La flor...»; ya porque los enamorados pertenecen a familias rivales, como en «La baronesa...»; ya porque son, supuestamente, de mundos distintos, como en «La ondina...». Aunado a esto, son comunes los amores adúlteros, que dan por fruto hijos que serán pobres y marginados, por lo que, a su vez, tendrán dificultades para estar con quien aman.

En este círculo de acciones y consecuencias que parece condenar a los personajes, podemos observar dos de los elementos de la agonía romántica señalados con anterioridad: los amores imposibles y la configuración de personajes marginales, los cuales se hallan, en este caso, directamente vinculados.

Las siete narraciones enlistadas tienen por eje un acontecimiento insólito o sobrenatural y, en ese sentido, es importante su revisión como parte del proceso de conformación del género fantástico hispanoamericano. Así, se aprecia la concordancia entre estos acercamientos a lo fantástico y los del resto de los escritores hasta aquí referidos, ya que además de los amores imposibles y los personajes marginados, tenemos la presencia de

varios narradores, los escenarios nocturnos propicios para eventos sobrenaturales —como el camino de Evi en «La velada...»—, la mujer como ente que puede transitar entre los mundos —como la madre de Walter Muller en «La montaña...», quien maldice la montaña en que habitaba su hijo— y la presencia de aparecidos —como en «La baronesa...»—.

Hay, además, un aspecto que no aparece en los textos de Montalvo, Gorriti, Palma, Roa Bárcena ni Prieto: la transformación o comparación de hombres en animales y plantas. En «La flor del ángel», Félix Eirlá es comparado con una abeja que visita diariamente una rosa, lo cual representa la fidelidad hacia su amada. Tal metáfora se sostiene debido a que, según el relato, el apellido del joven significa abeja en vascuence (p. 93) y el nombre de su enamorada es Rosa. En «El aura blanca», en cambio, se sugiere que el padre Valencia se convierte, después de su muerte, en un ave que protege a los desamparados que habitan el albergue que él fundó en vida. Más adelante se verá que este mecanismo fue también utilizado por Lugones en «¿Una mariposa?», escrito en la última década de ese siglo y publicado después en *Cuentos* (1916); en este relato, Lila se transforma en mariposa para visitar a su novio Alberto, hasta que él la captura y la sujeta con alfileres; poco después, Lila muere y el médico encuentra en su espalda dos inexplicables picaduras.

Sin embargo, buena parte de estas narraciones guardan todavía una característica fundamental para las historias tradicionales: la restitución del orden, que inclina los textos hacia lo maravilloso o hacia lo extraño, y no es propia de los relatos fantásticos. Por ejemplo, en «La velada...» la aparición del diablo en el camino de Evi se explica por el engaño del conde Charmey que, al ser revelado, restituye el honor de Arnoldo y así puede contraer matrimonio con Ida; en «La flor...» y en «La baronesa...» los acontecimientos sobrenaturales tienen como finalidad que ambos amantes mueran para, así, estar juntos en el

más allá,<sup>71</sup> lo cual coincide con lo anotado por Todorov a propósito de que si un amor no es condenado, las formas sobrenaturales intervienen a su favor.

En ocasiones, esa restitución del orden se produce por medio de un castigo para quien obró mal, como en «La montaña...», donde la maldición provoca la destrucción del lugar que habitaba Muller y la muerte de éste como reprimenda por despreciar a su madre; o como en «La dama de Amboto», quien paga con su vida el asesinato de su hermano y sigue penando en las inmediaciones del castillo.

Quizá el relato de Gertrudis Gómez de Avellaneda que demuestra mayor cercanía a lo fantástico sea «La ondina del lago azul»,<sup>72</sup> debido a que se ofrece tanto una explicación natural como una sobrenatural para el evento disruptor, sin que los personajes ni la narradora se inclinen hacia una de las dos. El argumento de «La ondina...» es, a grandes rasgos, el siguiente: un joven se enamora de una ondina de majestuosos ojos azules que habita en un lago cercano a su casa. Su padre intenta que desista de ese amor, pero él se arroja al lago para seguirla. Años más tarde, uno de los personajes encuentra en París a una mujer en quien reconoce los ojos de la ondina, por lo cual se infiere que todo se trató de un engaño.

---

<sup>71</sup> Me parece importante señalar que «La flor del ángel» guarda relación con el conocido romance del siglo XV «El conde Olinos» o «El conde Niño», en el que, tras la muerte de los personajes, las transformaciones maravillosas permiten la unión de los amantes. Cito un fragmento de la versión registrada por Mercedes Díaz Roig en *El romancero viejo* (Rei, México, 1987):

—Tus amores vienen ya, — yo los mandaré matar.  
—Madre, si usted los matara, — a mí iban a enterrar.  
Ella se murió a las once — y él a los gallos cantar,  
y a dentro día mañana — y los fueron a enterrar;  
ella, como hija de reina, — la entierran al pie del altar,  
y él, como hijo de conde, — un poquito más atrás.  
Ella se volvió una oliva — y él se volvió un olivar.  
[...]

Y ella se volvió paloma — y él un pajarito real (p. 277).

Además, este mismo relato funciona como leyenda etiológica dado que explica la creación de la flor del ángel (*philadelphus coronarius*).

<sup>72</sup> Según la anotación de Sardiñas y Morales, el texto apareció por primera vez en el *Diario de la Marina*, de La Habana, en entregas del 19 de junio al 28 de julio de 1860, y estaba precedido de una carta en que la autora solicita su publicación (*op. cit.*, p. 34).

La decisión de la autora de ofrecer no sólo la explicación sobrenatural, sino la racional, en palabras de Bernard, «parece indicar [su] intención [...] de apartarse del relato legendario que había practicado hasta entonces y dar un paso hacia el relato fantástico».<sup>73</sup> Ese paso —que acertadamente señala Bernard— define a la mayoría de los autores que hasta este momento he revisado y, por tanto, lo que caracteriza también a la primera ola fantástica Hispanoamericana; se trata, pues, de un periodo de transición de la estética tradicional y popular a la culta.

Como se ha visto, los primeros acercamientos al relato fantástico en Hispanoamérica comparten ciertas características como la agonía romántica: los amores imposibles, los personajes marginados, la necrofilia y el escenario de naturaleza amenazadora; la configuración del personaje femenino como ente que transita entre los mundos real y sobrenatural, y que impulsa el desarrollo de acontecimientos insólitos; la complicidad entre dos narradores, un diálogo constante con la literatura tradicional y la recurrencia de aparecidos, entre otras. Paulatinamente, algunas de estas características dejan de ser la base de la construcción de lo fantástico y otras se modifican.

Además, cuando sometemos este *corpus* de relatos a los postulados todorovianos, encontramos que, en ocasiones, la vacilación no es representada textualmente en los narradores o personajes y que el sentido figurado del discurso a veces puede debilitar el sentimiento fantástico; pero la primera condición para el género, es decir, el planteamiento de un mundo semejante al nuestro que se ve afectado por un suceso cuya naturaleza se desconoce, está presente en todos. Por lo cual se asume que ella es fundamental para el género y que la segunda y la tercera pueden o no cumplirse, pero que en la medida que se presenten

---

<sup>73</sup> M. Bernard, art. cit., p. 150.

puede hablarse de una estética más consolidada de lo fantástico.

## 1.2 EL COMIENZO DE UNA NARRATIVA FANTÁSTICA RIOPLATENSE

Para nadie resulta ajena la afirmación de que la *Antología de la literatura fantástica* (1940) de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges fue indispensable para la consolidación de la literatura fantástica en Hispanoamérica y contribuyó también a la idea tan arraigada de que lo fantástico, tal como lo reconocemos en esta región, tiene su origen en el Río de la Plata. Sin embargo, como se ha revisado, las primeras aproximaciones al género no provienen de ese territorio, sino de Perú, Ecuador, México y Cuba.<sup>74</sup> Fue ya entrada la segunda mitad del siglo XIX cuando los narradores argentinos incursionaron en la literatura fantástica para recrearla y, desde entonces, ha sido la más visible y reconocida del Continente.

Todavía por las décadas de 1870 y 1880, el trabajo literario en el Río de la Plata no parecía equipararse al de otros países; tal es la apreciación de Martín García Mérou en 1891 al publicar sus *Recuerdos literarios*, en los que el autor perteneciente al Círculo Científico Literario se lamenta porque en Argentina no prosperan las revistas y asociaciones literarias que sí tienen importancia en otras naciones de América.<sup>75</sup> En su continuo contraste de la literatura argentina con la de otros países, García Mérou llega a decir: «no se señala la aparición de ninguna personalidad literaria nueva que prometa frutos para el porvenir».<sup>76</sup> Incluso se lamenta: «¿Por qué no escriben en nuestra patria hombres de la talla de Goyena,

---

<sup>74</sup> Aunque Juana Manuela Gorriti nació en Argentina, migró muy joven hacia Bolivia y fue en Perú donde escribió la mayor parte de su producción literaria, por lo cual no se podría afirmar que se trate de una literatura propiamente argentina.

<sup>75</sup> Martín García Mérou, *Recuerdos literarios*, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1915, p. 21.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 24.

de López y Cané, literatos de tradición y de raza, espíritus selectos y finos, que podrían haber enriquecido ya nuestra literatura con un caudal considerable de obras interesantes y hermosas?». <sup>77</sup>

Si las apreciaciones de García Mérou a propósito del panorama literario en Argentina fueron correctas, habría que preguntarse, primero, cuáles fueron los cambios que propiciaron una consolidación de la labor literaria en ese territorio, y después por qué lo fantástico adquirió mayor fuerza ahí que en el resto de los países hispanohablantes, en los que no sólo florecían las publicaciones periódicas dedicadas a las letras y las asociaciones literarias, sino que también contaban ya con algunos representantes de la literatura fantástica.

Julio Cortázar (1914-1984), en un ensayo de 1975, al preguntarse a este respecto decía: «Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica», pues el «polimorfismo cultural, derivado de los múltiples aportes inmigratorios, [y la] inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito», con los que por lo general se intenta explicar este fenómeno, no le parecían suficientes razones para justificar producciones literarias como las de Horacio Quiroga o Jorge Luis Borges. <sup>78</sup>

Años antes, en el famoso estudio *La literatura fantástica en Argentina* (1957), Ana María Barrenechea aventuraba una posible explicación que, si bien tenía que ver con el polimorfismo cultural que no convenció a Cortázar, iba más allá al explicar que en Argentina la idea de nación no es cerrada como en otros lugares:

La literatura fantástica argentina es una de las más ricas dentro del habla española. Cuando se la compara con la de otros países hispánicos llama la atención el número y la calidad de los autores que la cultivan y el persistente interés en las creaciones de libertad imaginativa. Quizá suceda esto porque la Argentina es el país americano más abierto a las influencias

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>78</sup> Julio Cortázar, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», *Caravelle*, 1975, núm. 25, pp. 145-146.

extranjeras, donde una de las características nacionales es la posibilidad de no encerrarse en lo nacional, de interesarse por las manifestaciones de otros países y elaborarlas luego personalmente.<sup>79</sup>

Esta breve respuesta, que abre la introducción al volumen y que bien podría extenderse a todo el Río de la Plata —dado que conforma una región cultural y, por tanto, no obedece a las fronteras políticas—,<sup>80</sup> puede dar luz acerca de una de las diferencias entre la región rioplatense y el resto de Hispanoamérica, pues mientras en otros países se rechazaban ciertos modelos europeos para la conformación de la identidad nacional,<sup>81</sup> en aquel territorio la construcción de lo nacional se fundamentaba precisamente en volver la mirada hacia sus raíces europeas para revisar tanto los clásicos como las letras contemporáneas. Al mismo tiempo, tal apertura permitía los préstamos culturales de Asia y África, así como de los demás países del Nuevo Continente. A este respecto, García Mérou, al hablar de su participación en el Círculo Científico Literario —asociación literaria que contribuyó en gran medida al desarrollo de lo fantástico—, afirmó que «en aquel grupo de jóvenes argentinos no se traían al debate sino autores extranjeros. Estábamos dominados por la influencia europea».<sup>82</sup>

No es extraño que los escritores rioplatenses estuvieran dominados, más que en cualquier otra región cultural, por la influencia europea, dado que la conformación de ese territorio tuvo como base la inmigración europea masiva promovida por la Constitución Argentina de 1853 y por la Ley de Inmigración y Colonización de 1867, las cuales significaron la creación de un «pueblo trasplantado»,<sup>83</sup> que tenía sus raíces culturales en los

---

<sup>79</sup> Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, UNAM, México, 1957, p. ix.

<sup>80</sup> Antonio García de León, «Historia y región: territorios en movimiento y vinculaciones relevantes», en *Regiones culturales Culturas regionales*, CONACULTA, Santiago de Querétaro, 2003, p. 104.

<sup>81</sup> Pienso, por ejemplo, en el caso de México y el marcado antiespañolismo que se puede apreciar en la literatura desde la Independencia y que tomó forma en la década de los treinta con la Academia de Letrán, tal como se observa en las páginas de *El Año Nuevo*.

<sup>82</sup> M. García Mérou, *op. cit.*, p. 191.

<sup>83</sup> Darcy Riberiro *apud* Carlos J. Fernández, *Las verdades relativas: siglo XIX*, Dunken, Buenos Aires, p. 97.

países de Europa y que, a diferencia del resto de Hispanoamérica, no se sentía identificado con procesos históricos, políticos y sociales, como la conquista, el mestizaje y las luchas de Independencia, en los que éstos basaban su idea de nación.

En otras palabras, la carga cultural e histórica que se heredó a las generaciones posteriores a los cincuenta de aquel siglo, no fue la misma en el Cono Sur que en otros países hispanoamericanos, en tanto que

Cada pueblo vive no sólo en el presente, sino también en sus memorias y vive dentro y a través de ellas. Cada generación se propaga a sí misma de forma física y moral, legando a la siguiente generación sus costumbres y conceptos. Esta tradición a lo largo de las generaciones unifica a la gente, adoptando la conciencia irrompible de sí mismos como una nación; les transmite, por así decirlo, su personalidad.<sup>84</sup>

Es decir, esa gran movilización durante la segunda mitad del siglo XIX —que no fue la primera, pues desde el descubrimiento se registran fuertes llegadas de inmigrantes— no sólo suplantó físicamente a los pobladores del Cono Sur, sino que trajo consigo las culturas europeas mediante las cuales conformó su personalidad.

Por su parte, Irmtrud König señala que esta apertura casi programática hacia la cultura europea efectivamente provocó el surgimiento de una nueva modalidad fantástica, producto de ciertos procesos económicos y políticos que se llevaron a cabo en las décadas de 1870 y 1880, como «la unificación política del país y la superación de antiguas rivalidades entre la Provincia de Buenos Aires y el resto del territorio nacional, y la inserción definitiva de la economía argentina en el circuito del capitalismo internacional», los cuales fortalecieron los lazos con la civilización europea.<sup>85</sup>

Además de ser un pueblo trasplantado y de tener amplia apertura hacia otras culturas,

---

<sup>84</sup> Facos *apud* Michael Crang, «Las regiones culturales y sus usos: la interpretación del paisaje e identidad», en *Regiones culturales Culturas regionales*, CONACULTA, Santiago de Querétaro, 2003, p. 72.

<sup>85</sup> Irmtrud König, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang, Frankfurt, 1984, pp. 54-61.

según María Vitarelli, Argentina se caracterizó por su espíritu fundacional, especialmente alrededor de la década de 1880.<sup>86</sup>

Estas primeras aproximaciones pueden explicar en parte la importancia que fue tomando lo fantástico en el sur y cómo influyó, posteriormente, en el resto de los países hispanoamericanos; sin embargo, hay un rasgo más que gran número de estudiosos del tema ha señalado como definitorio para que la rioplatense se consolidara como la meca de la literatura fantástica: el positivismo.

Para Paul Verdevoye, el efecto del positivismo en la literatura fantástica se explica de la siguiente manera:

el desarrollo, en el siglo XIX, del positivismo, [...] trajo consigo la tentativa y la tentación de buscar explicaciones científicas a ciertos comportamientos humanos. Por ejemplo, cabe señalar la influencia de la frenología, inventada por el médico alemán Franz Gall. Sarmiento lo menciona en 1846, en su libro de *Viajes*, y, más tarde, en los años 80, escribe: «La veneración, según el sistema de Gall, ha modificado la forma del cráneo yankee predisponiéndolo al espiritismo, al mormonismo, adamismo y otras degeneraciones del sistema religioso» [...]

Esta frase proporciona dos frases interesantes directamente relacionadas con lo fantástico. Por una parte, la referencia a Gall nos recuerda que la frenología fue tan difundida en la Argentina que inspiró a Holmberg el cuento titulado «La bolsa de huesos», en el que el estudio de los cráneos de dos esqueletos permite descubrir a la culpable de un doble asesinato. Por otra parte, esta frase alude al espiritismo, creencia que se desarrolló ampliamente en la Argentina, por lo menos desde que hacia 1870 un español constituyó en Buenos Aires una sociedad espiritista. Varios relatos de la época se alimentan con historias de médiums o de personajes que corresponden con el más allá.

[También] los trabajos de Césare Lombroso y de Jean Martin Charcot sobre la psicología de los criminales y las enfermedades mentales provocaron en la Argentina una serie de libros cuyos autores estudiaron la patología de los porteños [...] En la literatura fantástica, con «La bolsa de huesos», de Holmberg, que ya hemos mencionado, tenemos el caso de una joven llevada al crimen por una obsesión neurótica. El magnetismo y el hipnotismo, muy de moda entonces, también inspiran la literatura fantástica, como en un cuento de Manuela Gorriti, en que un médico hipnotiza a una joven para sacarle los secretos que le permitirán conocer el origen de un mal que aqueja al novio de la muchacha.

Abunda en los últimos treinta años del siglo XIX la literatura inspirada en las desviaciones mentales; novelas y cuentos narran extravagancias de personajes locos. Después de 1890, esta primera ola de psicopatología corre muy caudalosa, y campea en obras como *Las fuerzas extrañas*, de Lugones.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Apud María Rebeca Deibel, *El extraño mundo de Silvina Ocampo*, Universidad del Norte, Iowa, 2012, p. 14.

<sup>87</sup> Paul Verdevoye, «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (1980), pp. 284-285.

Como se deja ver en el planteamiento de Verdevoye, las diversas ciencias surgidas en el positivismo fueron representadas en las obras fantásticas de los narradores rioplatenses y no de manera aislada, pues se construyó a partir de ellas cierta tradición que puede identificarse todavía en el siglo XX. Esta presencia tuvo como finalidad, dice el crítico, dar mayor verosimilitud a los hechos extraordinarios apelando a las interpretaciones científicas.

Si bien es cierto que el positivismo propició el desarrollo de este género, no fue un fenómeno exclusivo de esa región; el pensamiento positivista, aunque concebido en Europa, se repensó, se vivió y se sintió de manera más o menos uniforme en el resto de América, por lo tanto, debió influir análogamente a todas sus literaturas. No por ello deja de ser importante para el presente análisis explicar brevemente la relación entre el positivismo y lo fantástico hispanoamericano, pues si no logra explicar su auge en el Río de la Plata, sí ofrece una cara más para comprender la conformación del género en Hispanoamérica.

Como expliqué en el apartado previo, un aspecto importante para el surgimiento de lo fantástico durante todo el XIX en Hispanoamérica fue la transición del ocultismo desde lo clandestino hacia la esfera pública durante el romanticismo; esta transición también se observa en la expansión de las principales corrientes esotéricas —masonería, espiritismo y teosofía—<sup>88</sup> conforme la ciencia positivista ganó terreno. Aunque a simple vista parece contradictorio que las prácticas relacionadas con lo sobrenatural hayan adquirido tanta fuerza durante el positivismo, Chaves afirma que el dominio de la ciencia propició el retroceso de los dogmas religiosos judeocristianos y provocó una crisis espiritual que el ocultismo reconoció y de la que pudo asirse, así, en el «panorama de retirada de la religión tradicional

---

<sup>88</sup> Las dos últimas, recordemos, nacidas en Estados Unidos de América desde donde se propagaron hacia el resto del continente y hacia Europa y Asia.

y de avance de la ciencia, el ocultismo se propuso a sí mismo como un medio de conciliar ambos aspectos».<sup>89</sup> Para el caso de las últimas décadas del siglo XIX, las corrientes esotéricas ya mencionadas, además de dominar el ámbito público,<sup>90</sup> comienzan a fijar los temas que se representarían en la narrativa fantástica hispanoamericana. Dicho en palabras de Chaves, estas corrientes significaron «un manantial temático que [...] permitió concebir historias “extrañas y misteriosas”».<sup>91</sup>

Lo fantástico, aunque implica una protesta contra los postulados del positivismo, parece ser el género más favorecido por él, pues esta literatura «más que ninguna otra concentra y confronta contextos divorciados (positivo y prodigioso, razón y locura, pasado y futuro, ciencia y brujería, vida y muerte, carne y espíritu...), se cuestiona los márgenes de uno y otro y los quiebra continuamente»;<sup>92</sup> y representa como ningún otro al hombre contemporáneo con personajes que, al igual que él, dudan acerca de los acontecimientos insólitos y no sólo aceptan, sin cuestionamientos, lo que está más allá de la razón:

el secularizado habitante [se veía] desgarrado entre el pensamiento científico que opera como si sólo hubiera una realidad de límites precisos y explorables, y ese residuo atávico [...] que lo persuade de que hay más cosas en el cielo y en la tierra que lo garantizado por cualquier doctrina científica.<sup>93</sup>

El positivismo, aunque no explica por completo este fenómeno literario en el Río de la Plata, se suma al resto de las posibles justificaciones que la crítica ha dado para él y que he sintetizado en las últimas páginas. A decir de Fabiana Demaría de Lissandrello,

en la mente [argentina] de fines del siglo XIX está presente la influencia de la cultura griega y se observa la evolución de creencias y sapiencias colectivas con la incorporación de motivos orientales, bíblicos y los relacionados con el ocultismo; en suma, se constata «el respeto, la

---

<sup>89</sup> J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 27.

<sup>90</sup> Chaves anota que el público en general recibió «con entusiasmo las ideas teosóficas a diferentes niveles, desde el más popular de las sesiones espiritistas y su circo parapsicológico, hasta otro más filosófico y gnóstico» (*ibid.*, p. 34).

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>92</sup> L. López Martín, «Prólogo», pp. xv-xvi.

<sup>93</sup> Jaime Rest, *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Ávila, 1978, p. 160.

apertura a la pluralidad pacífica de opiniones».<sup>94</sup>

Así, la orientación al ocultismo, la expansión de las corrientes esotéricas, la búsqueda de la verdad y las nuevas ciencias —como el psicoanálisis y la frenología, por mencionar algunas—, que eran más o menos comunes a toda Hispanoamérica, aunadas a la construcción de una identidad nacional abierta a otras culturas y a la fuerte emigración europea, inevitablemente propiciaron que lo fantástico literario en ese territorio fuera frecuentado por gran número de escritores y de lectores, y que sus características estructurales se modificaran.

Algunos de estos cambios se aprecian en la narrativa de Eduardo Wilde (1844-1913),<sup>95</sup> quien, a decir de Barrenechea, fue el único escritor interesante en la historia de lo fantástico hasta antes de Lugones, pues

Se trata de un escritor excepcional, de estilo sorprendentemente moderno a pesar de que aún queden en él restos de la retórica romántica. Asombra ver a cada paso la frescura de sus observaciones, de sus hallazgos metafóricos, de los temas de sus relatos [...] Le daña para el recuerdo y la gloria el carácter fragmentario de su obra, pero bastan dos o tres de sus narraciones —«La primera noche del [sic] cementerio», «Alma callejera»— para que no pueda hablarse de la literatura fantástica argentina sin recordarlo.<sup>96</sup>

Ambas narraciones fueron publicadas en *Prometeo y cía.* en 1899<sup>97</sup> junto con otras

---

<sup>94</sup> Fabiana Demaría de Lissandrello, «La concepción del mundo antiguo grecorromano y su recreación en *Arbaces, maestro de amor* (1945) de Arturo Capdevila», en Cecilia Ames y Marta Sagristani [comps.], *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua*, Encuentro, Córdoba, 2007, p. 490.

<sup>95</sup> Un breve pero iluminador recorrido biobibliográfico de Eduardo Wilde puede consultarse en Cristina Iglesias, «Eduardo Wilde: la literatura como autopsia del sentimiento», en Noé Jitrik y Alejandra Laera [dirs.], *Historia crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros*, Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 233-255. En su estudio, Iglesias analiza los temas, los tópicos y las preocupaciones más importantes en la escritura de Wilde, como la muerte, la calle, la ciudad, los viajeros, la memoria y los sueños; además, cuestiona el juicio de valor por el cual la obra del autor ha sido catalogada como fragmentaria.

<sup>96</sup> A. M. Barrenechea y E. S. Speratti, *op. cit.*, pp. x-xi.

<sup>97</sup> Llama la atención que ese mismo año, además de publicar una segunda edición de *Prometeo y cía.*, apareció también el volumen *Por mares y por tierras*. En él reúne escritos acerca de sus viajes por Europa, África, América y Asia, lugares en que, seguramente, conoció otras literaturas que pudieron influir en su escritura. Guillermo Korn propone que *Prometeo y cía.* debe ser leído como la continuación de *Tiempo perdido* (1878), el cual incluye textos sobre cuestiones médicas, estéticas, literarias y políticas. Ese interés tan marcado en asuntos públicos no está presente en el libro de 1899, por lo cual Korn asegura que ambos muestran la transición de la obra de Wilde. Para completar esta obra mayor, el crítico señala que hay un nexo que permite dicha continuidad: su artículo dedicado a la poesía de Olegario Andrade, que opera como cierre de *Tiempo perdido* y apertura de *Prometeo y cía.* («Estudio preliminar», en Eduardo Wilde, *Prometeo y cía.*, Biblioteca Nacional de la República Argentina Nacional/Colihue, Buenos Aires, 2005, pp. 14-15).

33 piezas literarias.<sup>98</sup> «Alma callejera», reunido por Hahn y Fuente del Pilar en sus antologías, es un relato brevísimo escrito en 1882, que narra una experiencia extracorporal del protagonista:<sup>99</sup> una noche, su alma sale de su cuerpo y vaga por las calles hasta llegar a la alcoba de una mujer, donde el alma es atrapada por su respiración.

El tema principal del texto de Wilde es la anábasis, relacionada directamente con el espiritismo,<sup>100</sup> y aunque esta representación no llega a demostrar por completo las creencias de esa corriente esotérica, puesto que el alma no viaja a otros planetas habitados —como sí ocurre en un texto de Eduardo Holmberg—, sí hace evidente la importancia del esoterismo como fuente temática para lo fantástico durante las últimas décadas de aquel siglo.<sup>101</sup>

La económica perfección —como la llama Barrenechea— de este texto se apoya en «la simplicidad del punto de partida que acepta el milagro como lo normal».<sup>102</sup> Esta disrupción inicial se sostiene gracias a la brevedad del relato y al giro final en el que se sabe que el alma no regresa a su dueño, que el hombre queda condenado a vivir en un cuerpo vacío.

---

<sup>98</sup> Para ambos cuentos cito la edición de *Prometeo y cía.*, Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1899, pp. 77-78 y 85-100.

<sup>99</sup> Encuentro cierta relación entre este relato de Wilde y la novela breve de Eduardo L. Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* de 1875, ya que en los primeros capítulos, el protagonista deja de comer hasta morir y su espíritu logra emprender su viaje por el espacio en el que aún es consciente.

<sup>100</sup> Acerca de la importancia del espiritismo en el Río de la Plata durante el siglo XIX y principios del XX, puede consultarse el artículo de Juan José de Soiza Reilly, «Las ciencias ocultas en Buenos Aires: el espiritismo», aparecido en el número 22 de la revista *Fray Mocho*, fechado el 27 de septiembre de 1912. En él, se afirma que fue Justo de Espada quien, en 1859, introdujo oficialmente en Buenos Aires esta doctrina, fundando el primer centro de estudios prácticos en la botica del señor Arizabalo, frente a la iglesia de San Nicolás. También señala a Estela Guerineau de Rodríguez Freire como la primera médium que hizo experimentos en esa ciudad. Además de explicar los postulados básicos del espiritismo, en este artículo se aprecian fotografías de fantasmas y entes sobrenaturales que, supuestamente, lograron captarse en sesiones espiritistas, así como objetos que aparecieron como pruebas de presencias del más allá. Otro aspecto que se puede destacar de esta publicación, es la reproducción de retratos de personalidades argentinas que comprobaron estos fenómenos, entre ellos, Miguel Cané, quien, según la publicación, «resultó ser un magnífico “médium”» y se comunicaba con el espíritu de su primera esposa, la señora de Belaustegui.

<sup>101</sup> Un fenómeno opuesto a la anábasis se observó en el apartado previo en la segunda carta de «Comunicación con los espíritus» de Montalvo, donde el alma del narrador desciende al infierno, lo cual corresponde a una catábasis.

<sup>102</sup> A. M. Barrenechea y E. S. Speratti, *op. cit.*, p. xi.

A pesar de que para algunos autores, como Hahn, «Alma callejera» no es propiamente un cuento fantástico debido a su tendencia a lo alegórico, a su cercanía con el poema en prosa y al despliegue de figuras retóricas,<sup>103</sup> pueden subrayarse algunas características interesantes como que el evento extraordinario o sobrenatural se encuentre en un punto tan temprano del relato, el empleo de un solo narrador y el tema del alma que se desprende —el cual también se hallará poco después en la narrativa de Leopoldo Lugones—. <sup>104</sup> Asimismo, es posible que también en el planteamiento del escenario se observe una ligera diferencia, pues en este relato el acontecimiento extraordinario ocurre en el centro de una ciudad —a decir por la presencia de faroles y la referencia a los barrios— y no en la parte más lejana de la civilización o en un lugar no civilizado.

En su sentido alegórico, la experiencia extracorpórea del narrador puede entenderse como la entrega de amor a una mujer que no le corresponde, lo cual, en palabras de Todorov, debilitaría o, en algunos casos, anularía lo fantástico, pues «si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu'il faille pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n'y a plus pour le fantastique» (p. 69). Sin embargo, la postura todoroviana acerca de la alegoría no es aceptada por todos, por ejemplo, para Barrenechea el nivel alegórico no debilita el nivel literal, sino que lo refuerza.<sup>105</sup> Además, Todorov considera la existencia de varios tipos o niveles de alegoría; todos, explica, trabajan en contra de lo fantástico; aminoran el efecto, pero hay casos en los que puede persistir porque el sentido figurado no supe del todo al literal.

---

<sup>103</sup> Ó. Hahn, *El cuento fantástico...*, pp. 71-72.

<sup>104</sup> También se puede hablar de cierta similitud con el cuento de Juana Manuela Gorriti «Quien escucha su mal oye», en tanto que el personaje Samuel, mediante la hipnosis, viaja mucho más lejos de donde se encuentra su cuerpo, aunque en este caso no se habla de su alma y él no es consciente de que ha visitado otros lugares.

<sup>105</sup> A. M. Barrenechea, art. cit., p. 395.

Más allá de la discusión a propósito de lo alegórico, me parece que inscribir «Alma callejera» como parte del género depende de qué tanto se comprenda que el relato fantástico se conformó paulatinamente, pues considero que no puede exigírsele a un texto escrito hace más de un siglo que cumpla puntualmente con las mismas características que hoy identificamos como fundamentales para lograr el sentimiento fantástico. Desde mi perspectiva, el relato de Wilde ofrece una ruptura con el mundo cotidiano por la intrusión en él de lo sobrenatural, que afecta la realidad del personaje narrador, con lo cual puede considerarse como parte del género, aunque siempre, insisto, bajo el entendido de que para el momento de su escritura y publicación, lo fantástico todavía no se consolidaba como género en Hispanoamérica y, por tanto, sus características constitutivas apenas se estaban delineando.

Además, me parece que «Alma callejera» puede ejemplificar la permanencia armónica del sentido literal y el sentido figurado, para lo que quizá sea más conveniente leer su versión definitiva publicada también en 1899, pues su final prescinde del «retoricismo romántico», es mucho más concreto y sobrio,<sup>106</sup> y su función alegórica es menos explícita.

En su primera edición dice:

De allí no se moverá nunca; allí estará mezclada con la sangre de la mujer amada, recorriendo sus nervios y viajando de su corazón a su cabeza.

Allí vivirá siempre, alimentando su propia pasión, y yo, sin alma, me levantaré mañana para pasear mis ojos muertos sobre las indiferencias de la vida, viviendo de prestado y gestionando mi bocado de pan con mi cuerpo vacío, sin otra aspiración en la tierra que amarla y que me ame (p. 78).

Mientras que en la segunda edición se lee:

Del seno donde se halla no se moverá nunca; y yo, sin alma, me levantaré cada mañana para pasear mis ojos muertos sobre las indiferencias de la vida y gestionar mi pan por puro instinto.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Ó. Hahn, *El cuento fantástico...*, p. 73.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

Es posible que evitar el tema del amor o la imagen del hombre enamorado aleje al texto de la categoría de lo maravilloso en la que lo ubican tanto Hahn como Fuente del Pilar y disminuya su sentido alegórico.

Mucho más cercano a lo fantástico es «La primera noche de cementerio», escrito en 1888 para su publicación en *El Sud-Americano* y considerado por Jorge Luis Borges<sup>108</sup> el cuento más memorable y representativo de Wilde.<sup>109</sup> Acerca de este relato, Cristina Iglesias afirma que responde a uno de los temas recurrentes en la obra de Wilde, la muerte, el cual «está presente aun en los que parecen ser relatos del gozo de la vida».<sup>110</sup>

Debido a su contenido erótico y político —que era notorio sólo antes de aparecer en libro—, y a que fue incluido como lectura escolar, este relato es uno de los más saqueados o profanados de la obra de Wilde: «las mutilaciones son de variada especie: el reemplazo de los momentos considerados más escabrosos por doble o triple fila de puntos suspensivos o, lo que resulta aún peor, la síntesis de esos mismos momentos por parte del antólogo que decide que sus palabras resultarán más “legibles” que las de Wilde».<sup>111</sup> Según lo anotado por Korn, hay al menos ocho versiones del cuento: cuatro de mano del autor (en *Sudamérica*, en *El Sud-Americano* y en las dos ediciones de *Prometeo y cía.* que se publicaron en 1899) y cuatro en antologías, en las que se censuran de distintas maneras los pasajes más fuertes del relato.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> Wilde fue un autor al cual Borges no abandonó; leyó sus obras desde su juventud (Antonio Carrizo, *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 165) y no dejó de comentarlas incluso en los últimos años de su vida. A este cuento, Borges le dedicó varias menciones: en 1927, en su epílogo para la edición de *Páginas muertas* (Minerva, Buenos Aires); en 1928, en *El idioma de los argentinos*; y en 1982, cuando redactó un prólogo para la Colección de Cuentistas Argentinos, que también apareció dos años después como «Un cuento de Eduardo Wilde» en el *Clarín* (G. Korn, art. cit., pp. 19-20).

<sup>109</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo a *La primera noche de cementerio*», en *Cuentistas Argentinos*, Libresa, Quito, 2008, p. 26.

<sup>110</sup> C. Iglesias, art. cit., p. 243.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>112</sup> G. Korn, art. cit., pp. 18-27.

El cuento, tal como aparece en la primera edición de *Prometeo...*, se divide en tres momentos: primero la enfermedad y muerte de un hombre, después su funeral y su entierro, y finalmente su primera noche en el camposanto y el amanecer del día siguiente. Las primeras dos partes son de corte realista y es hasta la última donde hay un giro fantástico por el cual el muerto adquiere conciencia de su estado, de su proceso de descomposición y del lugar que habita:

El muerto que acabamos de dejar se ha despedido con un saludo cortés, de la concurrencia; ha querido hablar, pero la cal que le han echado encima se le introduce en la boca; ha querido mirar pero la misma cal le cierra los párpados; ha tratado de darse vuelta, pero el cajón es muy estrecho; tiene que permanecer de espaldas, muy serio, reflexionando boca arriba, sobre las cosas que deja en este mundo (pp. 93-94).

En medio de sus reflexiones, el espíritu se levanta y penetra en un ataúd donde se encuentra el cuerpo putrefacto de una mujer, con quien tiene un encuentro erótico. Esta escena recupera, además del tema del alma que se desprende, uno de los motivos de la agonía romántica que ya se observaba en «Gaspar Blondín» y en «Un estudiante», y que será un tema común durante el decadentismo: la necrofilia. Cito el largo pasaje donde se relata primero la descripción de la mujer y la atracción hacia ella, y después el encuentro sexual:

El cuerpo de una joven yace allí en plena fermentación. Una corona de trapo exblanco, con sus botones de azahar amarillentos, envuelve una cabeza mutilada, de la que el pelo, un largo pelo deslustrado, se ha desprendido por placas, llevándose en partes pedazos de la piel. Más abajo hay dos hoyos llenos de una gelatina negruzca que desborda por los ángulos: son los ojos. La nariz está destruida. Los labios comidos dejan ver los dientes sin encías, de una boca que ríe horriblemente y sin motivo. El vestido se halla acomodado a lo largo del cuerpo, pegado en el pecho, estirado sobre los muslos, desgarrado en los bordes; mojado, flácido, hundido en algunas partes, siguiendo las anfractuosidades del repugnante montón de detritus que cubre. Sobre el estómago están cruzados los brazos descarnados; las manos conservan entre los dedos un crucifijo de marfil amarillo [...] El vientre del cadáver es una pulpa uniforme, movediza, en que entran y salen legiones vivientes [...] Las ropas han caído entre los muslos formando canaletas por las que corre un líquido ocre y espeso.

De la atractiva belleza presumible de esta joven en vida, sólo quedan como muestra dos pies diminutos, altos de empeine, delgados, ligeros [...]

Una ráfaga loca de sensualismo cadavérico pasó por la cabeza del visitante, vanguardia de la primer infidelidad de ultratumba que le hacía a su compañera de esta vida, a aquella rubia linda, fresca, sabrosa, cuyas ternuras al fin serán para otro, y vistiendo de carne con su imaginación los huesos desnudos, poniendo ojos brillantes en la cara monstruosa, labios con color en la boca destruida y estremecimientos libertinos en los senos

ausentes, abrazó en su paroxismo póstumo el espantoso envoltorio que tenía delante, y en un beso eterno, vibrante y tembloroso, lleno de todas las delicias de la tierra, condensó la última voluptuosidad de sus sensaciones, difundíendose después como la masa nebulosa de una nube flotante, sobre el cuerpo descompuesto.

Vuelto de su excursión al ataúd vecino, envolvióse de nuevo en su manto de cal, dejó caer los brazos con aquella laxitud de un hombre que ha llevado a feliz término una aventura extraordinaria y meneó la cabeza con la expresión propia del disgusto por las cosas conseguidas. ¡Al fin hombre hasta la muerte! (pp. 98-99).

Le siguen varios párrafos donde la voz narrativa deja de focalizar desde el muerto y se dedica a describir el final de la noche y la llegada del amanecer, luego de ello, vuelve hacia el ataúd del personaje para concluir el relato de la siguiente manera:

Al otro día, último y único alivio, ya hay algo de usual, de acostumbrado, de conocido en la cueva recién ocupada y el hábito, esa forma del dolor crónico que degrada al hombre hasta hacerle resignarse a todo en cualquier situación, ha hecho que el muerto se acomode a su suerte y se convierta en su auto-espectador. El cementerio le parece su ciudad natal, la tumba su casa, los muertos sus conciudadanos y la insondable eternidad su patria (p. 100).

Es llamativo que la primera versión del relato —titulada «La primer noche de cementerio»— tenga un final mucho más extenso, en el que el protagonista encabeza un debate y una batalla en el cementerio entre los muertos de todos los tiempos.<sup>113</sup> No es fortuito que, en estos dos cuentos, Wilde haya recurrido a un procedimiento similar de edición; me parece que esa búsqueda por la concreción pretendía alejarse de lo alegórico y lograr un final impactante que favoreciera al sentimiento fantástico.

«La primera noche de cementerio», tal como aparece en *Prometeo...*, se ajusta mucho mejor a lo que se espera de un relato fantástico; sólo un aspecto trabaja en contra de la construcción del efecto fantástico: la insinuación del narrador de que la experiencia sobrenatural es una mera especulación: «Me imagino por una fantasía, un muerto vivo, que tiene percepciones y sensaciones y que asiste a la descomposición de su propio cuerpo y a

---

<sup>113</sup> Otro cambio importante entre estas ediciones es que en la versión para *El Sud-Americano* el inicio incluye una reflexión a propósito de la transmigración de las almas. Esta versión del relato puede consultarse en Eduardo Wilde, *Prometeo y cía.*, pp. 291-302.

las escenas del local» (p. 93). Estas palabras, además, adelantan los eventos subsecuentes, con lo cual el efecto de ruptura se ve disminuido.

A partir de la lectura de «La primera noche...» es posible distinguir similitudes y diferencias con el grupo de relatos que se observaron en el primer momento de lo fantástico hispanoamericano. En primer lugar, hay un cambio en cuanto a la voz narrativa, pues se trata de un único narrador que durante buena parte del relato focaliza desde el protagonista, cuando antes era más común la presencia de dos narradores, uno de los cuales funcionaba como marco y otro había sido partícipe en los eventos sobrenaturales o extraordinarios. También hay una mayor distancia respecto de los relatos de tradición oral, pues, aunque el motivo de un fantasma o aparecido merodeando en un cementerio es recurrente en ese tipo de literatura, el cuento de Wilde no sólo se aleja de las estructuras de la leyenda, la tradición y las historias de aparecidos, sino que no encuentra una relación directa con algún relato específico de la literatura tradicional.

En cuanto a las características que comparte con sus antecesores, se puede decir que se conserva la atmósfera sombría y tenebrosa como necesaria para la ruptura de los mundos real y sobrenatural. Además, persiste la idea de los amores imposibles o que van en contra de lo aceptado, tal es el caso de la separación del muerto con su joven esposa y de su encuentro sexual con el cadáver vecino —el cual no tiene aquí una valoración negativa.

Sin embargo, un elemento que Todorov ha señalado como fundamental para que una narración sea considerada fantástica no está totalmente claro en ninguno de los dos relatos de *Prometeo y cía.*: la vacilación, pues no se encuentra explícitamente en los textos; ni los personajes ni los narradores parecen dudar acerca de la naturaleza de los acontecimientos y no expresan una explicación natural que contradiga lo sobrenatural o lo maravilloso, entonces, surge la duda de si la vacilación se verifica en el lector implícito y de qué manera,

ya que, si no es así, ninguno de esos relatos pertenecería a lo fantástico.

En este punto habría que señalar que Todorov explica que la segunda consideración de las tres que propone puede no cumplirse. Así, la falta de vacilación en los personajes no es, para el crítico, una razón que elimine por sí sola lo fantástico. La debilitación del efecto a consecuencia del sentido figurado, en cambio, sí trabaja en contra del género; sin embargo, considero que no logra anularlo por completo, ya que la vacilación radicará no en las posibles explicaciones acerca del evento disruptor, sino en qué tan real fue la situación extraordinaria que se narró, es decir, si lo descrito ocurrió dentro de la realidad ficcional o sólo se verificó en un sentido figurado. Así, el lector en «Alma callejera» puede dudar entre creer que el viaje extracorporal sucedió en el mundo del personaje narrador o que se trató de una alegoría, mientras que en «La primera noche de cementerio» puede vacilar entre si el muerto realmente tenía conciencia o si todo fue producto de la imaginación del narrador.

Pensar en una vacilación de esta naturaleza no es arbitrario. En su análisis del debilitamiento de lo fantástico por lo alegórico, Todorov contempla esa posibilidad: «Un troisième degré dans l'affaiblissement de l'allégorie, on le trouve dans le récit où le lecteur va jusqu'à *hésiter* entre interprétation allégorique et lecture littérale» (p. 74). En textos de este tipo, lo alegórico y lo literal se sostienen al mismo tiempo; su construcción se basa en mantener ambas lecturas y, entonces, la vacilación del lector se ubica en ese plano.

Además de estos relatos, hay otros en los que Wilde incluyó elementos o tratamientos fantásticos sin que por eso pertenezcan al género. Uno de ellos es una publicación más tardía de Wilde: *Aguas abajo* (1914),<sup>114</sup> la cual configura a su protagonista como un personaje

---

<sup>114</sup> Eduardo Wilde, *Aguas abajo*, Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1914. Las posteriores referencias a la obra corresponden a esta edición. En adelante sólo anotaré el número de página, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

extraordinario o fantástico.<sup>115</sup> *Aguas abajo* narra —desordenada y fragmentariamente— la vida de Boris —un desdoblamiento del autor que se constata por los pasajes autobiográficos—, quien sobresale de sus contemporáneos no sólo por sus pensamientos y acciones, sino por ciertas capacidades sobrenaturales que lo distinguieron desde pequeño. En este personaje se observa el germen de un tema que sería fundamental para la comprensión del género en el siglo XX: el doble. Dice el narrador:

Era muy común en Boris ese fenómeno de la duplicación de la personalidad, que se verifica en mayor o menor grado, en todo ser humano; veíase y sentíase a sí mismo, y veía y sentía otro individuo idéntico a él; diferente, accesible en general, pero que tomaba a veces ciertos aires de supremacía incómodos.

Cuando tenía un poco de fiebre, el fenómeno era intenso; el duplicado parecía más adicto, más apegado y complaciente, más asiduo en la reproducción de todos los actos del enfermo; si éste se daba vuelta en la cama, el otro hacía lo mismo, si tosía o hablaba, el otro, también hablaba o tosía, como un eco. Era un buen compañero, si bien algo molesto; porque eso de tener un testigo y un reflector de cada acto, pegado al cuerpo y al espíritu propio, es poco agradable (p. 4).

El mismo tema, pero con un tratamiento distinto, se observa también en algunas narraciones de Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Pablo Palacio, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges, entre otros.

En el caso de Boris, la duplicación no sólo ocurre en su persona, sino también en las demás. Se trata de una especie de trastorno visual fantástico por medio del cual podía ver a una persona, al mismo tiempo, en el presente y en distintas épocas de su vida. No es extraño encontrar en el texto de Wilde una relación entre la mirada y lo fantástico, pues, siguiendo a Todorov, los elementos pertenecientes al campo de la mirada —como los espejos y los lentes, entre otros— permiten penetrar en el mundo maravilloso (p. 127). Dos ejemplos claros del tratamiento del tema de la mirada son el fenómeno ocurrido en «El hombre de arena» (1817),

---

<sup>115</sup> Hablo de *Aguas abajo* en este apartado, y no en el dedicado al periodo de 1906 a 1940, ya que sólo me interesa señalar los temas relacionados con lo fantástico que configuran al personaje principal y no el análisis completo del texto, puesto que no considero que se trate de un relato perteneciente al género.

de E. T. A. Hoffmann, y el que narra Alberto Hidalgo en «El tuerto» (*Los sapos y otras personas*, 1927).

La «doble vista anacrónica» (p. 6) de Boris no se limita a las personas, sino a los lugares y objetos, con lo cual da la impresión de ser una especie de viajero en el tiempo o adivino, como se observa en el siguiente pasaje:

En el curso de sus viajes, llegó por primera vez a Nuremberg; fue a ver un castillo, y hallándose enfrente de los arcos de piedra de la puerta y del frontispicio, dijo a su acompañante: «Yo he visto antes esto; adentro, en el patio, entre las columnas de una especie de claustro, está sentada una vieja». Se abrió la puerta y en efecto, había un patio, un claustro y una vieja sentada entre dos columnas (pp. 5-6).<sup>116</sup>

A la configuración de este personaje se suma la idea de la memoria prodigiosa que se demuestra a lo largo del texto y que bien puede asociarse al cuento de Borges «Funes el memorioso» (*Ficciones*, 1944). Aunque, en el caso de Boris, esa memoria también le hace recordar cosas que todavía no sabe, como cuando el narrador dice que Boris sabía geometría antes de haberla estudiado y que «todo enunciado fue para él asunto conocido y evidente» (p. 57).

Asimismo, el narrador insiste en que el pensamiento de Boris era propenso a lo fantástico, pues, aunque «no era creyente ni escéptico» (p. 7), estaba seguro de que lo sobrenatural podía existir en el mundo; pero nuestros limitados sentidos nos impedían entenderlos como parte integral de la realidad. Es decir, Boris creía en la convivencia de seres sobrenaturales o maravillosos —fantasmas, brujas, duendes, aparecidos, santos, ángeles, etcétera— con seres humanos, pero entendía a aquellos como pertenecientes a un nivel de la

---

<sup>116</sup> Debido a la naturaleza fragmentaria de la obra, considero que pasajes como éste, en que se describe la personalidad fantástica —por llamarle de algún modo— de Boris y que se apoyan en anécdotas, posiblemente puedan funcionar como relatos fantásticos independientes. La idea de extraer un fragmento de una obra no fantástica, para que el fragmento llegue a serlo, es pieza clave para la construcción de lo fantástico hispanoamericano, ya que buen número de los textos de la *Antología de la literatura fantástica* son pasajes de obras mayores que no pertenecen al género.

realidad a la que no se puede acceder mediante los cinco sentidos y, por tanto, parecen irreales o absurdos.

Como se observa, hay diferencias significativas entre las narraciones de Eduardo Wilde —que, según Barrenechea, anuncian la revolución modernista que se verá poco después con Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga— y las de la primera ola de lo fantástico. Sin embargo, entre la publicación de sus narraciones y las de Montalvo, Gorriti, Palma, Roa Bárcena y Prieto hay una distancia de más de treinta años en los cuales varios autores rioplatenses experimentaron con el género y contribuyeron a que las características del primer momento de lo fantástico en Hispanoamérica variaran.

Me interesa empezar el breve recorrido de esos treinta años con la narrativa fantástica de Eduardo Holmberg (1852-1937),<sup>117</sup> quien, al igual que Wilde, había estudiado medicina y, por tanto, en su obra se aprecia la incorporación de elementos propios del discurso científico que, como he dicho, estuvo en boga ya entrada la segunda mitad del siglo XIX.<sup>118</sup>

Para Martín García Mérou, Holmberg

es el producto extraño de un genio exótico en nuestra civilización [...] En su espíritu se observa esta curiosa dualidad: un alma de poeta, apasionada e imaginativa, y una educación severamente científica, en que predomina el estudio de las ciencias naturales. Él es un médico distinguido, un observador sagaz, un discípulo ardoroso de Darwin. Y sin embargo, escribe con todas las delicadezas y el vivo sabor de un literato de raza.<sup>119</sup>

La importancia de Holmberg para la historia literaria argentina es innegable, ya que, además de inscribirse en la literatura fantástica, es considerado fundador de lo policiaco y de

---

<sup>117</sup> Una nota biográfica bastante completa puede consultarse en Carlos Abraham, *La literatura fantástica argentina...*, pp. 183-194.

<sup>118</sup> Para el caso de Wilde, apunta Cristina Iglesias, se aprecia que tanto las obras literarias estaban salpicadas por el discurso científico, como en su producción científica hay escapes hacia la literatura de ficción (art. cit., p. 240).

<sup>119</sup> M. García Mérou, *op. cit.*, p. 303.

la ciencia ficción en aquel país.<sup>120</sup> Y es, además, uno de los pocos escritores en los que se aprecia una continuidad en estos géneros,<sup>121</sup> es decir, no son pocas las obras de este autor que navegan en géneros cercanos a lo fantástico<sup>122</sup> y sorprende la cantidad de vínculos que se pueden trazar entre él y autores como Gorriti, Lugones y Quiroga, por mencionar unos cuantos;<sup>123</sup> aunque, a decir de Lola López Martín, la influencia de Holmberg en estos narradores y otros como Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar no ha sido tomada en cuenta por la crítica.<sup>124</sup>

Según Donald Yates, «Holmberg representa el único antecedente auténtico del género

---

<sup>120</sup> Lola López Martín, *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009.

<sup>121</sup> C. Abraham, *La literatura fantástica argentina...*, p. 183.

<sup>122</sup> A propósito de la cercanía que algunos textos de Holmberg tienen con lo fantástico, véase el artículo de Sandra Gasparini, «La fantasía científica: un género moderno» (en N. Jitrik y A. Laera [dirs.], *op. cit.*, pp. 119-147), en el que explica que algunas narraciones de Holmberg —como *Viaje maravilloso...* y *Dos partidos en lucha*— pertenecen al género de la fantasía científica, que «experimenta, en la ficción, hipótesis descartadas por la ciencia contemporánea, consideradas erróneas o imposibles por el ámbito académico» (p. 120). La fantasía científica, dice Gasparini, tiene dos ejes temáticos del imaginario decimonónico: los viajes y las máquinas, los cuales se observan en buena parte de la producción de Holmberg. Aunque la fantasía científica como tal no es el tema del presente trabajo, me parece oportuno rescatar el planteamiento de Gasparini cuando explica que con producciones literarias de este tipo —escritas de 1870 a 1890 debido a un complejo entramado de hechos históricos y descubrimientos científicos— «se deciden las formas, los temas y los interrogantes que se planteará el género en la Argentina hasta derivar en las propuestas que presentan Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX» (p. 122); como se puede ver, distintos críticos señalan la narrativa de Lugones como la culminación del proceso literario decimonónico.

<sup>123</sup> Acerca de las similitudes con estos autores, se puede observar que el recurso de la explicación del fenómeno extraordinario en *La casa endiablada*, cuando se detallan las características de un insecto, es parecida a la nota final de «El almohadón de plumas» (1907, conservo el plural porque así se consigna en la versión de *Caras y Caretas*) y la de «La miel silvestre» (1911) de Horacio Quiroga; además, la suerte que corren los hijos de Edwin y Nelly es bastante similar a la de los hijos del matrimonio Mazzini Ferraz en «La gallina degollada» (1909). El tema de la hipnosis y la sugestión mental recuerda a la mujer de «Quien escucha su mal oye» de Juana Manuela Gorriti. Y hay cierta semejanza con «Un fenómeno inexplicable» de Leopoldo Lugones en la escena donde se traza sobre un papel la silueta de dos de los personajes de *Nelly*. No me parece arriesgado afirmar que por lo menos Lugones había leído la obra de Holmberg, ya que es él quien le dedica discursos en su despedida como docente de la Universidad de Buenos Aires, además, Sandra Gasparini refiere en su estudio a propósito de *Nelly*, que el autor de *Las fuerzas extrañas* elogió esa novela en una reseña para *El Tiempo* («Fantasía y ciencia en la literatura argentina del siglo XIX: Eduardo L. Holmberg», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, p. 101). Finalmente, quiero apuntar que en la novela breve de Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic Nac*, se identifica también la idea que posteriormente desarrollará Jorge Luis Borges en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», pues en ambos se aprecia «un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica» («Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *Sur*, 1940, núm. 68, p. 34).

<sup>124</sup> Lola López Martín, «Lo sensible y lo suprasensible en Eduardo Holmberg», en Eva Valcárcel [ed.], *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Universidade da Coruña, La Coruña, 2005, p. 375.

fantástico»<sup>125</sup> en Argentina. También Enrique Luis Revol subraya la importancia de la narrativa de este autor, ya que afirma que con sus relatos surge la tradición fantástica en la literatura argentina, la cual se consolida con *Las fuerzas extrañas* (1906) y los *Cuentos fatales* (1924) de Leopoldo Lugones,<sup>126</sup> quien consideraba a Holmberg como «la encarnación de la vida mental intensa y completa».<sup>127</sup> Para Pablo Crash Solomonoff, la trascendencia de la obra de Holmberg radica en que ella «constituye el eslabón perdido entre los románticos (Juan B. Alberdi y Domingo F. Sarmiento —ambos ocasionales escritores de utopías—, su admirado Echeverría) y autores como Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Juan Jacobo Bajarlía y Julio Cortázar».<sup>128</sup>

Aparentemente, Holmberg recibió gran influencia de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), tal como se deja ver en relatos fantásticos como «La pipa de Hoffmann»<sup>129</sup> de 1876, en el que la pipa del escritor provoca alucinaciones en el protagonista,<sup>130</sup> y «Horacio Kalibang o

---

<sup>125</sup> Donald Yates, «Sobre los orígenes de la literatura fantástica en la Argentina», en *La literatura iberoamericana del siglo XIX*, Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Tucson, 1874 *apud* Darío A. Cortés, «“El ruiseñor y el artista”: un cuento fantástico de Eduardo L. Holmberg», en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Universidad de Toronto, Toronto, 1980, p. 188.

<sup>126</sup> Enrique Luis Revol, «La tradición fantástica en la literatura argentina», *Revista de Estudios Hispánicos*, 1968, núm. 2 *apud loc. cit.*

<sup>127</sup> Leopoldo Lugones, «Prólogo», en Luis Holmberg, *Holmberg: el último enciclopedista*, Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1952, pp. 14-16 *apud* Gioconda Marún, «“El ruiseñor y el artista” (1876): un temprano cuento modernista», *Río de la Plata*, 1986, núm. 2, p. 108.

<sup>128</sup> Pablo Crash Solomonoff, «Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte», en Eduardo Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, Biblioteca Nacional de la República Argentina/Colihue, 2006, Buenos Aires, p. 12.

<sup>129</sup> Publicado originalmente en la revista *El Plata Literario* y posteriormente reunido en *Cuentos fantásticos* de 1957. Enriqueta Morillas Ventura, en su estudio preliminar a *Filigranas de cera y otros textos* (Simurg, Buenos Aires, 2000), ubica su primera aparición en *Revista Literaria*.

<sup>130</sup> Paul Verdevoye, oportunamente, señala que este cuento adelanta uno de los recursos más socorridos en la obra de Borges: la aparición de un objeto que tiene propiedades extraordinarias y que parece creado espontáneamente. En el texto de Holmberg, el protagonista observa, durante una de las alucinaciones producidas por la pipa, que el humo va convirtiéndose en un cilindro duro y hermético; al despertar, encuentra el cilindro cerca de él y descubre que éste contiene un manuscrito con un cuento de Hoffmann (art. cit., p. 287). En la narrativa borgeana, se puede poner como ejemplo, de nueva cuenta, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en donde la aparición de diversos objetos hace evidente la intrusión de lo extraordinario en la realidad del personaje.

los autómatas»<sup>131</sup> de 1879, el cual retoma el tema de la construcción de robots;<sup>132</sup> tal como ocurre en «El hombre de arena» (1816), en este cuento algunos autómatas llegan a convivir con los humanos en fiestas sin ser descubiertos e incluso se construye a una mujer autómatas para ser la pareja de uno de los personajes.<sup>133</sup> El influjo del autor alemán en la obra del argentino también fue manifestado por el propio Holmberg en su novela corta *Nelly*<sup>134</sup> (1895), en la que, en voz del narrador, enumera las lecturas del protagonista: Goethe, Hoffmann, Schiller y Heine (p. 43);<sup>135</sup> así como en otra de sus *nouvelles*: *La casa*

---

<sup>131</sup> El texto se publicó por primera vez como folletín en enero de 1879; hubo una segunda edición como folletín del 4 al 7 de julio de 1884 en *La Crónica* y una tercera en la revista *La Quincena* en 1894 (Sandra Gasparini, «La fantasía científica: un género moderno», en N. Jitrik y A. Laera [dirs.], *op. cit.*, p. 130). En las futuras referencias a este cuento, cito por Eduardo L. Holmberg, «Horacio Kalibang o los autómatas», *El Álbum del Hogar*, Buenos Aires, 1879, anotando únicamente el número de página, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

<sup>132</sup> En su análisis a propósito de «Horacio Kalibang o los autómatas», Antón Risco afirma que este relato se orienta hacia uno de los temas básicos de la literatura fantástica: la fabricación artificial del hombre; ambición fundamental del ser humano que ya se aprecia en mitologías tradicionales y en historias maravillosas, como en la leyenda del Golem, donde un hombre es fabricado por un mago judío; y en el mito de los homúnculos, seres pequeños creados por magos («Los autómatas de Holmberg», *Mester*, 1990, núm. 2, pp. 63-70). Por su parte, López Martín señala que la presencia de este tema en la literatura fantástica se debe a la fusión de la filosofía ocultista con las teorías de Paracelso sobre la alquimia y que «una lectura más profunda del cuento [de Holmberg] avisa de que la ciencia ha mecanizado el alma de la sociedad, volviendo insensibles a muchos hombres: estos son los verdaderos autómatas» («Prólogo», p. xxv). Asimismo, König afirma que el motivo literario del hombre creado con medios artificiales se remonta a la antigüedad greco-latina y que cada época ha creado su propia variante de andróides, por lo que el tratamiento de Holmberg tiene que entenderse dentro de esta tradición (*op. cit.*, pp. 73-74).

<sup>133</sup> El tema de la creación de una mujer que es copia de otra para ser la compañera sentimental de un personaje, también se encuentra en otro narrador de lo fantástico: Clemente Palma y su novela *XYZ* (1934). Y también se puede hallar en una narración previa de Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* (1875), donde algunos habitantes de Marte fabrican a sus mujeres.

<sup>134</sup> Eduardo L. Holmberg, *Nelly*, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1896. En adelante sólo referiré entre paréntesis el número de página. Se había publicado como folletín en *La Prensa* del 27 de enero al 6 de febrero del mismo año.

<sup>135</sup> Las referencias a sus lecturas no son exclusivas de *Nelly*; en la mayoría de sus narraciones, señala que los personajes son conocedores de las obras de Shakespeare, Poe, Humboldt, Darwin y Schopenhauer, entre otros. Holmberg tuvo además influencia de Wells, Conan Doyle y Dickens, autores a quienes tradujo. Hay que resaltar además la influencia de Julio Verne en la obra de este autor, la cual se deja ver en *Viaje maravilloso del señor Nic Nac*, pues guarda relación con *De la Tierra a la Luna* (1865) en tanto que en ambas pertenecen «a la serie de los numerosos libros de viajes extraordinarios a tierras desconocidas que abundaron en la literatura europea del siglo XIX» (S. Gasparini, «La fantasía científica...», pp. 126-127); sin embargo, para Gasparini, la obra de Holmberg se diferencia de la de Verne en que no se propone probar los viajes interplanetarios ni desarrollar una innovación científica, sino que «toma esa posibilidad [...] para disparar de inmediato a la dimensión utópica y a partir de allí ensayar reflexiones sociológicas» (*ibid.*, p. 127). También en *Dos partidos...* (1975) y en «El piano de Elvira» (1876) se aprecia la influencia del autor de *Cinco semanas en globo* (1863).

*endiablada*<sup>136</sup> (1896), que también hace referencia al autor de *Piezas fantásticas* (1814-1815) (pp. 323 y 365).

Las narraciones de Holmberg no tienen límites claros entre lo fantástico, la fantasía científica, la ciencia ficción y lo policiaco. En «Horacio Kalibang...» es donde, de manera más clara, se puede apreciar este cruce genérico, pues el Burgomaestre Hipknock, en una escena casi detectivesca persigue a Horacio Kalibang —el hombre que, según se decía, había perdido su centro de gravedad—, hasta descubrir que se trata de un autómatas creado por un tal Óscar Baum; además, la presencia de esos robots que simulan ser humanos, así como la explicación de Baum acerca de su funcionamiento, colocan al relato en el campo de la ciencia ficción, al mismo tiempo que provocan un efecto fantástico en los momentos de ruptura entre lo ordinario y lo extraordinario. Dos pasajes son claves para la construcción del sentimiento fantástico en «...los autómatas»: cuando Hipknock y su primo Fritz —quien funge como narrador testigo— se encuentran en la casa de Baum ante una demostración de lo que pueden hacer sus autómatas y uno de ellos muestra que ha superado la capacidad mimética hasta adquirir conciencia (p. 14) y cuando se revela, al final del relato, que Baum es en realidad Fritz y que durante aquel tiempo convivieron con su copia autómatas (p. 15) —lo cual, por cierto, es una forma de tratar el tema del doble.

Esta revelación representa un giro sorpresivo en la historia, ya que la atención del lector, de acuerdo con la construcción del relato, está puesta desde el principio en el resto de los autómatas y sólo esta modificación final deja al descubierto los indicios que sugieren que los personajes han convivido con la copia autómatas de Fritz. Este recurso, afirma Ernst Jentsch, es eficaz para provocar el efecto *unheimlich*:

---

<sup>136</sup> Eduardo L. Holmberg, *La casa endiablada*, en *Cuentos fantásticos*, Hachette, Buenos Aires, 1957, pp. 305-393. Cito esta edición en el cuerpo del texto, entre paréntesis.

Uno dei mezzi artistici più sicuri per provocare facilmente con un racconto degli effetti *unheimlich* consiste nel lasciare il lettore nell'incertezza se la specifica figura che ha davanti sia una persona o un automa, e precisamente nel lasciarlo in uno stato in cui questa insicurezza non sia direttamente al centro della sua attenzione e per cui non venga indotto a esaminare e rendere subito chiara la cosa, perché in questo caso, come è stato già detto, il particolare effetto emotivo svanisce facilmente.<sup>137</sup>

En el caso de *Nelly*, la historia navega entre lo policiaco y lo fantástico —cercano aquí a lo terrorífico—, ya que los acontecimientos sobrenaturales, como las apariciones de Nelly y de un viejo general, tienen por finalidad la resolución de los dos misterios que rodean al inglés Edwin Phantomton: el paradero de su pequeño hijo desaparecido poco antes de la muerte de su esposa, Nelly, y la identidad de su padre y mecenas.

Algo similar ocurre en *La casa endiablada*, donde los eventos que han llevado a que la casa de Luis Fernández sea llamada «endiablada» guardan relación con algunos misterios que la policía ya investigaba. Cerca de la mitad de la novela, el narrador hace evidentes estos vínculos:

Es innegable que algo sucede allí; que algo se busca, algo que huye, se desvanece, se pierde y evapora. Se ha hecho mención de un suizo, de un loro, de un acento, de un joven rico y extravagante que, para construir un chalet, quiere instalarse en la Casa Endiablada; se ha hablado de espiritismo y de ruidos, de evocaciones y de corderos asados, de yuyos y cuises, y de otras muchas cosas; pero no sabemos más, y precisamente por esto es que tenemos paciencia e insistimos en atar cabos. Es seguro que, si hay un crimen misterioso de por medio, el juez de instrucción tiene noticia de él. ¿Acaso todos esos presentimientos y ensayos de pesquisa, esas notas que van y vienen, y cuyo contenido ignoramos, son simples fintas de una actividad dudosa o una expresión de amor a lo pintoresco?

Si supiéramos de lo que se trata, ya lo habríamos dicho. Pero los otros guardan el secreto, y de ahí nace la dificultad que el lector encuentra. Tiene razón; tiene muchísima razón; casi tanta como la mayor parte de los personajes que se nos van presentando paulatinamente. Es porque esto es una historia. ¿Nos ocuparíamos de ello si no lo fuera? ¡Bah! (pp. 345-346).

En este largo pasaje, que además hace notar la autorreferencialidad de la historia, el narrador enlista los elementos que serán clave para desentrañar los misterios de la casa de Luis Fernández. El lector debe poner atención en ellos y buscar la manera en que se

---

<sup>137</sup> Ernst Jentsch, «Sulla psicologia dell'*unheimliche*», en *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, pp. 406-407.

relacionan para que se expliquen mutuamente.

No es extraño que en *La casa endiablada* se haga referencia a uno de los primeros cuentos detectivescos: «Los asesinatos de la calle Morgue» (1841) de Edgar Allan Poe (p. 356), pues, igual que como hizo Borges, para Holmberg fue necesario señalar dentro del texto sus influencias.<sup>138</sup> En el relato de Holmberg, tal como en el del estadounidense, el crimen se resuelve casi íntegramente al interior de una habitación en la que estaba enterrado el cuerpo de Leponti; además, con frecuencia se niega la existencia de un mundo fantástico o maravilloso mediante la sugerencia de que los eventos extraordinarios no son más que elaboraciones mentales, supersticiones o coincidencias; sin embargo, en las dos posibles soluciones a ellos —la natural o la sobrenatural— radica la vacilación de esta obra, que se expresa en diversos personajes y, por tanto, el lector implícito encuentra suficientes elementos para manifestarla.

Es llamativo que *La casa endiablada* se adelante más de cuarenta años a las obras argentinas en las que se les celebra la hibridez entre lo policiaco y lo fantástico, como «La muerte y la brújula» (1942) de Jorge Luis Borges y *Plan de evasión* (1945) de Adolfo Bioy Casares. De esta última habría que señalar que, al igual que hizo «Horacio Kalibang...» casi siete décadas antes, acude también a recursos de la ciencia ficción.

Quizá uno de los textos de Holmberg que se alejan más de los géneros vecinos y se limitan en mayor medida a lo fantástico sea «El ruiseñor y el artista»<sup>139</sup> (1876); considerado

---

<sup>138</sup> A propósito de la influencia de Poe, me parece prudente señalar otros guiños con la obra del estadounidense: en primer lugar, la presencia de un gato negro que guía a Nic Nac en algunos momentos de su viaje por Marte, y en segundo, el tema de los autómatas, que había sido empleado por Poe en su ensayo de 1836 *Maelzels's Chess Player*, donde hablaba de un supuesto autómatas jugador de ajedrez que se presentaba en varios escenarios venciendo a distintos oponentes sin que nadie entendiera cómo lo lograba.

<sup>139</sup> Eduardo L. Holmberg, «El ruiseñor y el artista», *La Ondina del Plata*, domingo 18 de junio de 1876, núm. 25, pp. 291-293; domingo 2 de julio de 1876, núm. 27, pp. 315-318; y domingo 16 de julio de 1876, núm. 29, pp. 339-341.

por Enriqueta Morillas Ventura como «el relato paradigmático del fin de siglo, revelador de las corrientes estéticas y preocupaciones de la generación modernista».<sup>140</sup> Se publicó originalmente en *La Ondina del Plata* en tres entregas y después se incluyó en *Cuentos fantásticos*; es también uno de los más conocidos de este autor dado que se compila en diversas antologías, como las de Hahn, Burgos, Sardiñas y Morales, López Martín y Abraham.

«El ruiseñor y el artista» desarrolla la historia de un pintor de nombre Carlos, quien a pesar de tener un taller de características cercanas a lo sobrenatural —pues los objetos inanimados cobraban vida y sus pinceles pintaban por sí mismos—,<sup>141</sup> no podía completar el cuadro de un ruiseñor que había imaginado.<sup>142</sup> Por ese motivo, Carlos cae enfermo y es socorrido por un amigo, testigo de los eventos extraordinarios y funge como narrador del relato. Cuando Carlos logra completar su obra, el ave cobra vida al interior del lienzo<sup>143</sup> y el artista jura no volver a pintar un cuadro.<sup>144</sup>

En este cuento se observan algunos elementos distintivos de la narrativa fantástica de

---

<sup>140</sup> Enriqueta Morillas Ventura, «Relato fantástico y el fin de siglo», en Eduardo L. Holmberg, *Filigranas de cera y otros textos*, Simurg, Buenos Aires, 2000, p. 19.

<sup>141</sup> La vida propia de los objetos, dice Cortés, «recuerdan el tema fantástico de las partes del cuerpo que llevan una vida independiente, en el cuento de Maupassant, “La mano”; o el tema de “el ojo maléfico” en “El hombre de arena” de Hoffmann» (art. cit., p. 190).

<sup>142</sup> Darío A. Cortés explica que el tema de la ausencia de inspiración artística procede del romanticismo, pero no sorprende encontrarlo en textos modernistas dado que la Generación del Ochenta, a la que perteneció Holmberg, mantuvo cierta inclinación romántica (art. cit., p. 188).

<sup>143</sup> Es interesante la relación que encuentra Cortés entre este relato y *El retrato de Dorian Grey* (1890) de Óscar Wilde, pues ambos centran su historia en un cuadro mágico (art. cit., p. 190). Es posible extender la comparación que hace Cortés a «El retrato oval» (1842) de Edgar Allan Poe y a «Luisa Frascati» (1907) de Lugones, que recuperan el mismo motivo. Para el caso del Río de la Plata, apunta Verdevoe, «tal vez sea Holmberg uno de los primeros en especular sobre la extrañeza provocada por la metamorfosis de lo inanimado en animado» (art. cit., p. 287). Este tipo de transformación se puede verificar en numerosos relatos posteriores, sirvan como ejemplo «El balcón» (1945), de Felisberto Hernández; «El busto» (1953), de Manuel Peyrou; «El vestido de terciopelo» (1959), de Silvina Ocampo, y «No se culpe a nadie» (1964), de Julio Cortázar, entre otros.

<sup>144</sup> El tratamiento del tema en «El ruiseñor y el artista», a decir de Abraham, es atípico para su época, pues en la tradición del fantástico hispanoamericano se privilegiaba la música sobre cualquier otra arte, por ser ésta intangible (*La literatura fantástica argentina...*, p. 206)

Holmberg.<sup>145</sup> Uno de ellos —que parece fundamental para el género durante el siglo XIX— es la participación de una mujer que conecta los mundos real y sobrenatural; así, el espíritu de Celina, la hermana de Carlos, convive con el narrador testigo a sabiendas de que ella ha muerto dos años antes; mientras que el fantasma de una criada negra abre las puertas de la casa al amigo visitante. De igual manera, el fantasma de Nelly, en la novela del mismo nombre, acompaña a Edwin durante un lapso aproximado de dos años. El mismo caso ocurre en *La casa endiablada*, donde Isabel, novia de Luis Fernández, es una médium que logra comunicarse con el espíritu de Leponti.<sup>146</sup>

Otro elemento que se aprecia en «El ruiseñor...» y que se repite en buena parte de las obras de Holmberg es la participación de un narrador testigo; por lo general, se trata de un hombre cercano al protagonista —suele ser su amigo o pariente— que, tal como pasa en *Nelly*, en «Horacio Kalibang...» y en «El ruiseñor...», se convierte en parte del fenómeno fantástico.<sup>147</sup>

Sin afán de un análisis exhaustivo de los relatos que he mencionado, me parece oportuno señalar algunos aspectos característicos de la escritura de este autor.<sup>148</sup> En las narraciones de Holmberg, los personajes principales son hombres incrédulos ante los

---

<sup>145</sup> Asimismo, Gioconda Marún, en su artículo «“El ruiseñor y el artista” (1876): un temprano cuento modernista argentino» (*Río de la Plata*, 1986, núm. 2), identifica rasgos que, para la crítica, permiten considerar al cuento de Holmberg como una de las manifestaciones más tempranas del modernismo en Argentina.

<sup>146</sup> La médium de *La casa endiablada* no sólo muestra, de nueva cuenta, los lazos temáticos entre las ciencias ocultas y la literatura fantástica, sino que su tratamiento es interesante porque, al igual que en «Comunicación con los espíritus» niega la eficacia de las prácticas espiritistas; al mismo tiempo, confirma la posibilidad del mesmerismo, debido a que se asegura que los fenómenos supuestamente sobrenaturales ocurridos durante una sesión espiritista fueron producto de la influencia mental de Luis Fernández sobre su novia.

<sup>147</sup> Quizá una falla evidente en el manejo de esta voz narrativa sea que, ya avanzada la historia, el narrador-testigo se convierte, sin explicación alguna, en omnipresente al describir escenas que no presenció y conocer pensamientos de otros personajes.

<sup>148</sup> Un revelador recorrido por la obra fantástica de Holmberg es el capítulo que le dedica Abraham en su estudio, donde revisa con detenimiento tanto las narraciones aquí mencionadas como otras poco conocidas y manuscritos que no se conocieron en vida del autor (*La literatura fantástica argentina...*, pp. 183-244).

acontecimientos sobrenaturales, casi siempre materialistas, cultos, adinerados, han viajado y están al tanto de lecturas literarias y científicas; sin embargo, el contacto con eventos que desafían la lógica los obliga a modificar su manera de entender la realidad. Para esto funcionan también los personajes que los acompañan, quienes, a pesar de no ser ignorantes, son creyentes del espiritismo, el ocultismo, la hipnosis y otras creencias no comprobables por medio de la ciencia dura. Esas relaciones fraternales propician que el protagonista recurra al método científico para corroborar la naturaleza de los hechos; por ejemplo, en *Nelly* se mide la temperatura del lugar durante una de las apariciones y se toma el pulso de la mujer, sólo para comprobar que, en efecto, se trata de un ser de ultratumba.<sup>149</sup>

Hay que destacar que, tal como pasa en los relatos de Wilde, el acontecimiento fantástico ocurre, casi todas las veces, en Buenos Aires.<sup>150</sup> Además hay preferencia por escenarios urbanos, sólo en *Nelly* la historia se desenvuelve en una finca alejada de la urbanidad y en un cementerio; en el resto de los relatos, los personajes transitan por las calles de la ciudad y las rupturas de los mundos se dan al interior de sus casas.

Pese a ello, hay en la narrativa de Holmberg una característica que aún recuerda los primeros acercamientos al género que se revisaron en el apartado anterior, y es la insistencia por parte de los narradores y personajes para dejar indicios que apunten a lo sobrenatural.

---

<sup>149</sup> Este ejemplo es útil para comprender la forma en que convergen de manera armónica la ciencia y lo fantástico, en tanto que la primera valida al segundo. Otro relato de Holmberg en el que se recurre a la comprobación del fenómeno insólito es «Por el aire», donde un árabe demuestra ante un grupo de jinetes que tiene una capacidad telepática con la que llama a su caballo estando a varios kilómetros de él. Después de su demostración, el telépata afirma que «a [la] tendencia experimental debe el mundo moderno sus mayores progresos» (*Caras y Caretas*, 1909, núm. 579, p. 57).

<sup>150</sup> Excepto en «Horacio Kalibang...» que se desarrolla en Alemania, lo cual, según apunta Luis Carlos Cano, fue criticado en una reseña publicada en *El Álbum del Hogar*, en la que Jorge Argerich se pregunta «¿Por qué no aprovechó [Holmberg] la oportunidad de decir algo de su patria en ésta y en sus anteriores producciones?» (*apud* Luis Carlos Cano, «Analogía y extrapolación: la ciencia ficción en los relatos de Juana Manuela Gorriti y Eduardo Holmberg», *Revista Universidad EAFIT*, 2001, núm. 122, p. 75). Carlos Abraham apunta que a partir de esta crítica se percibe un «giro criollista» en la obra holmbergiana, que lo llevó a comenzar la escritura del extenso poema *Lin-Calél* y a ambientar sus tramas en Argentina (*La literatura fantástica argentina...*, p. 244).

Desde los nombres de los personajes como Edwin Phantomton, cuyo apellido significa, según uno de los personajes de *Nelly*, «el sitio o lugar del fantasma» (p. 8); o Kalibang, que hace alusión —también según un personaje del cuento del mismo nombre— a Calibán, personaje de *La tempestad* (1611) de William Shakespeare, quien era hijo de una bruja y un diablo; hasta títulos como «...los autómatas» y *La casa endiablada*, que adelantan en la mente del lector lo que encontrará en el relato. De igual manera, los subtítulos de algunas obras tienen el mismo efecto, así se puede apreciar en *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* (1875), cuyo título se prolonga de la siguiente manera: *en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido. Fantasía espiritista*;<sup>151</sup> o en *Dos partidos en lucha*<sup>152</sup> (1875), que lleva por subtítulo: *Fantasía científica*.<sup>153</sup> Para el mismo propósito trabajan las expresiones de narradores y personajes, en las que se subraya lo sobrenatural de los sucesos o de los personajes; así como las constantes alusiones al diablo y fantasmas, y la configuración de ambientes que favorecen lo fantástico, como en las noches con lluvia y relámpagos.

En los relatos de Holmberg, pese a la mezcla genérica que he comentado, es posible apreciar una configuración más fiel a los postulados de Todorov. El sentido alegórico —punto débil de los relatos de Wilde—, si bien puede estar presente en algunas —como en

---

<sup>151</sup> Vid. Eduardo L. Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic Nac*, El Nacional, Buenos Aires, 1875. El texto fue publicado originalmente en folletín en *El Nacional* del 29 de noviembre de 1875 al 21 de febrero de 1876, en marzo de ese año apareció como libro, aunque la fecha que se aprecia en la primera edición corresponde a la de la primera entrega (S. Gasparini, «La fantasía científica...», p. 126). Según la investigación de Carlos Abraham, *Viaje maravilloso...* constituye el primer texto extenso argentino en que se describe un viaje interplanetario (*La literatura fantástica argentina...*, p. 199).

<sup>152</sup> Vid. Eduardo L. Holmberg, *Dos partidos en lucha*, El Argentino, Buenos Aires, 1875.

<sup>153</sup> Para Sandra Gasparini, «...*Nic Nac* y *Dos partidos en lucha* son textos complementarios en tanto que ambos son fantasías: una de tipo espiritual y otra de tipo científica; este tándem es considerado por la crítica como el principal antecedente de la ciencia ficción en Argentina («La fantasía científica...», p. 126). Ambas obras, afirma Abraham, fueron leídas, y seguramente comentadas, por primera vez ante los miembros del Círculo Científico Literario y de la Academia Argentina de Ciencias y Letras (*La literatura fantástica argentina...*, p. 188), lo cual podría explicar su complementariedad.

*Viaje maravilloso...*—, no representa en la narrativa de Holmberg un obstáculo para lograr el efecto fantástico.

Otro aspecto que se debe resaltar —y que aparece como constante en buena parte del relato fantástico decimonónico en Hispanoamérica— es la disolución del enigma. En los textos holmbergianos prevalece la explicación a los acontecimientos extraordinarios, lo cual los sitúa a veces en lo fantástico maravilloso o en lo fantástico extraño. Esto sucede debido a la convergencia de lo fantástico con otros géneros para los cuales se requiere, forzosamente, dotar de significado al evento disruptor.

Estudiar con detenimiento la participación de Wilde y Holmberg en el desarrollo del relato fantástico sería una tarea dilatada; sin embargo, con la somera revisión que hasta aquí se ha hecho, se puede apreciar que la influencia de ambos fue determinante en la obra de los narradores del siglo XX. Como se ha dicho, algunos críticos no dudan en señalarlos como los precursores de los relatos fantásticos de Lugones.

Me interesa resaltar que los relatos comentados demuestran una transición genérica de lo fantástico, pues durante el primer momento estuvo mayormente vinculado con las historias de la tradición oral, mientras que con Wilde y Holmberg esta relación es mucho menor dado que ellos no se basan en leyendas, tradiciones o historias de aparecidos, sino en formas más modernas, como la mezcla de lo fantástico con lo policiaco y la ciencia ficción. Sin embargo, aún es notorio que sus narraciones todavía no se sujetan con exactitud a las características que, según las postulaciones teóricas de Todorov, determinan la pertenencia de un texto al género fantástico.

En cuanto a los recursos empleados por estos autores en comparación con los de la primera ola fantástica en Hispanoamérica, se puede distinguir que la presencia de dos narradores (uno de ellos marco y el otro partícipe del fenómeno sobrenatural) ya no es

indispensable para lograr el efecto fantástico; se privilegia, en Wilde y Holmberg, un solo narrador, que puede ser protagonista, testigo u omnisciente.

Además, hay un desplazamiento de los espacios no civilizados hacia el centro de las ciudades;<sup>154</sup> si en sus inicios el evento disruptor ocurría, por lo general, en lugares alejados de la urbe, en las últimas décadas del siglo XIX, lo sobrenatural no sólo se acercaba a la ciudad, sino que llegaba a habitarla.<sup>155</sup> Dicho aspecto permite pensar que estos autores rioplatenses —y no sólo ellos, sino el resto de los pertenecientes a la Generación del Ochenta<sup>156</sup> que escribieron relatos fantásticos— lograron alinearse estéticamente con escritores como Hoffmann y Poe, y «con todos aquellos artistas que [habían] representado la ciudad como el lugar de las presencias perturbadoras, aquellas mismas presencias que antaño poblaban los castillos de la novela gótica o de Sade, o las montañas y los bosques de los primeros cuentos de Tieck».<sup>157</sup>

Cuando García Mérou en sus *Recuerdos...* habla acerca de Holmberg —quien fuera su compañero en el Círculo Científico Literario—, dice que fue su «curiosa dualidad: un alma de poeta, apasionada e imaginativa [producto de su ascendencia alemana], y una educación

---

<sup>154</sup> Para el caso de la literatura fantástica occidental, Lola López Martín afirma que esta característica fue un cambio en lo fantástico que había sido introducido por Hoffmann; ubicar lo fantástico en ámbitos como la casa, el jardín o la calle, implicó que la brecha con lo real tuviera mayor impacto («Prólogo», p. xvii).

<sup>155</sup> A este respecto, Iglesias señala que la presencia de la ciudad es un rasgo fundamental de la obra de Eduardo Wilde, pues en sus textos «la ciudad tiene un protagonismo marcado: sus personajes, casi siempre alteridades del autor, recorren sus calles, llegan a los suburbios calmos y humildes, regresan al centro cargado de ruidos y tensiones políticas, transitan la ciudad de noche y de día, describen atardeceres y amaneceres con enumeraciones breves y certeras que sirven como iluminaciones, como destellos fugaces, como atisbos de comprensión de lo nuevo que habita en ella» (art. cit., p. 246).

<sup>156</sup> En Argentina, se le llama Generación del Ochenta a «un grupo de escritores jóvenes, que [fueron], además, los primeros universitarios del país, que [formaron] algo así como la coalición cultural del nuevo estado. No sólo [fueron] los primeros escritores universitarios, los primeros científicos o los primeros “dandys”, sino que al mismo tiempo, también [fueron] funcionarios estatales» (Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito. Un manual*, Libros Perfil, Buenos Aires, p. 25 *apud* Rodrigo Guzmán Conejeros, «Eduardo Ladislao Holmberg: entre la ciencia y la ficción», en Eduardo L. Holmberg, *Filigranas de cera y otros textos*, Simurg, Buenos Aires, 2000, p. 43).

<sup>157</sup> S. S. Prawer, «Hoffmann’s uncanny guest: a reading of *Der Sandmann*», en *German life and letters*, 18 (1965), p. 304 *apud* R. Ceserani, *op. cit.*, p. 37.

severamente científica»,<sup>158</sup> la que provocó la originalidad de su escritura. Las palabras de García Mérou permiten retomar una de las preguntas iniciales de este apartado: ¿por qué en el Río de la Plata se desarrolló más que en otros territorios el relato fantástico?; como se observa, ningún país tuvo tanta influencia directa de las naciones europeas en que lo fantástico estaba ya consolidado como en la región rioplatense. Las dos características que señala García Mérou para Holmberg, también se distinguen en Wilde y, seguramente, en otros narradores pertenecientes a la Generación del Ochenta, que pretendió «crear nada menos que el arte nacional [y] la literatura nacional».<sup>159</sup>

Para Peter G. Earle, la generación a la que pertenecieron Holmberg y Wilde trazó

nuevos caminos en el panorama intelectual de la República. Se [dieron] cuenta de que vivían en los comienzos de una época. [Sintieron] la urgencia de nombrar las cosas de nuevo, en su nuevo contexto social, político y social. [Desarrollaron] su pensamiento en el preciso momento en que Buenos Aires, «La Gran Aldea», se transforma en una gran capital.<sup>160</sup>

Fue en esa Gran Aldea o, como la llamara Sarmiento debido a la presencia de tantos migrantes de distintos países y lenguas, Torre de Babel de América,<sup>161</sup> donde la Generación del Ochenta contribuyó a la conformación de la nueva identidad nacional, que en literatura se traduciría, entre otras cosas, en la modificación de los recursos del relato fantástico en Hispanoamérica y en la fundación de lo policiaco y de la ciencia ficción.

Pero Holmberg y Wilde no fueron los únicos escritores de esa generación que se acercaron a los terrenos de lo fantástico, otro autor importante para la comprensión del desarrollo de este género en el Río de la Plata fue Miguel Cané (1851-1905), quien compartió con Holmberg y con Wilde no sólo el mismo tiempo y región. En los tres se percibe que la

---

<sup>158</sup> M. García Mérou, *op. cit.*, p. 303.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>160</sup> Peter G. Earle, «El ensayo en la generación del 80», *Chasqui*, febrero-mayo de 1983, núms. 2-3, p. 28.

<sup>161</sup> *Apud loc. cit.*

escritura no era para ellos una profesión; se trataba de una actividad que lograba hilvanar los distintos ámbitos de su vida. Así, en Cané se observa que su labor literaria estuvo a la par de sus ocupaciones y cargos —fue periodista en la *Tribuna* y *El Nacional*, diputado, senador y embajador, así como intendente municipal de Buenos Aires—,<sup>162</sup> en permanente retroalimentación, como puede verse en *En viaje* (1884),<sup>163</sup> donde escribe a propósito de sus estancias en Francia, Venezuela, Colombia y Estados Unidos, debido a sus funciones políticas; o en *Notas e impresiones* (1901),<sup>164</sup> que incluye un apartado con comentarios políticos y otro que continúa la tarea de la publicación de 1884.<sup>165</sup>

La fragmentariedad de la obra de Cané se apoyó en su gusto por «el centauro de los géneros».<sup>166</sup> Su primer libro, publicado cuando tenía 26 años, se titula precisamente *Ensayos* (1877) y está compuesto por veintiún textos de diversa índole, los cuales, según lo anotado por Sergio Pastormelo, aparecieron originalmente en prensa entre 1872 y 1876. *Ensayos* se distingue del resto de los libros de Cané por «la presencia de la ficción [...] Incluye relatos, pero también “sueños” o “fantasías” de espeso romanticismo que exploran estados borrascosos de la subjetividad».<sup>167</sup>

---

<sup>162</sup> J. J. Fuente del Pilar, *op. cit.*, p. 157.

<sup>163</sup> Vid. Miguel Cané, *En viaje*, La Nación, Buenos Aires, 1907. También puede consultarse *Notas de viaje*, La Luz, Bogotá, 1907, ejemplar que reúne únicamente los apuntes de Cané acerca de Venezuela y Colombia. Ese mismo año se publicó *Juvenilia*, la novela más famosa del autor.

<sup>164</sup> Vid. Miguel Cané, *Notas e impresiones*, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1918.

<sup>165</sup> Eduardo Wilde, en fechas cercanas, también publicaba libros de este estilo: *Viajes y observaciones* de 1892 y *Por mares y por tierras* de 1899; la mayoría de los textos reunidos en esos volúmenes habían sido publicados originalmente en *La Prensa* y, según la opinión de Iglesias, «es probable que Eduardo Wilde sea el escritor argentino del siglo XIX que más ha escrito sobre viajes y viajeros» (art. cit., p. 249). Tanto las obras de Wilde como las de Cané permiten hablar de escritores de lo fragmentario. Esto también puede observarse en *De cepa criolla*, la novela inconclusa que Cané escribió en 1884, de la cual se publicaron sólo tres fragmentos —como los llamó el autor— en *Prosa ligera* (1903). Las palabras con que el autor describía la labor literaria de su padre: «trabajos fugitivos, impresiones notables al pasar, cuadros de viaje, improvisaciones del momento», señala Silvia Molloy, bien podrían ser aplicadas a él mismo (*apud* Sergio Pastormelo, «Juvenilia de Miguel Cané: historia de un escritor fracasado», *Cuadernos Angers-La Plata*, 2000, núm. 4, p. 114).

<sup>166</sup> Alfonso Reyes, «Las nuevas artes», en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, t. 11, p. 403.

<sup>167</sup> Sergio Pastormelo, «Miguel Cané. Éxitos y fracasos de una trayectoria y su final», en N. Jitrik y A. Laera [dirs.], *op. cit.*, p. 262.

Es en *Ensayos* donde se encuentra una de sus narraciones más conocidas:<sup>168</sup> «El canto de la sirena», fechado en 1872 y que había aparecido en *La Ondina del Plata* el 11 de marzo de 1877.<sup>169</sup> Además, se le puede encontrar en diversas antologías, como las de Hahn y Fuente del Pilar, así como en la *Antología de la literatura fantástica argentina* (1970) de Haydée Flesca, entre otras.

Acerca de la escritura de este relato, Cané afirma en las primeras páginas de *Juvenilia* (1884) que su personaje principal está basado en un condiscípulo del Colegio Nacional, quien era «extraordinariamente raro [...] de una imaginación dislocada [...] nerviosa, estremeciéndose en una gestación incesante de sueños y utopías, vivía lejos de nuestro mundo normal, fácil, claro, infantil».<sup>170</sup> El excompañero del autor se convierte, dentro de la ficción, en Broth, un joven de origen ruso que, después de leer un cuento de Edgar Allan Poe, se obsesiona por descubrir el canto de las sirenas y termina recluido en un manicomio en Alemania convencido de que ha conseguido escucharlo.

En «El canto de la sirena» la intrusión del mundo sobrenatural —es decir, escuchar la melodía— no parece tan evidente como en otros relatos hasta aquí revisados, dado que no es mostrada en el texto sino como una posibilidad en la mente de un personaje que se ha configurado como un loco y, por tanto, no tiene afectación en la realidad ficcional. Es llamativo, sin embargo, que, en su recuperación del ser mitológico, el autor basara la

---

<sup>168</sup> La otra es, sin lugar a dudas, *Juvenilia* (1884), donde habla acerca de su vida como estudiante del Colegio Nacional de Buenos Aires y retrata a sus ex condiscípulos, quienes, a diferencia de él, no lograron triunfar en la sociedad a pesar de tener todo para hacerlo. A este respecto, pueden consultarse los análisis que hace Sergio Pastormelo en los artículos que referí notas atrás; en ellos plantea, entre otras cosas, que tal vez algunos de esos compañeros de colegio no son sino dobles del propio autor. Este rasgo autobiográfico o el uso de máscaras ficcionales del autor real también puede encontrarse en Wilde y en Holmberg, en obras como *Nelly* y *Dos partidos en lucha*, respectivamente. De este último, Cané escribió una nota que se reúne en *Ensayos*.

<sup>169</sup> Miguel Cané, «El canto de la sirena», *La Ondina del Plata*, domingo 11 de marzo de 1877, núm. 10, pp. 116-119. Para las citas a este cuento, anotaré sólo el número de página, entre paréntesis, en el texto.

<sup>170</sup> Miguel Cané, *Juvenilia*, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1916, p. 32.

irrupción fantástica únicamente en el canto y que no representara su físico —su hibridez, su belleza—. Esto puede deberse a que el canto es el elemento definitorio más importante de las sirenas; es su esencia misma.<sup>171</sup>

A lo largo del relato, se observa cómo la condición insana de Broth va en aumento: comienza con el enfrentamiento entre la razón (el conocimiento de la obra de Platón) y la fantasía (la lectura de «El escarabajo de oro» de Edgar Allan Poe) y culmina con la confirmación de la locura por medio de expresiones como «es el maniático más poético que he conocido» y «allá en lo íntimo de mi corazón bendecía al cielo que tan dulce locura había enviado al querido hermano de mi corazón» (p. 119); con lo cual se desacredita el testimonio de Broth acerca de la naturaleza fantástica de la melodía, la que, por otro lado, nadie más escucha:

Me acerqué silencioso: Broth levantó su límpida mirada hacia mí y casi sin mover los labios, sin conocerme, sin alterarse en lo más mínimo su límpida mirada, como si su alma estuviese en el cielo de las delicias, murmuró misteriosamente, haciendo un signo de silencio:  
—¡Callad, callad por Dios! ¡Es el canto de la sirena! (p. 119).

No se trata, en este caso, de la misma música que momentos antes habían escuchado el narrador y el médico, que, aunque atrayente, no fue identificada como el canto de la sirena:

oímos el eco de un violoncello [...]  
—Ese desgraciado que toca con tanta dulzura el violoncello, me dijo el profesor, es el maniático más poético que he conocido [...]  
La música seguía, tristísima y suave, como una de esas melodías que se creen oír durante los sueños de las noches de verano. Era rara; no había oído nunca nada análogo. Tenía algo de la balada de los pueblos primitivos y al mismo tiempo se parecía a algún murmullo oído en el silencio de la naturaleza, durante las horas de reposo. Me sentía atraído y una nube de ideas arrebataban mi alma a otros tiempos, a otras sensaciones casi olvidadas (p. 119).

Así, la primera condición todoroviana para identificar lo fantástico se encuentra presente; sí, pero sosteniéndose apenas, ya que el propio texto insiste en negar cualquier

---

<sup>171</sup> Rosalba Campra, «Sobre la posibilidad de clasificar a las sirenas (y de poner coto a lo fantástico)», *Semiosis*, enero-junio de 2006, núm. 3, p. 21.

ruptura del orden conocido, inclinando el relato hacia lo extraño. Dado que la vacilación no se verifica en los personajes, el lector tendría que identificarse con el enfermo psiquiátrico para manifestarla, lo cual no sería complicado si hubiera indicios textuales que sostuvieran que en verdad hubo una fractura de la realidad, pero no los hay. Sin embargo, al no negarse por completo el acontecimiento insólito, queda abierta una posibilidad de que el lector vacile. Se trata, pues, de un cuento en que el sentimiento fantástico no se consigue sino con la colaboración de un lector crédulo.

Esta dificultad para lograr el efecto fantástico en «El canto de la sirena» puede deberse, según König, a que el relato se trata «más que de un cuento con intenciones fantásticas, de un debate filosófico-estético sobre el problema de la creación poética o artística»,<sup>172</sup> en la cual Daniel «piensa [...] que la poesía perjudica a la razón cuando su ascendiente sobre el espíritu se hace demasiado fuerte»,<sup>173</sup> y Broth, por su parte, «busca extremar las posibilidades de sus facultades mentales para hacerlas productivas en la creación artística, sin dudar un instante en sacrificarle un brillante futuro y hasta la cordura».<sup>174</sup>

Otro relato de Cané que ha sido considerado fantástico es «Las armonías de la luz»,<sup>175</sup> incluido también en *Ensayos*. Este texto es narrado en primera persona por un tísico que durante un viaje a Nápoles conoce a un anciano llamado Andrea y a su hija Lena, una joven enferma y sorda. Andrea le cuenta que, basado en la *Óptica de los colores* del fraile Jehan de Castel, creó un órgano para Lena, el cual, en lugar de producir sonidos, proyectaba colores con vibraciones distintas que agradaban a la vista tanto como la música al oído. Ante la

---

<sup>172</sup> I. König, *op. cit.*, p. 63.

<sup>173</sup> *Loc. cit.*

<sup>174</sup> *Loc. cit.*

<sup>175</sup> Miguel Cané, «Las armonías de la luz», en *Ensayos*, Imprenta de la Tribuna, Buenos Aires, 1877, pp. 233-258. En adelante sólo anotaré el número de página, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

curiosidad de su interlocutor, Andrea lo invita a su casa para conocer la máquina; sin embargo, el encuentro nunca ocurre debido a una recaída del tísico. Meses después, antes de partir de Nápoles, el narrador recibe una misiva de Andrea donde le comunica la muerte de Lena, a quien siempre recordará «evocando en su órgano maravilloso las combinaciones de la luz, en sus espléndidas armonías» (p. 258).

«Las armonías de la luz» no supone una ruptura del mundo real por la intrusión de uno sobrenatural; el extrañamiento se basa en teorías científicas consideradas erróneas o imposibles por la ciencia y el ámbito académico de su tiempo; en ese sentido, corresponde a lo que Gasparini denomina fantasía científica. Si bien el relato es cercano al género que nos ocupa, no cumple con las características mínimas que permitirían su inclusión en él, pues desde que Andrea describe el órgano que fabricó, se explica su extraña naturaleza que no supera las leyes del mundo real. Esta narración de fantasía científica, que se adelanta a la ciencia ficción en Hispanoamérica, bien puede relacionarse con otras ya mencionadas como *Viaje maravilloso del señor Nic Nac* y *Dos partidos en lucha*.

Al igual que en los textos de Wilde y Holmberg, en los de Cané se observa, además de la hibridez de géneros, la insistencia por los escenarios urbanos, la configuración de personajes marginados, así como la mención de amores imposibles —en el caso de «Las armonías de la luz» en el pasaje donde Andrea cuenta la muerte de su esposa—, además de la figura femenina vinculada a lo extraño; por lo cual, no parece arriesgado afirmar que, durante las últimas décadas de aquella centuria, los relatos pertenecientes a géneros que transitaban en las inmediaciones de lo fantástico, se servían en mayor o en menor grado de recursos similares.

Pese a que los relatos de Cané revisados aquí no son los más representativos de lo fantástico, debe considerarse la influencia que pudieron tener en el proceso histórico de lo

fantástico debido a la cercanía y mezcla genérica presente en las últimas décadas del siglo XIX. A este respecto, quisiera insistir en el hecho de que no todos los autores que aportaron al proceso de conformación de lo fantástico debieron, de manera forzosa, escribir textos que se enmarcaran de modo indudable en él; también aquellos que transitaron por géneros cercanos ejercieron gran influencia. Tal es el caso de Edgar Allan Poe (1809-1849), referente inmediato para los escritores de narrativa fantástica, quien, a decir de Todorov,

D'une manière générale, on ne trouve pas dans l'œuvre de Poe de contes fantastiques, au sens strict, à l'exception peut-être des *Souvenirs de M. Bedloe* et du *Chat noir*. Ses nouvelles relèvent presque toutes de l'étrange, et quelques-unes, du merveilleux. Cependant, et par les thèmes, et par les techniques qu'il a élaborées, Poe reste très proche des auteurs du fantastique (p. 54).

Aun sin que la mayoría de sus relatos pertenezcan a lo fantástico —según los postulados del crítico búlgaro—, sería raro que alguien niegue la importancia que tuvo la obra de Poe para la historia del género. No quiero decir con esto que el papel de Cané sea de la misma relevancia que el de Poe, sólo que hay que tener presente que en la red de acontecimientos literarios no sólo es difícil, sino innecesario, separarlos por completo; en especial cuando se trata de géneros tan estrechamente vinculados y en un periodo en que sus límites estructurales no estaban todavía claros.

A propósito de ese cruce de géneros y de la reiteración de recursos comunes a la narrativa hispanoamericana de la época, López Martín apunta que

Durante esos años de 1870 y 1880 el relato se enriquece de una multitud de estilos. Se mezclan el naturalismo determinista con el simbolismo de lo lúgubre, con lo costumbrista local y nacional, con un romanticismo tardío y un temprano modernismo. El cuento fantástico hispanoamericano llegó a concentrar un sinfín de recursos y a ensayar con todas las directrices literarias. A finales del siglo el cuento modernista profundizará en la fatalidad de fuerzas maléficas. Imbrica elementos de procedencia orientalista y esotérica, se adentra en terrenos de lo onírico y psicótico, y pone en consonancia la mitología griega con los cultos indios ancestrales. Pero lo más novedoso del modernismo fue su poetización de la realidad y el lirismo del discurso, donde el enigma absorbe la narración de principio a fin.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> L. López Martín, «Prólogo», pp. xxi-xxii.

Tal experimentación en cuanto a recursos, temas, motivos y formas, logró tanto la consolidación del género, como su universalización. La literatura fantástica en Hispanoamérica durante el siglo XIX, como ha podido observarse, sobrepasa las fronteras de las corrientes en boga, de los géneros formales y de lo culto y lo popular; parece abarcarlo todo y llega a ser «la más amplia, la más versátil y la más rica de la producción hispanoamericana en la época moderna».<sup>177</sup>

Un autor casi desconocido, perteneciente también a la Generación del Ochenta y cultivador de lo fantástico, fue Carlos Olivera (1858-1910), cuya producción en la década de los ochenta apareció en su mayoría en *El Diario* y fue reunida en *En la brecha* (1887). Para la primera década del siglo XX publicó también *Medallas* (1909), que reúne artículos de diversa índole, así como *Vida literaria* (1910), compilación de su crítica literaria.<sup>178</sup> Quizá una de sus aportaciones más significativas y recordadas sea la traducción que Olivera hizo de las narraciones de Edgar Allan Poe,<sup>179</sup> trabajo que constata la importancia que tuvo la figura del autor estadounidense para los escritores de esa generación.<sup>180</sup>

En *En la brecha* se hallan varios relatos considerados fantásticos por la crítica, reunidos en antologías dedicadas al género —como la de López Martín y la de Abraham—.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. xxxi.

<sup>178</sup> La fragmentariedad en sus obras es un rasgo común a los autores hispanoamericanos de ese siglo, así se ha visto en Gorriti, Cané, Wilde y Olivera, cuyos libros, la mayoría de las veces, no fueron pensados como unidad, sino que surgen de la compilación de sus colaboraciones en prensa.

<sup>179</sup> Entre 1878 y 1880, Olivera también tradujo para revistas como *La Ondina del Plata* y *La Biblioteca Popular de Buenos Aires* algunos relatos de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), quien fue, junto con Poe, uno de los autores estadounidenses más leídos en Argentina (C. Abraham, *La literatura fantástica argentina...*, pp. 646-649).

<sup>180</sup> La influencia de Poe en la escritura de Olivera se refleja además en las páginas que dedicó para hablar de su vida y obra, como «La infancia de Edgar Poe» (1880); así como en las referencias a sus cuentos en textos como «El hombre de la levita gris» y «Fantasmas», en los que subraya su admiración al decir que Poe es «el más grande poeta de su patria, y el más original de los fantasistas conocidos» («La infancia de Edgar Poe», en *En la brecha*, F. Lajouane, Buenos Aires, 1887, p. 63).

El primero de ellos es «El hombre de la levita gris»<sup>181</sup> de 1880, que narra la verdad acerca de las supuestas apariciones fantasmagóricas de que era víctima una mujer de nombre Albertina. En este texto, el narrador es un doctor que explica a su interlocutor, Rodolfo,<sup>182</sup> la manera en que volvió loca a Albertina haciéndose pasar por su esposo muerto. Aunque «El hombre de la levita gris» es, como anota López Martín, «un relato de psicopatología con contenido fantástico»,<sup>183</sup> no tiene como propósito mostrar la irrupción de un mundo de tipo sobrenatural en el real, sino develar el misterio que encierra la muerte de Albertina y lo que platica la gente acerca del fantasma; y, al mismo tiempo, negar lo sobrenatural. Es decir, el mecanismo de construcción procede de manera inversa a como se verifica en lo fantástico.

Otro relato de *En la brecha*, pero fechado en 1883, continúa, en parte, con el modelo de «El hombre de la levita gris»: «Los muertos a hora fija (revelaciones de un médico)».<sup>184</sup> La narración comienza con los diálogos entre un doctor y su interlocutor, tal como ocurría en el texto de 1880. En la intervención inicial, el personaje pregunta al médico si cree que un enfermo puede saber de antemano la hora fija en que habrá de morir, mientras que en el «El hombre...» Rodolfo abre la conversación al interrogar al médico sobre la verdad acerca del fantasma.

El cuestionamiento inicial da pie a que el médico narre un caso ocurrido en Nápoles, en que un enfermo de tuberculosis aseguró que el pronóstico que le auguraba quince días más de vida era erróneo, pues moriría al día siguiente a las doce, cosa que sucede. A sabiendas de esa historia, ambos personajes visitan a otro enfermo que también parece conocer la hora

---

<sup>181</sup> Cito por Carlos Olivera, «El hombre de la levita gris», en *En la brecha*, F. Lajouane, Buenos Aires, 1887, pp. 32-41.

<sup>182</sup> Este personaje aparece también en otro relato del mismo volumen: «Un almuerzo de solteros».

<sup>183</sup> L. López Martín, «Prólogo», p. 160.

<sup>184</sup> Cito por Carlos Olivera, «Los muertos a hora fija (revelaciones de un médico)», en *En la brecha*, pp. 141-150.

exacta de su defunción, y aunque tratan de frenar el deceso, la predicción del paciente se cumple inevitablemente.

«Los muertos a hora fija» desarrolla un tema esotérico —el de conocer la hora de la muerte y la imposibilidad de detenerla— y corresponde de manera más clara a lo que se espera de un relato fantástico, pues el conocimiento de los enfermos acerca de la hora de su muerte no encuentra explicación en la razón y la incógnita se mantiene hasta el final del relato, el cual culmina precisamente en la ruptura del mundo real.

La estructura ascendente que se observa en el relato de Olivera es una de las características que distintos teóricos han señalado como fundamental para el efecto fantástico. Todorov recupera las palabras de Penzoldt a este respecto:

La structure de l'histoire de fantômes idéale, écrit-il, peut être représentée comme une ligne ascendante, qui mène au point culminant [...] Le point culminant d'une histoire de fantômes est évidemment l'apparition du spectre. La plupart des auteurs essaient d'atteindre une certaine gradation, en visant le point culminant, d'abord d'une manière vague, ensuite de plus en plus directement (pp. 91-92).

Esta estructura también se aprecia, por ejemplo, en «Un estudiante» y «Gaspar Blondín», en los cuales la disrupción fantástica ocurre en un punto muy cercano al final o incluso en la última frase, por lo cual no se ofrecen las posibles explicaciones para el acontecimiento insólito —se hallan apenas sugeridas o se encuentran sólo de manera implícita— y éste no se resuelve, es decir, la vacilación en el lector se prolonga indefinidamente después de concluida la lectura, por lo que permanece en lo fantástico puro.

No son éstos los únicos relatos de *En la brecha* que guardan relación con el género fantástico, citaré dos casos más que se encuentran en el mismo volumen: «Fantasmas»,<sup>185</sup> también de 1883, funciona de manera similar a «El hombre...», en tanto que consiste en

---

<sup>185</sup> Cito por Carlos Olivera, «Fantasmas», en *En la brecha*, pp. 190-195.

revelar la verdad acerca de un misterioso fantasma bandido apodado “hombre-cerdo”; y «Glünch»,<sup>186</sup> de 1880, que narra el encuentro de Wagner con Glünch, un personaje que aparece durante los delirios del músico.

Los relatos de Olivera, como vemos, se basan en un evento sobrenatural; pero el propósito no es lograr el extrañamiento por su aparición en el marco de la realidad, sino neutralizar la impresión que lo sobrenatural hubo dejado en otro momento —como en «El hombre de la levita gris» y en «Fantasmas»— o incluso negar la naturaleza fantástica de dicho evento —como en «Glünch»—. De los cuatro textos de este volumen que tienen como eje un fenómeno extraordinario, podría decirse que sólo en «Los muertos a hora fija» se cuestionan las leyes del mundo real por la intrusión de un orden de otra naturaleza y sólo en éste se sostiene la duda acerca del origen de los acontecimientos.

Sin embargo, en este *corpus* se observan algunos aspectos comunes a los narradores de la Generación del Ochenta, como los escenarios citadinos, la figura del médico o del hombre de ciencia y el método científico al servicio del acontecimiento sobrenatural; también es posible encontrar rastros de lo que fuera distintivo en el primer momento de lo fantástico hispanoamericano, como la narración enmarcada y la presencia de fantasmas o aparecidos.

Los acercamientos de Olivera al género fantástico continuaron hasta su muerte, así, en los primeros años del siglo XX aparecieron algunos relatos de este corte que después se reunirían bajo el título de *La vena oculta* (1910).

La predilección que los narradores de la Generación del Ochenta sintieron por el relato fantástico y sus géneros vecinos significó la ruta hacia la consolidación de las características que serían propias de cada género. Si bien en las últimas décadas del siglo XIX

---

<sup>186</sup> Cito por Carlos Olivera, «Glünch», en *En la brecha*, pp. 81-91.

lo fantástico se alejó considerablemente de la literatura de tradición oral, aún no se constituía como categoría independiente de otras como la ciencia ficción o lo policiaco. El distanciamiento será más evidente —aunque no total— en la primera mitad del XX y permitirá la consolidación de esos géneros y la aparición de obras fundacionales para cada uno.

La tendencia de estos escritores a la creación fantástica responde, según el estudio de López Martín, a las siguientes cuestiones:

el ansia de estos hombres por aprehender expresiones heterogéneas para entender los recodos de la realidad (el sueño y la vigilia, la lógica y la sinrazón, el orden y la perversión...) y por tanto exponer la visión de la misma desde distintos planteamientos (positivismo, fantasía, ensayo, apuntes biográficos...); y, principalmente, la disposición de ofrecer un discurso que fuera alternativo por un lado a los géneros realistas y, por otro, a la visión hegemónica que planteaban los espacios de la ciencia. Participando del realismo, pero superándolo en sus esquemas de literatura ética, el cuento fantástico de la generación del ochenta despliega una crítica a la modernización o, más en concreto, a la mecanización del progreso que obvia otros aspectos esenciales como la intuición y la imaginación. Por tanto, podemos considerar que se trata también de una literatura que, en oposición a la coetánea deshumanización materialista, proclama una vuelta a la fantasía y a los ámbitos que quedan marginados por la razón. A ello hay que añadir la influencia del pensamiento teosófico, el espiritismo y las doctrinas ocultistas, consideradas como auténticas «ciencias». Pero debemos tener presente, además, que la mayoría de los intelectuales argentinos del ochenta son laicos o incluso ateos o agnósticos y que pertenecen a la burguesía letrada, asociada a órdenes como la política, la educación y la cultura institucional, propulsores del laicismo y la secularización, factores imprescindibles para que germine el interés estético por la literatura de espanto.<sup>187</sup>

Queda claro que autores como Wilde, Holmberg, Cané y Olivera, entre otros, al compartir ese contexto histórico, necesariamente se sintieron atraídos por estos géneros e impulsaron el desarrollo de lo fantástico por una ruta muy diferente a la que había tomado hasta antes de la década del ochenta.

En este breve recorrido por el relato fantástico de las últimas décadas del siglo XIX, se puede mencionar también la participación de Martín García Mérou (1862-1905), quien, al igual que sus compañeros de generación, estuvo vinculado a la elite gobernante de Argentina

---

<sup>187</sup> L. López Martín, *Formación...*, pp. 264-265.

de aquella época.<sup>188</sup> El que fuera secretario de Miguel Cané tiene una obra sobre todo ensayística, que se asemeja a la de sus contemporáneos en particular por sus críticas literarias y crónicas de viaje.

En *Perfiles y miniaturas* de 1889,<sup>189</sup> se incluye el relato «Fantasía nocturna»,<sup>190</sup> en el que el doctor Hidrocéfalo, un hombre de ciencia entregado de lleno a su labor, analiza un virus en su laboratorio cuando, de pronto, el *bacillus* se vuelve aterrador y escapa del laboratorio para destruir a la humanidad. La escena apocalíptica concluye cuando el narrador explica que todo se trató de una terrible pesadilla del doctor Hidrocéfalo.<sup>191</sup>

La figura del hombre de ciencia vuelve a estar presente en esta narración; es, de hecho, la obsesión científica la que provoca el abandono —onírico y momentáneo— del mundo real para llevar al médico a uno apocalíptico. El narrador expresa la capacidad que el doctor Hidrocéfalo tenía para dejarse llevar por sus investigaciones: «se hubiera dicho que una verdadera fiebre de investigación, lo transportaba y lo embriagaba con los vapores de una locura generosa» (pp. 35-36). Al mismo tiempo, el personaje acepta la existencia de un mundo desconocido, pues «estaba convencido que en la ciencia mientras no se sabe todo, se ignora todo» (p. 36).

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>189</sup> Obra que continúa con la línea de otras como las de Wilde, Cané y Olivera, en tanto que reúne textos que no siguen un mismo género ni tema.

<sup>190</sup> Cito por Martín García Mérou, «Fantasía nocturna», en *Perfiles y miniaturas*, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, Buenos Aires, 1889, pp. 35-46. Lola López Martín, citando la antología de Flesca, fecha el relato en 1886; sin embargo, la primera edición del libro corresponde a 1889. Es posible que Flesca haya ubicado un testimonio previo en alguna publicación periódica o que se refiera a la redacción del libro.

<sup>191</sup> Al igual que en los autores de esta generación de los que he hablado en el presente apartado, García Mérou hace notar la influencia de Hoffmann en su escritura, pues compara al doctor Hidrocéfalo con el doctor Milagro de una narración de Hoffmann. Otras alusiones al autor alemán se hallan en «La vuelta de las violetas» y en «Música ambulante», relatos del mismo volumen; mientras que en «No más féretros...» menciona las tétricas páginas de Poe y las visiones aterradoras de Baudelaire. Además de Hoffmann, Poe, Verne, Hawthorne y Baudelaire, Carlos Abraham señala otros autores extranjeros que influyeron a esta generación: Louis Sébastien Mercier, Émile Souvestre, Paolo Mantegazza, Ann Radcliffe, Camille Flammarion y Allan Kardec (*La literatura fantástica argentina...*, pp. 621-678).

A pesar de que el relato de Martín García Mérou no es el más representativo de este periodo, y quizá el sentido alegórico del texto o la insinuación de la naturaleza onírica del acontecimiento disruptor disminuya el efecto fantástico, me parece que sirve para comprender la convivencia de la ciencia y la fantasía, y cómo se servían la una de la otra en ese momento del relato fantástico hispanoamericano. Es decir, «Fantasía nocturna» encarna el modelo de lo fantástico que trabajaban Wilde, Holmberg, Cané y Olivera, ya que en él encontramos conviviendo lo onírico, el hombre de ciencia, el método científico al servicio del fenómeno sobrenatural, las enfermedades, los paisajes urbanos, los guiños hacia la cultura clásica y hacia autores de lo fantástico en otras regiones, entre otros aspectos.

En el mismo tenor, el doctor Hidrocéfalo es importante en tanto representa el tipo de protagonista de relato fantástico de este periodo, no sólo porque manifiesta un polo artístico y uno científico, sino porque se trata de un hombre cuya obsesión lo arroja a lo insólito o lo sobrenatural. Como se ha observado, la configuración de los personajes en los relatos revisados en este apartado corresponde a una descripción similar: en «El canto de la sirena», Broth se obsesiona con la música, en «El ruiseñor...», Carlos, con la pintura; y en «Fantasía nocturna», el doctor Hidrocéfalo, con la ciencia.<sup>192</sup>

Wilde, Holmberg, Cané, Olivera y García Mérou no fueron los únicos narradores que engrosaron las filas del relato fantástico y su periferia durante este periodo; sin embargo, he tratado únicamente a estos cinco por considerar que su producción permite trazar una panorámica del momento en que se encontraba el relato fantástico en cuanto a sus características estructurales. Un análisis minucioso de esta época literaria incluiría la revisión

---

<sup>192</sup> Otro personaje que coincide con esta descripción es el doctor Pánax, en el relato «De un mundo a otro», de Carlos Monsalve (1859-1940), quien durante años se obsesiona con un manuscrito encontrado cerca de Benarés, el cual revela el verdadero origen de la vida en nuestro planeta, según la declaración de Adán (*vid. Páginas literarias*, Imprenta de Ostwald y Martínez, Buenos Aires, 1881, pp. 41-64).

de autores como Eduarda Mansilla de García, Casimiro Prieto Valdés, Lucio V. Mansilla, Bartolomé Mitre y Vedia, Luis V. Varela, Carlos Monsalve, Guillermo Enrique Hudson y Carlos Octavio Bunge, por mencionar a algunos de la larga nómina de narradores que se acercaron a lo fantástico a finales del siglo XIX.<sup>193</sup> Tal estudio debería considerar también el cuantioso número de publicaciones anónimas aparecidas en prensa; pero un trabajo de esa magnitud excede los propósitos del presente, que tiene por objetivo principal una revisión exhaustiva de las primeras décadas del siglo XX y, por tanto, el análisis de otro proceso en la historia del género. Este recorrido tiene por finalidad mostrar, a grandes rasgos, el trayecto de lo fantástico desde su aparición en este territorio hasta poco antes de su consolidación, la transición de sus características, temas y motivos, y, especialmente, resaltar que su historia está compuesta por distintos procesos —cada uno con rasgos propios—, para los cuales es posible identificar acontecimientos literarios trascendentes iniciales y finales, así como la relación entre ellos.

Aunque todavía queda mucho por saber acerca del relato fantástico decimonónico en el Río de la Plata y en el resto de Hispanoamérica, contamos ya con diversos estudios y antologías que profundizan en él, tal es el caso de las compilaciones y los trabajos mencionados en distintos pasajes de este capítulo y otros como *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna* de Irmtrud König, *Antología de la literatura fantástica argentina* de Haydée Flesca y *Antología de relatos fantásticos argentinos* de Helios Jaime-Ramírez, los cuales desarrollan de manera más puntual el proceso de conformación del género fantástico desde sus inicios hasta el modernismo.

Precisamente uno de los trabajos dedicados a esa época, *Formación y desarrollo del*

---

<sup>193</sup> Como se verá en el tercer capítulo, algunos de estos narradores también contribuyeron al relato fantástico en las primeras cuatro décadas del siglo XX.

*cuento fantástico hispanoamericano*, de Lola López Martín, resulta de especial interés porque contribuye a responder la segunda pregunta con la que se inició este apartado: ¿por qué en el Río de la Plata el relato fantástico tuvo mayor esplendor que en el resto de Hispanoamérica?

La crítica señala que un aspecto definitorio para pensar el discurso fantástico como una vocación argentina fue la poca importancia que tuvo el costumbrismo en ese territorio. A decir de López Martín, los románticos argentinos escribieron sus cuadros de costumbres de manera muy distinta a la de los escritores del resto del Continente, pues, debido a la emigración o al exilio durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas (1829-1832 y 1835-1852), no contaron con un referente directo de la realidad de su país y tuvieron que recurrir a la memoria. Esto llevó a que el costumbrismo de los autores rioplatenses fuera mucho más subjetivo y, por tanto, susceptible de un desarrollo narrativo más amplio, por lo cual lo ficticio cobró mayor relevancia que lo descriptivo o referencial.<sup>194</sup>

Este aspecto por sí solo no podría provocar el surgimiento y desarrollo tan amplio que tuvo lo fantástico en el Río de la Plata; de hecho, ni la fuerte emigración europea ni la orientación a las ciencias ocultas ni el positivismo ni las nuevas ciencias ni la construcción de un nacionalismo abierto a otras culturas ni la intención fundacional de literatura ni la lectura de autores canónicos de lo fantástico ni la influencia recíproca entre los pertenecientes a esa generación podrían explicar por separado la proliferación del relato fantástico en ese territorio; se puede pensar, más bien, que es la sumatoria de todos estos aspectos —y algunos más que por ahora se me escapan— lo que llevó a que la literatura fantástica rioplatense fuera la más rica de Hispanoamérica.

---

<sup>194</sup> L. López Martín, *Formación...*, pp. 275-276.

Otro aspecto que pudo ser decisivo para la conformación de lo fantástico fue la red de relaciones que se estableció entre los autores del ochenta, ya que sus vínculos fueron dando forma al germen fantástico que se había originado décadas atrás. Estas redes culturales no sólo explican, en parte, la consolidación de los géneros de la imaginación, también pueden dar respuesta a la pregunta inicial de este apartado: ¿cuáles fueron los cambios que propiciaron una consolidación de la labor literaria en el Río de la Plata?

Para Álvaro Fernández Bravo, los lazos intelectuales, sociales y familiares de los escritores de esa generación produjeron la ampliación del campo cultural, la formación de sociedades literarias y la constitución de un mercado cultural. La estructura de relaciones era compleja, pues, siguiendo a Fernández Bravo, involucraba varias redes, como «una red provincial andina articulada por canales paralelos a los de Buenos Aires»,<sup>195</sup> que generó alianzas entre peruanos y argentinos; la bohemia, «que propició relaciones entre escritores, influencias y el tráfico de obras e ideas»;<sup>196</sup> las amistades forjadas en instituciones educativas, como el Colegio Nacional; y la masonería,<sup>197</sup> que contó entre sus miembros a los más destacados intelectuales, artistas, científicos y escritores. Este entramado de relaciones propició la proliferación de sociedades literarias, la importancia de las librerías como centros de contacto entre escritores, las justas literarias, la creación de revistas, el aumento en número de libros publicados, la profesionalización del escritor y, en fin, el enriquecimiento que, según García Mérou, hacía falta en aquel territorio.

---

<sup>195</sup> Álvaro Fernández Bravo, «Redes culturales del 80: alianzas, coaliciones y políticas de la amistad», en Jitrik y Laera [dirs.], *op. cit.*, p. 389.

<sup>196</sup> *Loc. cit.*

<sup>197</sup> Como se observa, las corrientes esotéricas fueron indispensables para la conformación de este género; ya sea para nutrir de temas —como en el caso del espiritismo, el hipnotismo y la teosofía— o para conformar grupos de escritores cuyo interés fuera aquello que está más allá de la razón o de la ciencia dura —como en el caso de la masonería—.

### 1.3 CONCLUSIONES PARCIALES

Al contrastar los dos procesos hasta ahora revisados —«La primera ola fantástica en Hispanoamérica» y «El comienzo de una narrativa fantástica rioplatense»— las diferencias son significativas; sin embargo, también se conservan algunos elementos, pero con distinto tratamiento —como el personaje marginado que se enfrenta al acontecimiento extraordinario, los amores imposibles y los escenarios nocturnos—.

El primer proceso, como se revisó, implica un periodo de transición de las formas tradicionales —leyenda, tradición e historias de aparecidos— hacia el relato fantástico. Por su parte, el segundo proceso constituye un momento de definición de las características estructurales de lo fantástico, en el que se percibe una estrecha relación con otros géneros —policíaco y ciencia ficción—. En otras palabras, se trata de dos maneras distintas de representar, enfrentar y comprender los fenómenos insólitos en la literatura. Estas modificaciones suponen una transformación significativa en el relato fantástico que puede explicarse por la evolución en el pensamiento del hombre.

A este respecto, Roger Caillois, en *Anthologie du fantastique*, señala que esa evolución determina el tratamiento que se dará en literatura a lo sobrenatural, puesto que en ella son plasmadas las preocupaciones humanas. Para Caillois, los cuentos de hadas corresponden a un momento más primitivo del hombre, el posterior surgimiento del cuento fantástico representa el triunfo de lo científico y la ciencia ficción supone un interés por el futuro:

C'est pourquoi le fantastique est postérieur à la féerie et, pour ainsi dire, la remplace. Il ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets. En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la

science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable.

[...]

C'est ainsi, je suppose, que le fantastique s'est substitué à la féerie et que la science-fiction se substitue lentement au fantastique du siècle passé.<sup>198</sup>

Un proceso análogo, me parece, es el que se verifica en la historia del relato fantástico hispanoamericano, pues sus representaciones iniciales —las cercanas a la tradición oral y popular— corresponden a sociedades menos civilizadas en las que la ciencia todavía no ha predominado, mientras que los textos de alrededor de 1880 —los cuales, en su mayoría, incorporan elementos científicos— constatan el imperio del pensamiento científico.

Como han señalado Barrenechea, Revol, López Martín y Gasparini, entre otros, el punto culminante de la trayectoria que siguió lo fantástico durante el siglo XIX se observa en las narraciones de Leopoldo Lugones, en las se aprecia un género consolidado a partir de las formas, los temas, las interrogantes y los tratamientos de los autores fantásticos decimonónicos, e inauguran, a su vez, un nuevo proceso histórico que va desde la publicación de *Las fuerzas extrañas*, en 1906, hasta 1940, con la conformación de la *Antología de la literatura fantástica*, que logrará, a la postre, la canonización de lo fantástico. La narrativa de Lugones marcó el rumbo que seguiría el género en las primeras cuatro décadas del siglo XX y, todavía después, determinó la forma en que los narradores hispanoamericanos se acercaron a lo fantástico.

---

<sup>198</sup> Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, París, 1966, p. 9 y 17-18.



## CAPÍTULO 2. EL RELATO FANTÁSTICO MODERNISTA: DE DARÍO A LUGONES

A la aparente calma en que, según García Mérou, se hallaba el panorama literario argentino hasta la década de 1880, siguió una revolución intelectual que puede fecharse en 1893 con la inauguración del Ateneo de Buenos Aires, el cual reunió a Carlos Guido Spano, Lucio V. Mansilla, Miguel Cané, Leopoldo Díaz y Ernesto Quesada, entre otros.<sup>199</sup> La apertura del Ateneo conllevó una proliferación de revistas literarias y culturales, así como de magazines, que continuó durante las primeras décadas del siglo XX.

Mientras que el Ateneo se volcó hacia la publicación de revistas como *La Nueva Revista* (1893), *La Quincena* (1893-1900) y *La Revista de América* (1894), hubo otro grupo de intelectuales que contribuyó a la conformación del campo literario desde las páginas del diario *La Nación*: Julio Piquet, José S. Álvarez, José María Miró y Gabriel Cantilo, por mencionar algunos.

Ambos grupos, explican Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, representaban dos caras opuestas pero complementarias del Buenos Aires finisecular: por un lado, el Ateneo era la «literatura oficial, retórica, académica, culta, que buscaba su inspiración en los númenes tutelares de la nacionalidad o en los episodios de heroísmo de un pasado guerrero que iba haciéndose remoto [...] representaba a la parte de Buenos Aires que era todavía “gran aldea”, refugio de tradiciones y recuerdos»;<sup>200</sup> por otro

---

<sup>199</sup> Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, pp. 15-17.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 16.

lado, la redacción de *La Nación* mostraba a la Buenos Aires «abigarrada y multicolor, exótica como las lenguas extrañas que la poblaban, con problemas y necesidades inéditas, trasplante forzado de semillas de ultramar, anticipo de cosmópolis».<sup>201</sup> La coexistencia de estos grupos, afirman los críticos, era pacífica, pues reflejaban la realidad de la sociedad bonaerense y, en ese sentido, había auditorio para todos.

En ese escenario, sobresalen las llegadas de dos de los más importantes autores de las letras hispanoamericanas: Rubén Darío (1867-1916), en 1893, y Leopoldo Lugones (1874-1938), en 1896. El primero ya era considerado para entonces un maestro; en torno del cual se agruparon los intelectuales del momento y fue asiduo colaborador en las publicaciones periódicas de la capital argentina, como *La Revista de América* —de la que fue director—,<sup>202</sup> *La Quincena*, *Revista Literaria*, *El Búcaro Americano*, *La Biblioteca*, *El Mercurio de América* y *La Nación*. El segundo —tan sólo siete años menor— era una incipiente figura literaria que había publicado algunos de sus poemas en Córdoba bajo el seudónimo Gil Paz; firma que pronto abandonó para consagrar su nombre como uno de los más importantes de la literatura hispanoamericana.

La brecha que para ese tiempo separaba a Darío y a Lugones no fue impedimento para vincularlos. La admiración que sentía el uno por el otro llegó a convertirse en una amistad que, muchas veces, estuvo en entredicho debido a las fuertes críticas que mutuamente hacían de sus obras. Además, compartieron inquietudes y temáticas, así como un fuerte interés por las corrientes esotéricas, lo cual es apreciable en sus obras poéticas, pero sobre todo en sus aproximaciones al relato fantástico —en ellas, dice Hahn, se vislumbra un

---

<sup>201</sup> *Loc. cit.*

<sup>202</sup> Darío refiere que la *Revista de América* era el órgano de la naciente revolución intelectual, pero que su vida fue precaria por la escasez de fondos, la falta de suscriptores y un robo por parte del administrador (Rubén Darío, *Autobiografía*, Mundo Latino, Madrid, 1920, p. 148).

progreso cualitativo en el desarrollo de la literatura fantástica.<sup>203</sup>

Darío y Lugones no sólo representaban al escritor consagrado y al escritor emergente, también significaron dos momentos de ruptura: dos revoluciones estéticas, que pueden distinguirse como el primer y el segundo modernismo, este último decisivo en la consolidación de lo fantástico hispanoamericano.

En las páginas siguientes trataré, en un primer momento, los cuentos fantásticos de Rubén Darío y de otros autores modernistas hispanoamericanos que cultivaron el género, para, en un segundo momento, distinguir los cambios que se observan en los cuentos de *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones, algunos de los cuales ya se anunciaban en los relatos fantásticos de los autores rioplatenses revisados en el capítulo previo, pero que alcanzan su consolidación hasta los textos del cordobés. Con ello, mostraré el panorama en el que se inserta la obra fantástica de Lugones, y con el análisis pormenorizado de los trece textos de *Las fuerzas extrañas* pretendo hacer evidente su influencia en el devenir del género tanto en el Río de la Plata como en Hispanoamérica.

## **2.1 RUBÉN DARÍO Y EL RELATO FANTÁSTICO EN EL PRIMER MODERNISMO**

En 1967, para celebrar el centenario del natalicio del autor de *Azul...* (1888), Jorge Luis Borges escribió un «Mensaje en honor de Rubén Darío», el cual decía:

Cuando un poeta como Darío ha pasado por una literatura, todo en ella cambia. No importa nuestro juicio personal, no importan aversiones o preferencias, casi no importa que lo hayamos leído. Una transformación misteriosa, inasible y sutil ha tenido lugar sin que lo sepamos [...] Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado y no cesará; quienes alguna vez lo combatimos, comprendemos hoy que lo continuamos. Lo

---

<sup>203</sup> Óscar Hahn, «Prólogo», en Óscar Hahn [ed.], *Antología del cuento fantástico hispanoamericano siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2006, p. 17.

podemos llamar el Libertador.<sup>204</sup>

Estas palabras —que recuerdan a las que dedicó a Lugones en 1955— demuestran el invaluable aporte de Darío a la literatura —en especial en el campo de la poesía—, el cual ha sido señalado unánimemente por la crítica y ya era vislumbrado por Eduardo de la Barra desde el prólogo a la publicación de 1888; sin embargo, resulta interesante y oportuno el comentario de Jaime Torres Bodet en el que afirma que

aunque los poemas de *Azul...* (1888) son definitivos en la irrupción del modernismo, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón ya habían escrito otros tan buenos, o mejores, que los del poeta nicaragüense. [Además, Torres Bodet] reflexiona sobre la razón por la que los poemas de ese libro alcanzaron gran resonancia y concluye que el efecto del libro se debió no sólo a los poemas, sino a la compañía de los cuentos.<sup>205</sup>

La observación de Torres Bodet no pudo ser más atinada: los cuentos de Darío parecen haber contribuido en gran medida a la revolución literaria que significó el modernismo, a pesar de que su impacto muchas veces no ha sido tomado en cuenta en nuestros estudios, por una parte, por ser considerado un movimiento eminentemente poético y, por otra, porque, además de *Azul...*, Darío no publicó en vida otro libro de relatos.

Es ahí, en su producción narrativa, donde es posible identificar la continuidad de una tradición del relato fantástico en Hispanoamérica, que tuvo como primeros exponentes a Prieto, Gorriti, Montalvo, Gómez de Avellaneda, Palma y Roa Bárcena, así como señalar sus aportes al género y observar las diferencias entre lo fantástico del primer y del segundo modernismo.

La obra cuentística de Darío se encuentra reunida en *Cuentos completos* (1950),

---

<sup>204</sup> Jorge Luis Borges, «Mensaje en honor de Rubén Darío», en Ernesto Mejía Sánchez [comp.], *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 13. Enviado originalmente al II Congreso Latinoamericano de Escritores y publicado después en el segundo número de *El Despertar Americano*, en mayo de 1967.

<sup>205</sup> Vicente Francisco Torres, «Rubén Darío, cuentista del modernismo y lo fantástico», *Tema y Variaciones de Literatura*, 2016, núm. 46, p. 26.

editado por Ernesto Mejía Sánchez y con un estudio preliminar de Raimundo Lida; además, hay otros libros que contienen parte de sus colaboraciones en este género, tal es el caso de *Los primeros cuentos de Rubén Darío* (1951), con un estudio de Mejía Sánchez, y uno de especial importancia para la presente investigación: *Cuentos fantásticos* (1976), con un prólogo de José Olivio Jiménez. Otras compilaciones son: *Sus mejores cuentos y sus mejores cantos* (191?); el tomo XIV, *Cuentos y crónicas*, de *Obras completas* (1918); el tomo IV de sus *Obras completas* (1955); los *Cuentos sociales de Rubén Darío* (2000); los *25 cuentos de Rubén Darío* (2003), *Quince cuentos fantásticos* (2009) y el reciente *57 cuentos de Rubén Darío* (2015), por mencionar sólo algunas. Estas publicaciones permiten pensar que el papel de Darío como narrador no fue menor; no se trató de colaboraciones esporádicas, sino de una labor de la que sólo se alejó durante la preparación de *Prosas profanas* (1896).

Según los estudios de Mejía Sánchez, el primer cuento en prosa de Darío corresponde al 14 de junio de 1885; se titula «A las orillas del Rhin» y apareció como folletín en *El Porvenir de Nicaragua*. Otros dos textos fueron publicados en Nicaragua antes de que viajara rumbo a Chile en 1886: «Las albóndigas del coronel» y «Mis primeros versos».

En estos primeros acercamientos a la narrativa, todavía no se perciben los temas y motivos de lo fantástico; no es sino hasta los relatos escritos en Chile entre 1886 y 1889 — la mayoría de ellos incluidos en *Azul...*—<sup>206</sup> donde se aprecia la incursión de elementos y personajes de tipo sobrenatural, pero siempre con un manejo más cercano a los cuentos de hadas, a las fábulas y al cuento maravilloso que al registro de lo fantástico, tal como se puede comprobar en «La historia de un picaflor», «El palacio del sol», «El velo de la reina Mab»,

---

<sup>206</sup> Dado que de esta obra existen distintas ediciones, al hablar de ella, me refiero a su primera publicación en Imprenta y Litografía Excelsior, Valparaíso, 1888, la cual tuvo un tiraje de 21 ejemplares, según se consigna en uno de ellos.

«La ninfa» y «El rubí».<sup>207</sup>

Quizá la primera narración que se apega en mayor medida a lo fantástico sea «El humo de la pipa», que se publicó en *La Libertad Electoral* de Santiago de Chile, el 19 de octubre de 1888, pocos meses después de la primera edición de *Azul...* En cuanto al tema desarrollado, este texto recuerda a «La pipa de Hoffmann» de Holmberg,<sup>208</sup> escrito doce años antes y que, curiosamente, también es el primer relato fantástico de su autor. En «El humo de la pipa», el narrador protagonista, mientras está en casa de un amigo, encuentra un objeto para fumar y en cada bocanada tiene breves alucinaciones en las que convive con enanos, arcángeles, hadas y duendes —seres que ya eran comunes a las narraciones de Darío compiladas en 1888—. En ese mundo maravilloso, es sentenciado por las hadas a no ser amado nunca:

Lancé la quinta [...] Yo vagaba por una selva maravillosa, cuando de pronto vi que sobre el césped estaban bajo el ancho cielo azul todas las hadas reunidas en conciliábulo [...] Cuando me notaron, cada cual propuso un castigo [...]

Yo esperaba la tremenda hora del fallo decisivo [...] Casi todas las hadas habían dado su opinión. Faltaban tan solamente el hada Fatalidad y la reina Mab.

¡Oh, la terrible hada Fatalidad! [...]

Se adelantó riendo con su risa horrible [...] —No —dijo—, nada de lo que habéis dicho vale la pena. Esos sufrimientos son pocos, porque con todos ellos puede llegar a ser amado. ¿No sabéis la historia de la princesa que se prendó locamente de un pájaro, y la del príncipe que adoró una estatua de mármol y hielo? Sea condenado, pues, a no ser amado nunca, y a caminar en carrera rápida el camino del amor, sin detenerse jamás. El hada Fatalidad se impuso. Quedé condenado, y fuéronse todas agitando sus varitas argentinas, Mab se compadeció de mí. Para que sufras menos —me dijo— toma este amuleto en que está grabada por un genio la gran palabra.

Leí: *Esperanza*.

Entonces comenzó a cumplirse la sentencia [...] y sentía mucho amor, mucho amor, y no podía detenerme a calmar esa sed [...]

---

<sup>207</sup> La información respecto de la publicación de cada texto puede consultarse en la edición de *Cuentos completos*, donde Ernesto Mejía Sánchez proporciona la ficha bibliográfica de su primera aparición y el recorrido que siguió en publicaciones posteriores.

<sup>208</sup> Algunos críticos señalan que el texto de Darío evoca al breve poema «La pipa» de Charles Baudelaire, contenido en *Las flores del mal* (1857); sin embargo, la influencia del relato de Holmberg no parece ser menor, pues las alucinaciones relacionadas con lo fantástico se verifican en ambos textos de manera similar. Asimismo, se debe señalar la posible influencia de Holmberg en textos posteriores, pues, tal como refiere Darío en sus memorias, él fue uno de los amigos a quienes frecuentaba durante su estancia en Buenos Aires, y a quien se refería como un «espíritu singular, lleno de tan variadas luces y de quien emanaba una generosidad corriente, simpática y un contagio de vitalidad y de alegría» (R. Darío, *Autobiografía*, p. 127).

Una risa perlada y lejana de mujer me hizo abrir los ojos.  
La pipa se había apagado.<sup>209</sup>

Si bien esta sentencia es impuesta en el mundo sobrenatural que se produce por el uso de la pipa, el estado alterado del personaje hacia el final del relato permite que surja la duda respecto de si ese castigo determinará su destino en el mundo real.<sup>210</sup> Precisamente esta característica aleja al texto, en cierta medida, de los cuentos de hadas, ya que, en palabras de Caillois, «mientras que los cuentos de hadas fácilmente tienen un desenlace feliz, los relatos fantásticos se desenvuelven en un clima de terror y terminan casi inevitablemente en un acontecimiento siniestro que provoca la muerte, la desaparición o la condenación del héroe».<sup>211</sup>

Después de esta publicación, tuvieron que pasar varios años para que Darío retomara el género; ni en el resto de su estancia en Chile ni en El Salvador ni en Guatemala ni en Costa Rica ni en España —países en los que estuvo de 1888 a 1893— se han encontrado cuentos darianos de corte fantástico. Si acaso un brevísimo texto, «La resurrección de la rosa» (1892), recuerda a los cuentos maravillosos de *Azul...* El resto de las narraciones de ese periodo puede dividirse en cuatro grupos: a) las que desarrollan temas bíblicos o religiosos, como «La muerte de Salomé» (1891); b) las de temas bélicos, como «Betún y sangre» (1890); c) las que tienen temas moralizantes, como «La novela de uno de tantos» (1890); y d) las de tema autobiográfico, como «Historia de un sobretodo» (1892).

---

<sup>209</sup> Rubén Darío, «El humo de la pipa», en *Cuentos completos*, Ernesto Mejía Sánchez [comp.], Fondo de Cultura Económica, México/Buenos Aires, 1950, pp. 119-120.

<sup>210</sup> Llama la atención que José Olivio Jiménez no considere este relato ni ninguno previo a 1893 en *Cuentos fantásticos*, a pesar de la flexibilidad teórica que manifiesta respecto del género. Tampoco Vicente Francisco Torres lo menciona en su artículo a propósito del cuento fantástico dariano.

<sup>211</sup> Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*), Edhasa, Barcelona, 1970, p. 11.

Hasta su llegada a Buenos Aires en 1893, Darío escribe «Thanathophobia»,<sup>212</sup> y con ello inaugura lo que Mejía Sánchez considera una nueva veta en su obra en prosa. Aunque Máximo Soto Hall apunta que Darío se inició en las lecturas teosóficas desde 1890,<sup>213</sup> es llamativo que sea precisamente al llegar a Buenos Aires cuando se percibe una modificación en el estilo de sus cuentos y un acercamiento mucho más profundo hacia los temas de las ciencias ocultas, los cuales ya tenían cierta tradición en el Río de la Plata. Es posible que este cambio se deba, en buena medida, a la influencia de algunos de los autores mencionados en el capítulo previo. A decir de José Olivio Jiménez, el clima literario porteño favoreció, de algún modo, la experimentación de Darío en este género:

Ya en la llamada generación argentina de 1880, precedente contiguo del modernismo en aquellas tierras, así aparecen dos nombres que no deben quedar inadvertidos pues contribuyen a crear allí un cierto clima que es el que Darío encontrará al instalarse en Buenos Aires en 1893. Son los de Eduardo Wilde (1844-1913) y Eduardo L. Holmberg (1852-1937).<sup>214</sup>

Incluso se podría considerar que los vínculos que diversos críticos han señalado entre la obra de Darío y la de Poe, tanto en poesía como en narrativa, tengan que ver con la traducción al español que hizo Carlos Olivera en 1884 de los cuentos del estadounidense — la primera en esta lengua con una amplia difusión en publicaciones periódicas y en su versión definitiva en libro—, así como las traducciones de algunos poemas por parte de Guillermo Stock. No sería extraño que el gran interés que había en el contexto literario argentino por la

---

<sup>212</sup> Durante casi un siglo, este relato ha sido reproducido como «Thanatopia»; así se encuentra registrado en *Páginas olvidadas* (1921) y en *Impresiones y sensaciones* (1925), primeras obras en las que fue reunido, y en las compilaciones más difundidas de su labor cuentística, verbigracia, *Cuentos completos* (1950), *Los primeros cuentos de Rubén Darío* (1951), *Cuentos fantásticos* (1976), *Cuentos completos* (1990), *25 cuentos de Rubén Darío* (2003), *Quince cuentos fantásticos* (2009), *57 cuentos de Rubén Darío* (2005). Sin embargo, en el ejemplar de la *Tribuna* del 2 de noviembre de 1897, el título original de la narración es «Thanathophobia», palabra que corresponde a los vocablos griegos *thánatos* (muerte) y *phobia* (miedo); es decir, «miedo a la muerte». Sirva esta nota para, en lo subsecuente, reestablecer el título que el autor designó para el cuento.

<sup>213</sup> *Apud* E. Mejía Sánchez, en R. Darío, *Cuentos completos*, p. 145. En cuanto a su acercamiento a la masonería, éste ocurrió cerca de 1882 (R. Darío, *Autobiografía*, p. 30).

<sup>214</sup> José Olivio Jiménez, «Prólogo», en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, Alianza, Madrid, 1976, p. 9.

obra de Poe haya impulsado el gusto que el nicaragüense sentía por él y haya contribuido a la escritura del artículo «Edgar Allan Poe» (1894), publicado en la *Revista Nacional*<sup>215</sup> e incluido, dos años más tarde, en *Los raros* (1896).<sup>216</sup>

«Thanathophobia» se desarrolla en la ciudad de Buenos Aires, en el ambiente de una cervecería; pero evoca los acontecimientos supuestamente sobrenaturales que le ocurrieron a James Leen en Londres. Según la narración de este personaje, llegó a Argentina después de huir de un hospital en el que fue internado por haber descubierto que su madrastra era una vampiresa creada por su padre.

El tema del vampirismo, a decir de José Miguel Sardiñas, tiene una larga tradición en la literatura, pero en Hispanoamérica surge con los románticos y «parece penetrar de forma más estable y perceptible durante el modernismo, movimiento muy propicio a él dadas sus conocidas inclinaciones al pensamiento esotérico y sus afinidades con el decadentismo»,<sup>217</sup> por lo cual fue tratado no sólo por Darío, sino también por Clemente Palma y Horacio Quiroga.

---

<sup>215</sup> Rubén Darío, «Edgar Allan Poe», *Revista Nacional*, 1894, núm. 19, pp. 28-37.

<sup>216</sup> John Englekirk, al analizar la influencia de Edgar Allan Poe en la obra de Darío, traza las similitudes entre ambos autores en cuanto a su biografía, carácter, personalidad melancólica y adicción al alcohol. Además, apunta que quizá Darío había leído a Poe por primera vez poco después de su llegada a Chile en 1886 y que posiblemente lo hiciera desde la traducción francesa de Baudelaire, aunque no descarta que haya estado familiarizado con la versión en inglés —pues en su *Autobiografía* deja claro su conocimiento de esa lengua antes de dejar Centroamérica— ni con la versión española de algunos de los poemas que tradujo Domingo Estrada. Englekirk señala también que el primer texto en que se observa de manera evidente la influencia del norteamericano en la obra dariana es el que escribe a propósito de Pedro Balmaceda en 1889 (*Edgar Allan Poe in hispanic literature*, Instituto de las Españas en los Estados Unidos, Nueva York, 1934, pp. 183-186). Desafortunadamente, para su estudio, el crítico no toma en cuenta la llegada de Darío a Buenos Aires en 1893 ni el contexto literario sumamente poeano que había ahí; en su análisis, tampoco considera los relatos de Darío publicados en la capital porteña, dado que fueron recuperados hasta después de la publicación de *Edgar Allan Poe in hispanic literature*; éstos son aspectos que modifican de manera importante cómo es comprendida la repercusión del autor estadounidense en la obra de Darío; sin embargo, podemos emplear para Darío la afirmación que Englekirk hace más adelante al hablar de Lugones, en la cual sostiene que en los años cercanos a 1897 había una fuerte influencia poeana sobre la literatura argentina (*Ibid.*, p. 281).

<sup>217</sup> José Miguel Sardiñas, «El vampirismo en relatos modernistas: Rubén Darío, Clemente Palma y Horacio Quiroga», en *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Letras Cubanas, La Habana, 2010, pp. 166-167.

Para Campra, el vampiro es un personaje particular, ya que representa la modulación más paradójica de la abolición de las fronteras entre la vida y la muerte —una de las trasgresiones frecuentemente exploradas por lo fantástico tradicional—,

pues no se trata de en su caso de inmortalidad, o de retorno del más allá, como sucede con los más pacíficos fantasmas, sino de «no-muerte»: un estado intermedio, irremediamente maligno, pues para mantenerse como tal el vampiro necesita sangre fresca. Las víctimas, más o menos inocentes, corren el riesgo de convertirse ellas también en vampiros, dando al funesto oxímoron del «muerto vivo» la posibilidad de una multiplicación infinita.<sup>218</sup>

La configuración de los tres personajes que participan en la historia coincide con otras revisadas páginas atrás. El protagonista, por ejemplo, recuerda a Broth de «El canto de la sirena» y a Phantomton de *Nelly*, pues se trata de un extranjero del que se duda acerca de su condición mental. Por su parte, John Leen, su padre, representa al hombre de ciencia cuya obsesión lo lleva a franquear la barrera que divide el mundo natural del sobrenatural. Finalmente, la madrastra constata el papel que juega la mujer en el relato fantástico como ser que transita entre ambos mundos.

La oposición entre locura y razón que se aprecia en James Leen, en la cual se basa el efecto fantástico, parece ser uno de los recursos más arraigados en el género; sin embargo, a diferencia de lo que se observó en «Un estudiante» y en «El canto de la sirena», en los que el narrador y el resto de los personajes sugerían la demencia del sujeto y la actitud de éste parecía confirmarla, en «Thanathophobia» es él mismo quien asume que hay dudas acerca de su salud mental e intenta convencer a su auditorio de que está cuerdo, pero severamente afectado por el contacto con lo extraordinario.<sup>219</sup> Esto no hace sino subrayar la incertidumbre respecto de la veracidad de lo narrado, pues la balanza no parece inclinarse hacia ninguna de las resoluciones, incluso el narrador uno —quien sólo interviene en dos ocasiones que se

---

<sup>218</sup> R. Campra, *op. cit.*, p. 44.

<sup>219</sup> Otro relato fantástico modernista en el que puede identificarse este recurso es «La granja blanca» (1904), del peruano Clemente Palma (1872-1946).

distinguen por el uso de paréntesis— contribuye a perpetuar ese estado:

(Delgado, rubio, nervioso, agitado por un frecuente ligero estremecimiento, levantaba su busto James Leen, en la mesa de la cervecería, en que rodeado de amigos, nos decía esos conceptos. ¿Quién no le conoce en Buenos Aires? No es un excéntrico, en su vida cotidiana. De cuando en cuando, suele tener esos raros arranques. Como profesor, es uno de los más estimables en uno de nuestros principales colegios, y, como hombre de mundo, aunque un tanto silencioso, es uno de los mejores elementos jóvenes de los famosos *cindirellas dance*.

Así prosiguió esa noche su extraña narración, que no nos atrevimos a calificar de *fumisterie*, dado el carácter de nuestro amigo. Dejamos al lector la apreciación de los hechos).<sup>220</sup>

El mismo año en que escribió «Thanathophobia», Darío publicó once relatos en la *Tribuna*, en la sección *Mensaje de la tarde* bajo el seudónimo Des Esseintes,<sup>221</sup> y uno en *La Quincena*. De sus once mensajes, sólo uno tiene relación con lo fantástico; hablo de «En la batalla de las flores», fechado el 13 de noviembre.<sup>222</sup> En este texto, el narrador se encuentra con Apolo en las calles de Buenos Aires y juntos van al carnaval en Palermo. Durante su convivencia, el dios de la poesía le relata su vida lejos del Olimpo y recita lo que parece ser «La batalla de las flores».

Aunque en esta historia la duda no se encuentra representada textualmente, el mecanismo de su construcción se asemeja al de «Thanathophobia», pues cabe la posibilidad de que el hombre que dice ser Apolo sea en realidad un loco o de que su interlocutor haya imaginado tal encuentro debido al consumo de alguna sustancia o a un problema mental.

Hasta aquí podemos ir apuntando tres características que distinguen a los primeros

---

<sup>220</sup> Rubén Darío, «Thanathophobia», *Tribuna*, 2 de noviembre de 1897, s/p.

<sup>221</sup> Este seudónimo fue tomado de *À rebours* (1884), novela de Joris-Karl Huysmans, autor admirado por el nicaragüense. Para Darío, según lo que se aprecia en *Los raros*, Des Esseintes personificaba al «tipo finisecular del cerebral y del quintaesenciado, del manojito de vivos nervios que vive enfermo por obra de la prosa de su tiempo» (*Los raros*, La Vasconia, Buenos Aires, 1896, p. 126), por lo que al autodenominarse como ese personaje, se infiere que Darío se concebía a sí mismo como un representante puro del fin de siglo.

<sup>222</sup> Tampoco este cuento es considerado como parte del género por José Olivio Jiménez en *Cuentos fantásticos*; en cambio, sí incluye otros que no he tomado en cuenta para el presente estudio, como «Cuento de Noche Buena», que consiste en una reelaboración de la leyenda religiosa de Longinos, o como «La pesadilla de Honorio», que no presenta una confusión entre los planos real y onírico; éstos no contienen indicios que provoquen dudas respecto del origen de los acontecimientos extraordinarios.

textos fantásticos de Rubén Darío y que quizá se observen más adelante en otros de ellos: 1) la presencia de elementos pertenecientes a la mitología griega o a la cultura clásica, 2) la construcción de la duda basada en la oposición entre locura y razón y 3) la incorporación del discurso lírico y de la imagen del poeta. Éstas trabajan de manera armónica con otras que ya se observaban en los cuentos fantásticos rioplatenses de la época, como la figura del científico, los escenarios citadinos —los cuales son cada vez más identificables— y la mujer como umbral entre lo natural y lo sobrenatural.

En 1894, la producción narrativa del autor que hasta este momento se conoce se limita a tres textos aparecidos en publicaciones periódicas: «El caso de la señorita Amelia», «La pesadilla de Honorio» y «Sor Filomela». De éstos, sólo el primero es importante para el presente estudio, pues el tercero es de corte realista y el segundo, a pesar de que puede ser considerado por algunos como parte del género fantástico, no presenta una confusión entre sueño y realidad.

«El caso de la señorita Amelia» apareció en *La Nación* —periódico en el que Darío colaboraba desde 1889— el 1 de enero de 1894.<sup>223</sup> En él, el Dr. Z. cuenta cómo la hija más pequeña de la familia Revall inexplicablemente se conservó para siempre en la edad de doce años.

En este cuento, es llamativo que los temas relacionados con la teosofía y el ocultismo estén expuestos abiertamente, pues en los relatos revisados hasta ahora, sólo se hallaban de

---

<sup>223</sup> Según el estudio de Günther Schmigalle, mientras Darío vivió, el cuento se publicó en dos ocasiones: en *La Nación* y en el *Mundial Magazine* (enero de 1913, núm. 21). Además, menciona dos versiones más en que hay cambios significativos: la del tomo XIV de *Obras completas* (1918) y la de *Cuentos completos* de Mejía Sánchez («Problemas textuales en la edición de los cuentos de Rubén Darío: *El caso de la señorita Amelia*», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2014, núm. 43, pp. 191-192). Seguiré la transcripción del texto original que ofrece Schmigalle en este artículo (pp. 198-205) debido a las erratas de los siguientes testimonios, las cuales modifican el sentido de pasajes importantes del cuento. Cito únicamente el número de página, en el cuerpo del texto.

manera implícita; en cambio, aquí el narrador se asume como practicante de esas ciencias:<sup>224</sup>

Yo que he intentado profundizar en el inmenso campo del misterio, he perdido casi todas mis ilusiones.

Yo que he sido llamado sabio en academias ilustres y libros voluminosos, yo que he consagrado toda mi vida al estudio de la humanidad, sus orígenes y sus fines; yo que he penetrado en la kábala, en el ocultismo y en la teosofía, que he pasado del plan material del *sabio*, al plan astral del *mágico* y al plan espiritual del *mag*, que sé cómo obraba Apolonio el Thianense y Paracelso [...] yo que ahondé en el karma búdico y en el misticismo cristiano, y que sé al mismo tiempo la ciencia desconocida de los fakires y la teología de los sacerdotes romanos, yo os digo que *no hemos visto los sabios ni un solo rayo de la luz suprema*, y que la inmensidad y la eternidad del *misterio*, forman la única y pavorosa verdad.

Y dirigiéndose a mí:

—¿Sabéis cuáles son los principios del hombre? Rupa, jiva, linga sharira, kama rupa, manas, buddhi, atma: es decir, el cuerpo, la fuerza vital, el cuerpo astral, el alma animal, el alma humana, la fuerza espiritual y la esencia espiritual... (pp. 191-192)

Más adelante menciona, entre otras cosas, a la fundadora de la teosofía:

Iba yo, sediento ya de las ciencias ocultas, a estudiar entre los mahatmas de la India lo que la pobre ciencia occidental no puede enseñarnos todavía. La amistad epistolar que mantenía con madama Blavatsky habíame abierto ancho campo en el país de los faquires y más de un gurú que conocía mi sed de saber se encontraba dispuesto a conducirme por buen camino a la fuente sagrada de la verdad [...] Busqué, busqué con tesón lo que mis ojos ansiaban contemplar, el keherpas de Zoroástro, el kaleb persa, el kwei-shan de la filosofía india; el archæus de Paracelso, el limbus de Swedenborg; oí la palabra de los monjes budistas en medio de las florestas del Thibet; estudié los diez sephiroth de la kabala [...] Estudié el espíritu, el aire, el agua, el fuego, la altura, la profundidad, el oriente, el occidente, el norte, y el mediodía; y llegué casi a comprender y aun a conocer íntimamente a Satán, Lucifer, Ashtaroth, Beelzebuth, Asmodeo, Belphegor, Nahema, Lilith, Adrammeleh y Baal (pp. 203-204).

Estos extensos pasajes dan cuenta del creciente interés de Darío por la teosofía y las ciencias ocultas, ya que la primera mención a estos temas tanto en poesía como en narrativa había tenido lugar apenas cuatro años antes. Los diálogos del Dr. Z. parecen digresiones del personaje y no ofrecen una explicación a lo ocurrido con la señorita Amelia, quizá su función dentro del texto sea configurar un ambiente extraño en el que se acepte que hay fuerzas desconocidas para la mayoría de las personas.

«El caso de la señorita Amelia» guarda estrecha relación con «Thanathophobia» en

---

<sup>224</sup> Según lo anotado por König, este relato pudo haber sido escrito precisamente para demostrar sus recién adquiridos conocimientos sobre ocultismo (*op. cit.*, p. 133).

cuanto a estructura y estilo, pues ambos privilegian lo narrativo por encima del discurso lírico —aspecto común en muchos de los textos en prosa del autor—. Coinciden también en la participación de dos voces narrativas, una de las cuales va desapareciendo conforme avanza la historia hasta prácticamente desvanecerse; y en la presencia de un grupo de personajes que escuchan al segundo narrador. Asimismo, en ambos la ciudad de Buenos Aires funge como escenario,<sup>225</sup> al hombre de ciencia y a la mujer relacionada con lo sobrenatural: elementos que he insistido en subrayar en tanto que parecen esenciales en lo fantástico de finales del XIX.

La crítica señala que éstos son los únicos cuentos que se han localizado de Rubén Darío en las publicaciones periódicas de Argentina entre 1893 y 1894, y que después de «Sor Filomela», publicado en el número 14 de *Artes y Letras*, la producción de relatos se detuvo hasta abril de 1896, cuando apareció «Voz de lejos» en *El Tiempo*; sin embargo, en mi trabajo de archivo en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, he ubicado un texto no vuelto a publicar hasta este momento que pudo haber sido escrito por el autor nicaragüense.

El relato al que me refiero se titula «Psique» y se encuentra en el primer número de una publicación olvidada, *La Hoja*, con fecha del 15 de marzo de 1894, por lo cual corresponde al periodo en que Darío vivía en Buenos Aires y frecuentaba el género del cuento. Reproduzco a continuación el texto y, posteriormente, explicaré en forma breve los indicios que me permiten atribuir su autoría a Rubén Darío:

---

<sup>225</sup> Aunque Paul Verdevoye, en su artículo antes citado, señala que Adolfo Bioy Casares, en su novela *El sueño de los héroes* (1954), plantea por primera vez en la literatura fantástica que la ciudad de Buenos Aires sea el escenario de la historia (art. cit., p. 296), me parece que este tratamiento es perceptible desde la narrativa de Darío y se verifica con mayor contundencia en los relatos fantásticos de Leopoldo Lugones, como se verá más adelante.

## PSIQUE<sup>226</sup>

### I

El alma abandonó el cuerpo que quedó rígido y frío en el lecho de muerte; se detuvo un momento y luego emprendió la ascensión. Lo que vio en su camino por las regiones celestes fue confiado a mi cerebro por aquello invisible, impalpable que llamamos fantasía y que siempre es un reflejo de lo que realmente ha pasado.

### II

Envuelta en un nimbo invisible para los ojos de los mortales, vagó un instante sobre la tierra, vio sus amigos, los amigos de su cuerpo y libre de la materia que entorpecía los sentidos de su alma percibió toda la maldad de los hombres; el dolor que sintió al ser arrancada del cuerpo por los dedos de la parca inflexible, cesó de pronto, y una esperanza suprema la inundó de alegría.

### III

Dejó la tierra y en su ascensión vio los picos elevados de las montañas cubiertas de hielos eternos, vio los Alpes gigantes y el Ande grandioso y los espíritus de Aníbal y de San Martín vagaban sobre ellos, subió más, llegó a la región del éter, semejante a un mar de esmeraldas y de diamantes y a través de ese mar resplandecía una luz vivísima, subió más aún, y leyó estas palabras escritas con letras ígneas que brillaban como rubíes: ¡LA GLORIA!

### IV

La gloria: himnos que sólo pueden modular los serafines y arcángeles en sus instantes de suprema alegría, cantos que nunca percibe el oído del hombre, y que sólo comprenden las flores o el arroyuelo cuando las roza el céfiro, melodías que sólo se engendran en el ruido de un beso, ¡sólo vosotras podréis describir la gloria!

### V

El alma prosiguió su camino hacia lo más perfecto. No escuchó las voces que la llamaban a la gloria, no la sedujeron ni los himnos ni los cantos, otra cosa aspiraba: el amor perfecto, sin principio ni fin, abstraído de la carne, el amor, sentimiento psíquico, nacido en el mundo de la materia y realizado en la vida de la esencia, el amor que presintió Platón, y que jamás alcanzó a comprender Epicuro.

### VI

Una música lejana, melancólica y alegre se dejaba oír. Mil arpas acompañaban las voces de los arcángeles, que por momentos se destacaban solas, asemejando entonces su sonido a la vibración de un finísimo cristal. Era algo sublime, la letra era el cantar de los cantares.

«¿Dónde se ha ido tu amado... la más hermosa de todas las mujeres? ¿Adónde se apartó tu amado, y le buscaremos contigo?

Mi amado descendió a su huerto a las eras de los aromas para apacentar en los huertos y para coger los lirios. Yo soy de mi amado, y mi amado es mío, el cual apacienta entre lirios.

Hermosa eres tú, oh compañera mía, como Thirsa; de desear, como Jerusalem; imponente, como ejércitos en orden. Aparta tus ojos de delante de mí, porque ellos me vencieron. Tu cabello es como manada de cabras que muestran en Galaad.

Tus dientes, como manada de ovejas que suben del lavadero, todas con crías mellizas, y estéril no hay entre ellas.

---

<sup>226</sup> *La Hoja*, 15 de abril de 1894, núm. 1, pp. 2-3. Modernicé la ortografía y corregí erratas.

Como cachos de granada son tus sienes entre tus guedejas.  
Sesenta son las reinas, y ochenta las concubinas; y las mozas sin cuento: mas una es la paloma mía, la perfecta mía; única es su madre, escogida la que la engendró.

Viéronla las doncellas, y llamáronla bienaventurada; las reinas y las concubinas la alabaron.

¿Quién es ésta que se muestra como el alba, hermosa como la Luna, esclarecida como el Sol, imponente como ejércitos en orden?

Al huerto de los nogales descendí a ver los frutos del valle y para ver si brotaban las vides, si florecían los ganados».

Aquí es, pensó el alma, aquí donde se canta el himno eterno al amor debe reinar siempre la felicidad.

¡Entonad vuestros cantos más sublimes, arcángeles, las notas más puras arrancad de vuestras arpas, serafines, quiero que mi voz se confunda con las vuestras, y juntas se eleven ensalzando al amor!

Dijo, y de luz irradiaron los siete cielos, más puras fueron las voces y más sublimes resonaron las cuerdas de las arpas.

R. D.

Hay diversos indicios que permiten señalar a Rubén Darío como probable autor de «Psique»; a continuación, menciono brevemente los más importantes y dejo su desarrollo para un artículo independiente de esta investigación.

En primer lugar, me gustaría plantear que quizá aún no se conozca por completo la obra en prosa de Darío, pues, entre 1920 y 1980, fue localizada gran cantidad de sus colaboraciones en publicaciones periódicas, lo cual abre la posibilidad de que existan más textos no recuperados hasta hoy en revistas y diarios de los países que visitó el autor.<sup>227</sup>

Como dije, «Psique» corresponde al periodo en que Darío vivió en Argentina y en el que su acercamiento al género fantástico fue más contundente. Aunado a esto, la firma «R. D.» nos remite directamente al autor de *Azul...* y *Prosas profanas*, libros que firmó de la misma manera.<sup>228</sup> Esas iniciales aparecen en muchos manuscritos y mecanuscritos del autor,<sup>229</sup> y aunque podrían pertenecer a alguien más, al revisar las nóminas de colaboradores

---

<sup>227</sup> La nota 212 de este trabajo también puede ser un ejemplo del desconocimiento que hasta la fecha hay acerca de la obra del autor nicaragüense.

<sup>228</sup> Cfr. Rubén Darío, *Azul...*, Excélsior, Valparaíso, 1888, p. ii; Rubén Darío, *Prosas profanas*, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, Buenos Aires, 1896, pp. v y xvi.

<sup>229</sup> Vid. Archivo Rubén Darío de la Biblioteca Nacional de Chile.

que consignan Lafleur, Provenzano y Alonso para las revistas literarias argentinas de ese momento, se observa que no hay escritores cuyas iniciales coincidan.

Asimismo, el título del texto remite, al igual que «Thanathophobia», a un mito clásico. Éste habla del amor entre Cupido y Psique, prohibido por Venus. Psique es entendida también como la representación del alma debido a que, al final de la historia de Apuleyo, le es concedida la ascensión y la inmortalidad.<sup>230</sup>

El tema del alma o de la psiquis es uno de los más recurrentes en la obra lírica de Darío, se observa desde sus primeros poemas<sup>231</sup> y se puede asegurar que «es la substancia que concentra en sí una esfera de ideales supravitales que imperan [...] en la poesía dariana».<sup>232</sup> Cosa similar ocurre con la narrativa, cuyo ejemplo más claro de este tema es la «Historia prodigiosa de la princesa Psiquia...», publicada en Madrid en 1906.

Quizá la representación más conocida de este tema en la obra de Darío sea el poema de *Lira póstuma* nombrado comúnmente «Divina psiquis»,<sup>233</sup> en el cual recupera el mito clásico y lo inserta en un contexto cristiano. Esa conjunción de creencias religiosas, también es perceptible en «Psique», pues, en su anábasis, el alma encuentra a arcángeles que entonan un fragmento del Cantar de los Cantares, el cual parece haber sido uno de los libros de la Biblia que Darío encontró más atractivos, ya que no sólo lo incorporó en algunos de sus

---

<sup>230</sup> Vid. *El asno de oro* de Lucio Apuleyo.

<sup>231</sup> A este respecto, puede consultarse el estudio de Jaime Concha, «El tema del alma en Rubén Darío», *Atenea*, 1968, núms. 415-416, pp. 39-62, en el cual el crítico revisa la presencia del alma tanto en su poesía como en su prosa.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>233</sup> En su versión de *Lira póstuma*, el poema no tiene título; por lo general, se le conoce como «Divina psiquis» por iniciar de esa manera (Rubén Darío, «Divina psiquis», en *Lira póstuma*, Mundo Latino, Madrid, 1919, pp. 175-177).

poemas<sup>234</sup> y lo relacionó con su primer amor,<sup>235</sup> sino que también lo recitaba públicamente en sus extravíos alcohólicos;<sup>236</sup> por ello, la inclusión de un fragmento del Cantar de los Cantares en otra narración de Darío no sería extraña, sino que respondería a su marcado interés por el poema de Salomón.

La convergencia de la cultura clásica con la tradición cristiana —recurrente en la obra dariana— también se halla presente en un momento previo de «Psique», cuando el alma observa los espíritus de Aníbal y de San Martín, al mismo tiempo que hay una convergencia de tipo geográfico donde se unen, en el campo de visión del alma, los Alpes y los Andes. Esta unión del Viejo y el Nuevo Mundo, así como de las creencias paganas con las cristianas, refleja una de las características del arte moderno, que «es una pluralidad de tiempos históricos, lo más antiguo y lo más nuevo, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único».<sup>237</sup> La mención de San Martín es importante, además, porque aparece, cuando menos, en un par de narraciones más: «Historia de un 25 de mayo» (1896) y «La leyenda de San Martín, patrono de Buenos Aires» (1906), ambos publicados en la capital porteña.

---

<sup>234</sup> Vid. Francis Very, «Rubén Darío y la Biblia», *Revista Iberoamericana*, 1952, núm. 35, pp. 141-155, artículo en que el crítico enlista todas las referencias bíblicas que hay en la obra lírica del autor nicaragüense. Tal como lo refiere el propio Darío en su *Autobiografía*, desde niño se le infundió una gran religiosidad, pues, aunque durante su juventud muchas de sus composiciones fueron de fuerte radicalismo antirreligioso e incluso ateas, los motivos bíblicos permanecieron a lo largo de su obra.

<sup>235</sup> En sus memorias, dice el autor al evocar su primer amor: «El beso llegó a su tiempo y luego llegaron a su tiempo los besos. ¡Cuán divino y criollo Cantar de los cantares! Allí comprendí por primera vez en su profundidad: *Mel et lac sub lingua tua*» (R. Darío, *Autobiografía*, p. 37), el mismo verso en latín, relacionado con aquel amor, se encuentra en «Palomas blancas y garzas morenas» (1888): «De pronto, y como atraídos por una fuerza secreta, en un momento inexplicable, nos besamos en la boca, todos trémulos, con un beso para mí sacratísimo y supremo: el primer beso recibido de labios de mujer. Oh, Salomón, bíblico y real poeta! tú lo dijiste como nadie: *Mel et lac sub lingua tua*» (R. Darío, *Azul...*, p. 81) y en el poema «Que el amor no admite cuerdas reflexiones»: «Mi gozo tu paladar / rico panal conceptúa, / como en el santo Cantar: / *Mel et lac sub lingua tua*» (*Prosas profanas*, Librería de la Viuda de C. Bouret, París, 1908, p. 147. Este texto no aparece en la primera edición de *Prosas profanas*, por lo cual pudo haber sido escrito entre 1896 y 1908).

<sup>236</sup> Emilio Rodríguez Mendoza, *Como si fuera ayer!...*, Minerva, Santiago de Chile, 1919, p. 54.

<sup>237</sup> Octavio Paz, *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1965, p. 21.

Otro tratamiento que aparece en «Psique», fácilmente identificable en la prosa de Rubén Darío, es el tema de la música, que muchas veces se presenta en segundo plano, pero en ocasiones va *in crescendo* hasta convertirse en un elemento central hacia el final de la historia. Aunque en numerosos cuentos del autor se puede ver este recurso, sirvan como ejemplo «La pesadilla de Honorio» y «Sor Filomela», ambos de 1894. En el mismo tenor, la presencia de los himnos, los cantos y las arpas que se aprecia en «Psique», también se distingue en relatos como «El humo de la pipa» y «La muerte de Salomé».

Además de los elementos relacionados con lo musical, se observan otros que son frecuentes en la narrativa del autor, verbigracia los personajes celestiales, como ángeles, serafines, querubines o arcángeles. De igual manera, el cielo como escenario, la gloria celestial, la música mística y los espíritus que ascienden —todos presentes en el texto—, son constantes en casi todos los cuentos darianos. Otros aspectos importantes en «Psique» y que se hallan en varios de sus textos: la numeración de capítulos, el uso de neologismos que Darío sembró en América Latina<sup>238</sup> y ciertas marcas de estilo.

En otro orden de ideas, el tema de la anábasis también corresponde con los temas esotéricos que, como he dicho, para la década de 1890 ya eran comunes en la obra del nicaragüense. Este tema, con distintos tratamientos, puede observarse en «El Salomón negro» y «El año que viene siempre es azul».

La pertinencia de incluir a «Psique» —asumiendo que pertenezca a la producción narrativa del nicaragüense— podría cuestionarse debido a la fuerza del discurso lírico; sin embargo, el texto, además de desarrollar un tema de lo sobrenatural, plantea también la ambigüedad respecto de lo ocurrido, cuando el narrador enuncia, al principio del relato: «Lo

---

<sup>238</sup> Vid. Eduardo Zepeda-Henríquez, *Léxico modernista en los versos de Azul...*, Verbum, Madrid, 2017, pp. 111 y 145.

que vio en su camino por las regiones celestes fue confiado a mi cerebro por aquello invisible, impalpable que llamamos fantasía y que siempre es un reflejo de lo que realmente ha pasado», lo que pone en duda que los eventos narrados hayan sucedido, pero, al mismo tiempo, los afirma. Esta construcción de la vacilación resulta muy parecida a la que se revisó en los casos de «Alma callejera» y «La primera noche de cementerio», de Eduardo Wilde: una vacilación en el nivel de la enunciación. Al relacionar los relatos de Wilde con «Psique» es notoria la estrecha relación que guardan incluso temáticamente, por lo cual podemos pensar en ellos como en un tipo especial de lo fantástico que quizá deba estudiarse con detenimiento.

No sólo la presencia del discurso lírico pone en duda la consideración de este texto como parte de la literatura fantástica, también la carga religiosa parece trabajar en contra del efecto de desconcierto que se espera en un relato del género; no obstante, ésta es una característica propia de lo fantástico dariano que ya ha sido señalada por la crítica:

Para Darío la escritura de textos fantásticos parece estar íntimamente ligada con la creencia en fuerzas mentales, en la creencia en lo sobrenatural. Y fue ése el modelo que siguió en sus cuentos, dejando que se nutrieran de sus sueños y visiones. Sin embargo, Anderson Imbert ya señaló el fuerte lazo religioso que ataba lo imaginario de Darío y le impidió circular libremente por la fantasía.<sup>239</sup>

En la cita anterior, Ana María Morales apunta cuatro aspectos que se aprecian en «Psique»: la creencia en fuerzas mentales —en tanto que se establece una comunicación mental entre el narrador y el alma—, la creencia en lo sobrenatural —ya que es posible el desprendimiento del alma—, la posibilidad de que se haya tratado de un sueño o una visión y el lazo religioso. De esta manera, «Psique» cumple puntualmente con el modelo de texto

---

<sup>239</sup> A. M. Morales, art. cit., p. 27. En un sentido parecido al de Anderson Imbert, José Luis Piquero anota que los cuentos de Darío estaban «impregnados de una neoespiritualidad que, en algunos casos, estorba el vuelo hacia tratamientos más complejos del tema fantástico» («Escalofríos modernistas», en Rubén Darío, *Quince cuentos fantásticos*, Navona, Barcelona, 2009, p. 9).

fantástico dariano.

Después de 1894, Rubén Darío continuó publicando en Buenos Aires algunos relatos de tema sobrenatural: «Verónica», «El Salomón negro», «La larva» y «D. Q.» (1899). He descartado de este recorrido el segundo de ellos, pese a ser considerado por algunos críticos como fantástico, por el grado de alegoría que alcanza, la cual me parece que impide la construcción de la duda o incertidumbre; además, no examinaré «La larva» en tanto que fue publicado en *Caras y Caretas* en 1910 y, por consecuencia, corresponde a otro proceso histórico del género. Asimismo, he dejado de lado la revisión de sus otros dos textos fantásticos conocidos: «Cuento de Pascuas» (1911) y «Huitzilopochtli» (1915), publicados en Madrid y Guatemala, respectivamente, ya que no se ubican en el marco espacio-temporal que me interesa en este análisis.

«Verónica» fue publicado en *La Nación* en 1896<sup>240</sup> y narra la historia de fray Tomás de la Pasión, un religioso que descuidó sus labores espirituales para entregarse a asuntos científicos. Este comportamiento lo llevó a la muerte, pues un día decidió entrar al templo para tomar unos rayos x al Santísimo Sacramento, pero lo que captó fue una perturbadora imagen del hijo de Dios.<sup>241</sup> Como se aprecia, este relato recuerda a «Lanchitas», en tanto que configura a un hombre religioso que es, además, un hombre de ciencia y que fallece debido a la confirmación de la existencia de lo sobrenatural. Aunque «Verónica» incorpora elementos modernos, como la cámara de rayos x, temática y estructuralmente no supone un avance significativo en el proceso de conformación del género, incluso a veces se asemeja más a la primera ola de lo fantástico que a los relatos fantásticos rioplatenses a los que por

---

<sup>240</sup> En 1913, Darío publica una segunda versión de este cuento, titulada «La extraña muerte de Fray Pedro».

<sup>241</sup> Rubén Darío, «Verónica», en *Cuentos fantásticos*, José Olivio Jiménez [comp.], Alianza, Madrid, 1976, pp. 51-55.

fechas correspondería.

Por su parte, «D. Q.», publicado en el *Almanaque Peuser* en 1899, demuestra un aspecto no visto hasta este momento en el relato fantástico hispanoamericano y que fue más frecuente en la narrativa del siglo XX: la metatextualidad. En este breve cuento, un misterioso personaje convive con un grupo de soldados durante la guerra del 98 entre España y Estados Unidos y, al ser vencidos, aquél decide arrojar a un abismo envuelto en la bandera española. Al final de la narración sabemos que ese individuo pudo haber sido Don Quijote.<sup>242</sup>

Para König, esta representación de la guerra es de gran interés, ya que se trata de «uno de los primeros cuentos en que una problemática específicamente hispanoamericana [...] es expresada en términos fantásticos, con lo cual se inaugura una veta en esta categoría literaria, ya anticipada por Holmberg en “Horacio Kalibang y los autómatas”»,<sup>243</sup> en *Dos partidos en lucha* y en *Viaje maravilloso del señor Nic Nac*.

Me parece que el tratamiento de Darío no modifica al relato fantástico de manera drástica, y aunque es posible identificar algunas innovaciones, éstas continúan con la ruta que llevaba el género hasta finales del siglo XIX. Por tanto, considero que lo fantástico dariano no representa un momento trascendente en la conformación de lo fantástico; sin embargo, distingo ciertos recursos que se asoman de manera tímida y que serán desarrollados magistralmente por autores como Lugones y Borges, llevándolos a ser identitarios del género: a) la mención explícita de las creencias relacionadas con el esoterismo, b) las digresiones de carácter ensayístico por parte de la voz narrativa, c) la presencia de elementos de la mitología y de la cultura clásica, d) la alusión directa a paraísos artificiales, e) una renovación lingüística que incluye el uso de neologismos y cultismos, y f) la metatextualidad.

---

<sup>242</sup> Rubén Darío, «D. Q.», en *Cuentos fantásticos*, pp. 61-65.

<sup>243</sup> I. König, *op. cit.*, p. 144.

Valdría la pena, además, estudiar con detenimiento el papel de Darío como difusor del género, pues al ser un autor ampliamente leído en toda Hispanoamérica, que viajó a gran cantidad de países, pudo contribuir a la difusión del relato fantástico tal como se venía gestando en el Río de la Plata.

Si, como he dicho, la relación del modernismo desarrollado por Darío con el relato fantástico no conllevó una ruptura considerable en la tradición del último, el modernismo sí encontró en lo sobrenatural elementos para nutrirse, por lo cual se observa en este periodo una «estetización de lo irracional y de lo terrible».<sup>244</sup>

Durante el modernismo, afirma König, en toda Hispanoamérica, la expresión fantástica dejó de ser el fenómeno circunstancial que había sido en el romanticismo, pues los exponentes más representativos de esta corriente escribieron relatos fantásticos, lo que hace pensar que lo fantástico es genuinamente constitutivo de la sensibilidad modernista.<sup>245</sup> En el mismo orden de ideas, José Ricardo Chaves apunta que el modernismo constituyó un hito para el género: «Si bien hay literatura fantástica en Hispanoamérica antes del modernismo finisecular, lo cierto es que este movimiento literario es cuando aquélla comienza a escribirse sistemáticamente como género, como escapada ocasional de la escritura realista».<sup>246</sup>

Sin embargo, considero que, en otras latitudes, el relato fantástico no sufrió la transformación que se vivió en el Río de la Plata; su trayecto, más bien, parece una extensión de las primeras manifestaciones del género que se revisaron al principio de esta investigación. La hibridez genérica distintiva en autores como Eduardo Wilde, Eduardo L. Holmberg y Miguel Cané, y que caracteriza a la Generación del Ochenta, no se aprecia en las narraciones

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>245</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>246</sup> José Ricardo Chaves, «Introducción: Clemente Palma: fantástico, gótico, modernista...», en Clemente Palma, *Mors ex vita*, UNAM, México, 2005, p. viii.

de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), José Asunción Silva (1865-1896), Julián del Casal (1863-1893) o Bernardo Couto Castillo (1880-1901), por mencionar algunos. Asimismo, en el resto de Hispanoamérica, la distancia entre la tradición oral y la narrativa fantástica no está tan definida como en la región rioplatense, por lo que todavía para finales del siglo XIX los textos más cercanos a este género son aquellos que reelaboran leyendas o tradiciones locales.

Al revisar los textos más representativos del modernismo hispanoamericano — excluidos, por supuesto, los rioplatenses—, se observa que muchos de ellos no se han desprendido por completo de los recursos propios de la leyenda y de la fábula;<sup>247</sup> que es necesaria la participación de dos narradores<sup>248</sup> y de escenarios sombríos o de naturaleza amenazante<sup>249</sup> que aún se asemejan a los cuentos de aparecidos y que el efecto que se pretende provocar es el miedo y no una inquietud de otra índole.<sup>250</sup> Hay, además, en algunos de ellos, elementos que trabajan en contra de la construcción de dicho efecto, como la confesión del narrador, al final de la historia, de que ha inventado todo.<sup>251</sup>

---

<sup>247</sup> Ejemplo de ello es «La loba» (1905) de Francisco Gavidia, en que se narra la historia de Kola, una antigua bruja que podía transformarse en loba por las noches y que por un descuido no puede regresar a su forma humana (cfr. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Dolores Phillipps-López [ed.], Cátedra, Madrid, 2003, pp. 135-142).

<sup>248</sup> Como en «Una obsesión» (1897) de Bernardo Couto Castillo, donde el primer narrador encuentra una carta en un sillón en la que otra voz narrativa relata las apariciones fantasmales de su amada (cfr. *Cuentos fantásticos modernistas...*, pp. 103-110).

<sup>249</sup> Tal es el caso de «El sueño de Magda» (1883) de Manuel Gutiérrez Nájera, que arranca de la siguiente manera: «Esta crónica se debe leer con pararrayos. Mientras escribo retozan las enormes nubes tempestuosas, asaltando en tumulto el firmamento. / He abierto la ventana para mirar los rayos cara a cara. El cielo, tan azul ha pocas horas, se ha puesto pardo, casi negro, como si los ángeles se hubieran vestido de luto. Las golondrinas, rastreando el suelo, parece que solicitan esconderse en las entrañas protectoras de la tierra»; configurando así una atmósfera propicia para los eventos sobrenaturales o extraordinarios (en *Cuentos fantásticos modernistas...*, pp. 65-70).

<sup>250</sup> Esto puede apreciarse en el cuento de Manuel José Othón, «Encuentro pavoroso» (1905), en el que un misterioso jinete se aparece en medio de un camino durante la noche, provocando terror en el protagonista y su ayudante (cfr. *Antología del cuento fantástico hispanoamericano*, pp. 175-186).

<sup>251</sup> El mejor ejemplo de esto es «Los ojos de Lina» (1896) de Clemente Palma, en donde después de que el teniente Jym narra cómo los ojos de su esposa ejercían un efecto maligno en él y cómo ella se los quitó de las cuencas, él mismo niega todos los eventos al decir: «—¡Hombres de Dios! ¿Creéis que haya mujer alguna capaz del sacrificio que os he referido? Si los ojos de una mujer os hacen daño, ¿sabéis cómo lo remediará ella? Pues arrancándoos los vuestros para que no veáis los suyos. No; amigos míos, os he referido una historia inverosímil» (cfr. *Cuentos fantásticos modernistas...*, pp. 89-96).

Todo apunta a que, después de las primeras manifestaciones del género, el proceso en otros países hispanoamericanos fue distinto del que se verificó en el Río de la Plata. Si no hablamos de oposición, al menos sí de diferencias en cuanto a intensidad; en el sur se observa una ruptura en la tradición de lo fantástico, mientras que en el resto del territorio hispanoamericano se aprecia una evolución más lenta.

Lo único que parece hilar ambos procesos es la presencia de temas esotéricos, que se observa en autores como Amado Nervo (1870-1919), en *El donador de almas* (1899); Rubén M. Campos (1876-1945), en «El dictado del muerto» (1901), y Clemente Palma (1872-1946), en *Cuentos malévolos* (1904), entre otros. También está presente, en mayor o menor grado, en buena parte de los relatos rioplatenses que se han revisado hasta este momento, así como en una cantidad considerable de los que se examinarán en el tercer capítulo de esta investigación.

## **2.2 LEOPOLDO LUGONES Y *LAS FUERZAS EXTRAÑAS***

Rubén Darío y Leopoldo Lugones, como se dijo, convivieron en Buenos Aires durante la última década del siglo XIX. Así recuerda Darío la llegada del cordobés a la capital porteña y al Ateneo: «Un día apareció Lugones, audaz, joven, fuerte y fiero, como un cachorro de hecatónquero que viniera de la montaña sagrada. Llegaba de su Córdoba natal, con la seguridad de su triunfo y de su gloria. Nos leyó cosas que nos sedujeron y nos conquistaron».<sup>252</sup> En otro momento dirá también:

un día se presentó en nuestra vibradora hermandad del Ateneo un joven que, al mostrar sus credenciales rimadas, fue considerado ya triunfante. ¡Un astro! nos comunicamos todos, con el gentil entusiasmo que allí animaba a coetáneos y menores. Nuestra unanimidad vaticinó

---

<sup>252</sup> R. Darío, *Autobiografía*, p. 151.

cosas grandes. Para saludar tal orto escogí la más sonante y dorada de mis trompetas. Y todas las previsiones tenidas se han ido cumpliendo. La obra de Leopoldo Lugones es, según la expresión de uno de sus críticos, *vasta y bella como una creación natural*.<sup>253</sup>

Será con esa figura con quien el nicaragüense tendrá una gran amistad vinculada por lo literario, pero también por las ciencias ocultas —tal como refiere él mismo en su autobiografía—, lo cual hace pensar en el importante papel que desempeñaron éstas, no sólo como fuente temática de lo fantástico y como unión de distintos procesos de desarrollo del género, sino también como creadoras de vínculos intelectuales.<sup>254</sup>

Lugones, por su parte, describe su encuentro en el Ateneo con profunda admiración hacia el autor de *Prosas profanas*:

Conocí a Darío acá, en el apogeo de su gloria. Que nuestra tierra tuvo ese honor, retribuido por el gran poeta con gratitud inagotable.

[...] París y Buenos Aires resultábanle, según muchas veces lo repitió, las únicas ciudades donde vivía a gusto. Tenía de nuestro país una idea altísima y gloriosa [...]

Hallábase en el periodo más brillante y sonoro de su campaña intelectual.<sup>255</sup>

Es posible encontrar varias similitudes entre Darío y Lugones, desde su interés por las ciencias ocultas, hasta su desarrollo magistral de la poesía y su papel central durante el modernismo; incluso se podría subrayar —como curiosidad, si se quiere— que cuando Borges afirmó: «tan general es [su] influjo que para ser discípulo de Lugones, no es necesario haberlo leído»,<sup>256</sup> estaba utilizando una idea bastante parecida a la que empleó al referirse a Darío. Sin embargo, la coincidencia que me resulta más llamativa es que para ambos autores la ciudad de Buenos Aires funcionó como escenario y como detonante para la escritura de

---

<sup>253</sup> Rubén Darío, *Cabezas*, Mundo Latino, Madrid, 1929, pp. 53-54.

<sup>254</sup> En este punto se debe aclarar que ambos autores estaban interesados por las ciencias ocultas antes de conocerse: como se dijo páginas atrás, las lecturas de Darío en este campo habían comenzado años previos a su llegada a Buenos Aires y, en el caso de Lugones, éste ya colaboraba desde Córdoba con la revista *Philadelphia*, el principal órgano difusor de la teosofía en Argentina; sin embargo, este interés favoreció su acercamiento y un enriquecimiento mutuo.

<sup>255</sup> Leopoldo Lugones, *Rubén Darío*, Ediciones Selectas América, Buenos Aires, 1919, pp. 270-271.

<sup>256</sup> Jorge Luis Borges, «Leopoldo Lugones», en *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979, p. 461.

sus relatos fantásticos.

Si bien su interés por las ciencias ocultas había nacido antes de su llegada a aquel territorio, ese entusiasmo no fue suficiente para desembocar en la creación de relatos propiamente fantásticos, por lo cual se entiende que fue el contexto de la capital porteña el que motivó esa modificación en sus escrituras; aunque, más allá de mencionar los factores que integraban ese contexto —como se ha hecho páginas atrás—, no es posible distinguir a ciencia cierta cómo se ejerció tal influencia.

Pese a esto, se debe señalar que en esa coincidencia también se aprecia una diferencia considerable: la superioridad de un autor sobre el otro: «lo que el nicaragüense ensayó en el ámbito de lo fantástico, el argentino lo llevó a la perfección».<sup>257</sup> En palabras de Arturo García Ramos: «hay un punto en el que Lugones se desvía de Darío y lo supera. Los cuentos del segundo son de poeta, los [del primero,] de cuentista»;<sup>258</sup> lo cual explica por qué observamos en ellos, por un lado, la concreción de las inquietudes que había mostrado el relato fantástico durante los treinta años anteriores y, por otro lado, el punto de partida al arrancar el siglo XX.<sup>259</sup>

### **2.2.1 Un preludio a *Las fuerzas extrañas*: cuatro relatos casi inadvertidos de Lugones**

Aunque, por lo general, se considera que los primeros relatos fantásticos de Leopoldo Lugones son los que aparecieron bajo el título de *Las fuerzas extrañas* (1906) —escritos entre

---

<sup>257</sup> Dora Poláková, «Las fuerzas fantásticas argentinas. El cuento fantástico modernista, en Josef Opatrný [coord.], *Las relaciones checo-argentinas*, Karolinum, Praga, 2014, p. 203.

<sup>258</sup> *Apud* Klara Kadlecová, *Leopoldo Lugones y sus cuentos fantásticos*, Universidad Masaryk, Brno, 2009, p. 35.

<sup>259</sup> José Ricardo Chaves, en su «Introducción» a *Mors ex vita*, de Clemente Palma, propone a Darío, Lugones, Nervo y Palma como el «cuarteto ilustre del relato fantástico modernista» (art. cit., p. viii); y confirma las apreciaciones de Dora Poláková y Arturo García Ramos respecto del papel del autor nicaragüense al asegurar que «Darío constituye el aperitivo, mientras que los otros tres son el plato fuerte: Lugones más intelectual, Nervo más erótico y Palma más mórbido» (*loc. cit.*).

1897 y 1906—, hay cuatro relatos más de este corte no compilados en el volumen de 1906, algunos de los cuales parecen ser los primeros acercamientos del cordobés al género fantástico: «¿Una mariposa?», «Kábala práctica», «El espejo negro» y «La novia imposible».<sup>260</sup> En este cuarteto podemos ver algunos de los recursos que aparecerán en los relatos mejor logrados de *Las fuerzas extrañas* y se vislumbran cambios importantes en cuanto a la voz narrativa y el sistema de referencias por el que se justifica el evento disruptor.

«¿Una mariposa?» puede ser considerado el texto inaugural de la faceta fantástica en la narrativa lugoniana, ya que se publicó por primera vez en el diario *El Tiempo*, el 23 de marzo de 1897.<sup>261</sup> En este cuento, el narrador relata, a una mujer llamada Alicia, la historia de dos primos enamorados: Lila y Alberto. La historia es la siguiente: cuando Lila partió rumbo a Francia para estudiar, una mariposa comenzó a visitar a Alberto, quien decidió atraparla para su colección sujetándola con un par de alfileres en sus alas; la mariposa poco a poco fue perdiendo su belleza y su vida.<sup>262</sup> Al mismo tiempo, en Francia, Lila cada día estaba más enferma y un día, finalmente, murió. Aunque el médico no pudo determinar cuál era su enfermedad, encontró en su espalda dos picaduras rojas, por lo que Alicia asume que

---

<sup>260</sup> En cuanto a su obra cuentística en general, Pedro Luis Barcia apunta que Lugones incursionó en el relato breve desde 1884 y, aunque durante largos periodos se alejó del género, siguió escribiéndolo hasta pocos días antes de su muerte. El crítico también anota que el cordobés fue el modernista que más relatos breves escribió, con 150 de ellos, los cuales superan por casi el doble los de Darío y los de Gutiérrez Nájera (Pedro Luis Barcia, «Introducción», en Leopoldo Lugones, *Cuentos fantásticos*, Castalia, Madrid, 1987, p. 13).

<sup>261</sup> Casi dos décadas después se publicó de nuevo, con mínimas variantes, en *Cuentos* (1916), acompañado de otros seis relatos breves. También se encuentra reunido en *Cuentos fantásticos* de Leopoldo Lugones, edición de Pedro Luis Barcia, de 1987, en el que se anotan dos publicaciones más: la primera en *Pulgarcito*, Buenos Aires, núm. 20, 29 de diciembre de 1904 y la segunda en *La Nota*, Buenos Aires, núm. 50, 22 de julio de 1916.

<sup>262</sup> Para Miguel Gomes, el cambio de Alberto simboliza una transición del romanticismo al naturalismo, pues, en un primer momento, debido a la atmósfera melancólica y a su orfandad, el personaje parece un enamorado folletinesco, y luego su afición por las mariposas lo hace ver como un maniaco aprendiz de naturalista (Miguel Gomes, «Modernismo, cuerpo y fantasía: la narrativa de Leopoldo Lugones», *Latin American Literary Review*, julio-diciembre de 2004, núm. 64, p. 82). Con esto observaríamos que ambos personajes sufrieron transformaciones vinculadas con el hecho fantástico.

Lila era la mariposa.<sup>263</sup>

El relato, dice Pedro Luis Barcia, presenta un esquema narrativo de dos historias paralelas: lo que pasa en una de ellas se proyecta en la otra y, en este caso, la mariposa ejerce la función de puente que articula ambas historias. Este procedimiento, continúa Barcia, en que hay una causalidad fantástica entre cierto suceso y determinado efecto, es señalado por Borges como uno de los más efectivos de la literatura fantástica.<sup>264</sup>

Estructuralmente, este relato no parece alejarse del trayecto que venía siguiendo lo fantástico rioplatense en las últimas décadas del siglo XIX, salvo por la intervención de un único narrador tanto para la historia marco como para la historia enmarcada,<sup>265</sup> no se aprecian mayores alteraciones; sin embargo, un cambio significativo comienza a gestarse, pues se observa una modificación del sistema de referencias en el cual se sostiene la irrupción de lo fantástico.

Recapitemos: en los primeros acercamientos al género, el acontecimiento extraordinario se basaba en la aceptación de un mundo sobrenatural creado, principalmente, a partir de las ideas religiosas y de las creencias populares, para las cuales era posible la existencia de fantasmas, demonios, brujas y otros entes. Este mundo sobrenatural funcionaba paralelamente, pero llegaba a invadir el mundo natural debido a emociones desmedidas, a relaciones prohibidas, a la presencia femenina y, en ocasiones, al ocultismo. En el segundo proceso que he señalado, es decir, el que corresponde a las últimas décadas del siglo XIX en el Río de la Plata, la disrupción no corresponde a fuerzas ajenas al mundo real, sino que se

---

<sup>263</sup> Leopoldo Lugones, «¿Una mariposa?», *El Tiempo*, 23 de marzo de 1897, s/p.

<sup>264</sup> P. L. Barcia, art. cit., pp. 23-24.

<sup>265</sup> Este procedimiento permite cierta fusión entre el marco y el relato enmarcado, lo que también ocurre en aquellos cuentos en que el relato enmarcado se da a modo de diálogo entre el narrador principal y el secundario, tal como se observa en «Un fenómeno inexplicable», por poner un ejemplo.

basa en la existencia de fenómenos imposibles de explicar por medio de las ciencias exactas —su justificación se encuentra en las ciencias ocultas o en ciencias que han sido calificadas como erróneas—. En este proceso, se ha eliminado casi por completo el mundo sobrenatural al que aludían los primeros relatos fantásticos y se ha subrayado lo desconocido del mundo natural. El tercer proceso que he distinguido, es decir, el que ocurría en los mismos años en el resto de Hispanoamérica, continúa sobre todo con la construcción de un mundo sobrenatural, tal como sucedía en el primero de los procesos.

En el caso de «¿Una mariposa?» se observa que no recurre a ninguno de estos modelos, sino que cuestiona los límites del tiempo, el espacio y la materia, sin aludir directamente a un sistema de referencias que pueda explicar el evento disruptor. Se trata de acontecimientos que ocurren en el mundo interior del hombre y que se proyectan fuera de él. Esto demuestra que la tendencia con que culmina la narrativa fantástica del siglo XIX en el Río de la Plata y con la que comienza el XX, es la interiorización de lo fantástico y la pérdida del referente explicativo.

Esta modificación, más que una ley que se cumpla en todos los casos, constituye una tendencia hacia la cual se dirige el relato fantástico —tal como puede corroborarse al revisar los cuentos de Jorge Luis Borges o Julio Cortázar—. En la mayoría de las narraciones de Lugones, hallaremos que la justificación del fenómeno insólito se encuentra en el esoterismo y la ciencia, pero se aprecia claramente una intención por ocultar el referente.

Al igual que en la mayoría de los relatos hasta aquí revisados, el acontecimiento extraordinario en «¿Una mariposa?» es revelado hacia el final de la narración, pero en otros relatos de Lugones se observará cada vez con más frecuencia una ruptura inicial o intermedia que se sostiene con, por lo menos, otra final, lo cual será una tendencia durante las décadas siguientes. Este tipo de construcción, así como la ausencia de explicaciones representadas en

el texto, favorecen el efecto de lo fantástico en su estado más puro.

Precisamente una triple interrupción se observa en «Kábala práctica», publicado el 22 de noviembre de 1897, en *El Tiempo*, y jamás compilado en libro durante la vida de su autor.<sup>266</sup> El argumento de este relato, a grandes rasgos, es el siguiente: el narrador cuenta a su amiga Carmen la historia de Eduardo, quien vivió una experiencia insólita cuando, en medio de la noche, el esqueleto que había comprado con fines de estudio<sup>267</sup> tomó la forma de una mujer; al conocer lo sucedido, Carmen se desmaya y el narrador descubre que su cuerpo no tiene huesos.<sup>268</sup> Así, tenemos interrupciones en tres momentos: la primera interrupción corresponde a la aparición de una mujer a Eduardo durante la noche, que deriva en la segunda, que es la comprobación de que el esqueleto efectivamente salió de su caja y, como tercera, la revelación de que Carmen, la mujer que escucha el relato, carece de huesos. Si bien el referente de ellas puede encontrarse en las ciencias ocultas —a decir del título y de la mención de algún autor de textos teosóficos—, éstas no encuentran un referente directo ni claro, por lo que se aprecia que la intención del autor es eliminar el referente y prolongar el efecto fantástico.

En cuanto a los elementos que persisten en estos relatos, se puede decir que la figura femenina que propicia el acontecimiento extraordinario y la figura del hombre de ciencia constituyen dos ejes que atraviesan los distintos procesos del relato fantástico que hasta ahora hemos revisado, por lo cual parecen ser piezas fundamentales en su conformación; sin embargo, como se verá más adelante, la representación femenina como puente entre lo

---

<sup>266</sup> Apareció póstumamente en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones* (1963), edición facsimilar a cargo de su hijo, Leopoldo Lugones; en *El cuento argentino. 1900-1930. Antología* (1980), compilado por Alberto Ascione; y en *Cuentos fantásticos* (1987), editado por Pedro Luis Barcia.

<sup>267</sup> Gomes apunta que entre Eduardo y Alberto, personaje de «¿Una mariposa?», hay similitudes en cuanto a su configuración, ya que en ambos casos se trata de naturalistas que coleccionan objetos que suplantán a mujeres y en los que se manifestará, posteriormente, lo insólito (art. cit., pp. 83-84).

<sup>268</sup> Leopoldo Lugones, «Kábala práctica», *El Tiempo*, 22 de noviembre de 1897, s/p.

sobrenatural o extraordinario y lo real se desvanece —hasta casi desaparecer— en las narraciones de *Las fuerzas extrañas*.

Respecto del cambio que se percibe en cuanto a la voz narrativa, Barcia apunta que en «Kábala práctica» se observa el surgimiento de un recurso propio de Lugones:<sup>269</sup> el esquema de la confidencia,<sup>270</sup> en el que un «sabio revela su secreto a un amigo de confianza, que funciona como narrador y que es testigo de cómo se desbordarán los acontecimientos».<sup>271</sup> Esta revelación se basa en el descubrimiento, por parte del sabio, de un hombre cuyas capacidades mentales y espirituales son similares a las suyas y, por tanto, es digno de conocer su secreto y capaz de comprenderlo. En palabras de Pampa Olga Arán:

Si se refieren descubrimientos científicos, el protagonista es un sabio, solitario, marginal, un individuo especial o mentalidad superior y el narrador, un espíritu afín al que se le franquea la confidencia y se le abren las puertas del laboratorio secreto [...] Es decir, el narrador es destinatario de una revelación y es capaz de reproducirla evocativa y lingüísticamente «como si hubiera estado allí», sin importar el tiempo y la distancia con los hechos.<sup>272</sup>

Pero, más allá del esquema de confidencia que señala Barcia, es importante anotar que en estos primeros relatos fantásticos del autor cordobés se percibe —quizá por primera vez— una construcción de tres niveles enunciativos, a cada uno de los cuales corresponde una disrupción de distinto tipo y un empleo particular de la voz narrativa.

En el caso de «Kábala práctica», el primer plano es la historia marco, aquella en que el amigo de Eduardo habla con Carmen; él funge como narrador y el acontecimiento insólito

---

<sup>269</sup> Otra anotación que me parece llamativa del estudio de Barcia es que considera que «Kábala práctica» consonaba con los relatos reunidos en *Las fuerzas extrañas* y, sin embargo, Lugones no lo incluyó en el volumen (art. cit., p. 25) y tampoco lo recogió en ninguno de sus cuentarios.

<sup>270</sup> Aunque, como apunta Barcia, este esquema no se observa en narradores contemporáneos a Lugones como H. G. Wells, Jack London, Robert Duncan Milne y Frank R. Stockton, es posible distinguir un intento previo por lograr el esquema de confidencia en los relatos de Carlos Olivera que se revisaron en el primer capítulo de esta investigación.

<sup>271</sup> Francisco Javier Perea Siller, «Ciencia y ocultismo en el primer Lugones: cuatro cuentos», *Alfinge*, 2004, núm. 16, p. 246.

<sup>272</sup> Pampa Olga Arán, «Fantástico, esoterismo, ideología. Leopoldo Lugones», *Escritos*, enero-junio 2000, núm. 21, p. 128.

es el descubrimiento de que Carmen no tiene huesos; el segundo plano es la historia enmarcada, en ella se narra la convivencia entre Eduardo y su amigo, éste conserva la función de narrador y el acontecimiento insólito es la comprobación de que el esqueleto salió de su caja; el tercer plano corresponde a la confidencia de Eduardo respecto de lo ocurrido durante la noche, el narrador sigue siendo el amigo de Eduardo, pero esta vez cuenta lo referido por Eduardo, y el acontecimiento extraordinario es la aparición de la mujer.

Este esquema de triple nivel enunciativo acompañado de una confidencia y narrado por una voz única puede verse también en «El espejo negro», publicado en *Tribuna* del 17 de septiembre de 1898.<sup>273</sup> En este cuento, un científico revela al narrador la creación de un espejo de carbón a través del cual un hombre puede evocar a la persona que desee y observar lo que está haciendo, tal como se dice que hacían las brujas en los cuentos de hadas.<sup>274</sup>

«El espejo negro» también es un buen ejemplo de la intención autoral por difuminar el referente desde el cual se produce el evento disruptor, pues la construcción del espejo parece basarse tanto en las creencias tradicionales, como en los experimentos científicos y en las ciencias ocultas, con lo cual el receptor queda desorientado respecto de la naturaleza del objeto.<sup>275</sup>

En el caso del último texto de este cuarteto, es decir, «La novia imposible», que se publicó el 28 de diciembre de 1898 en *Tribuna* y que posteriormente formó parte de *Lunario sentimental* (1909),<sup>276</sup> no es posible distinguir elementos que hablen de una diferencia

---

<sup>273</sup> Éste es otro de los relatos no compilados en vida del autor, sólo fue reunido en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones* y en *Cuentos fantásticos*.

<sup>274</sup> Leopoldo Lugones, «El espejo negro», *Tribuna*, 12 de septiembre de 1898, s/p.

<sup>275</sup> El espejo negro había sido mencionado poco antes, al inicio de la narración «El psychon», publicada en *Tribuna*, el 30 de agosto de 1898. Ahí se explica que el espejo, junto con el electróscopo y el electroide, son algunas de las invenciones del doctor Paulin, mismo personaje que participa en «El espejo negro», por lo cual es posible asegurar que se trata de cuentos hermanos.

<sup>276</sup> En la edición de 1909, además de modificaciones menores, se eliminaron pasajes enteros y se reescribieron otros.

marcada respecto de los procesos anteriores, pues la historia, que narra el amor entre un hombre rico y solitario y un ente acuático —que podría ser una sirena, pero se intuye que no es más que el reflejo de la luna en el agua—,<sup>277</sup> conserva la estructura de los primeros relatos fantásticos hispanoamericanos —en tanto que la atmósfera, el lugar incivilizado, el personaje marginado y el empleo de un narrador distinto para cada nivel narrativo— e incluso recuerda una de las narraciones de Gertrudis Gómez de Avellaneda: «La ondina del lago azul».<sup>278</sup>

De esta manera, se aprecian tres diferencias que vale la pena señalar, dado que marcan la ruta que seguirá el relato fantástico rioplatense en las cuatro primeras décadas del siglo XX: 1) la interiorización de lo fantástico, 2) la pérdida del referente en el que se basa el acontecimiento extraordinario y 3) la construcción de varios niveles enunciativos.

Más adelante veremos si estas características persisten en los relatos de *Las fuerzas extrañas*, además de cuáles recursos de los procesos pasados permanecen y cuáles desaparecen; con ello se determinará cómo se concretaron las inquietudes de los narradores anteriores y cuál fue el modelo de lo fantástico que siguieron los escritores rioplatenses de la primera década del siglo XX.

### **2.2.2 Las fuerzas extrañas: brújula de lo fantástico rioplatense**

*Las fuerzas extrañas* fue publicado en la imprenta Arnoldo Moen y Hermano, en 1906, y

---

<sup>277</sup> Leopoldo Lugones, «La novia imposible», *Tribuna*, 28 de diciembre de 1898, s/p.

<sup>278</sup> Otra similitud es la que hay entre el hombre rico de este relato y Boris de *Aguas abajo*, pues en ambos se observa un desdoblamiento del personaje desde su infancia. En el caso del cuento que nos ocupa, el hombre explica: «Desde niño soñaba con quimeras. Tenía un amigo fantástico, un chico semejante a mí, creado por mí; conversaba con él, nos referíamos nuestros percances, nos disgustábamos a veces. Para objetivar aquella fantasía, figurábame que mi mano izquierda era la suya, y así experimentaba el placer de estrechársela. Un día que me herí en aquella mano, no sentí dolor, pues el herido era otro. En ocasiones le enfermaba para darme el placer de sufrir por él. Quedábase en casa y yo iba a la escuela. Cuatro horas de padecimiento mortal. “Le encontraré en la puerta”, me decía al volver; y cuando llegaba, resolvía encontrarle en mi cuarto, después en el patio, después sentado junto al último árbol de la quinta, para prolongar en lo posible mi sensación de fraternidad dolorosa. Las primeras turbaciones de la pubertad lo trastornaron todo. Volvíme cruel con mi amigo, le atormentaba. Un día le hice morir, y desde entonces vivo en la soledad».

contiene trece textos que habían sido escritos y, algunos de ellos, publicados entre 1897 y 1906<sup>279</sup> en distintos diarios y revistas argentinos.<sup>280</sup> Aunque he podido consultar la mayoría de ellos en su primera aparición, considero más adecuado trabajarlos desde su edición en libro, pues se aprecia que la composición sugiere la relación entre ellos y, por tanto, cierta unidad que no debemos desatender.<sup>281</sup> De esta manera, además, es posible distinguir claramente los caminos que *Las fuerzas extrañas* traza para el ulterior desarrollo del género fantástico en el Río de la Plata.<sup>282</sup>

Para Irmtrud König, *Las fuerzas extrañas* «es una obra que pone de manifiesto [...] características inéditas en la literatura fantástica hispanoamericana. Presenta, a pesar de tratarse de un conjunto de cuentos aparentemente independientes entre sí, una perspectiva unitaria avalada desde luego por el título, pero también por ciertos esquemas narrativos que se repiten en varios cuentos».<sup>283</sup> Pampa Olga Arán, por su parte, explica la unidad interna de la obra de la siguiente manera:

Observados en conjunto todos [los relatos] son un castigo para los humanos que, individual o colectivamente, trasgredieron un oscuro límite, lo prohibido, lo que no está escrito en ninguna parte pero constituye un exceso. Los protagonistas, impulsados por un «no poder no hacer» desataron irresponsablemente ciertas fuerzas, misteriosas, latentes, corpóreas o invisibles que se volvieron contra ellos causando muerte, mutilación, fracaso, agonía. Tales son, entendidas literariamente, las «fuerzas extrañas» a las que alude el título del *corpus*.<sup>284</sup>

---

<sup>279</sup> Según lo anotado por Barcia, estas fechas corresponden a los dos periodos más fecundos de la producción de cuento de Lugones: 1897-1899 y 1903-1909, en los que publicó cerca de cien textos de este género (art. cit., p. 14).

<sup>280</sup> Noé Jitrik, al señalar la aparición individual de la mayoría de los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, explica que esto tuvo como consecuencia que, cuando se publicó el libro, cierto público ya estuviera preparado para su lectura y su sorpresa se viera disminuida (Noé Jitrik, «Las narraciones “fantásticas” de Lugones», en Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas-Cuentos fatales*, Eduvim, Villa María, 2009, p. 35).

<sup>281</sup> La unidad interna que se observa en *Las fuerzas extrañas* también puede apreciarse en *Cuentos fatales*, donde todas las narraciones tienen como eje la fatalidad, o en *Lunario sentimental*, cuyos relatos tienen como común denominador la presencia de la Luna y su afectación en los personajes.

<sup>282</sup> A este respecto, se puede consultar el trabajo de Paula Speck citado en la bibliografía, en el cual analiza las principales características de las narraciones lugonianas y explica brevemente cómo éstas se encuentran en las obras de algunos de los mayores representantes de lo fantástico rioplatense: Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

<sup>283</sup> I. König, *op. cit.*, p. 152.

<sup>284</sup> P. O. Arán, art. cit., p. 129.

La unidad que ambas autoras observan permite señalar ya una de las diferencias más importantes respecto del resto de los narradores de la Generación del Ochenta, en tanto que en sus obras la fragmentariedad es una de las principales características. Se aprecia también en el autor una conciencia plena del género fantástico, que va mucho más allá de lo que se había visto hasta ese momento en la historia del género. *Las fuerzas extrañas* no es un compendio de experimentaciones o acercamientos titubeantes a lo fantástico, sino una entrada firme en ese terreno.

En palabras de Emma Susana Speratti Piñero, la narrativa fantástica de Lugones «constituye un jalón importante en la literatura fantástica hispanoamericana y [sus] creaciones merecen [...] se las considere tanto por la calidad artística como por la influencia que ejercieron en otros narradores».<sup>285</sup> En su análisis de *Las fuerzas extrañas*, la crítica señala que cinco de las doce narraciones —no toma en cuenta «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones»— pertenecen a la categoría de «cuentos científicos», cinco más, a la de «cuentos de tema legendario» y las dos restantes no son clasificables ya que «oscilan entre lo científico y ciertos planos lindantes con la filosofía».<sup>286</sup> Para el caso de los cuentos científicos, Speratti considera las siguientes narraciones: «La fuerza omega», «La metamúsica», «Viola acherontia», «El psychon» e «Yzur». En la categoría de cuentos de tema legendario incluye: «El escuerzo», «Los caballos de Abdera», «El milagro de san Wilfrido», «La lluvia de fuego» y «La estatua de sal». Mientras que los dos cuentos que para la estudiosa quedan fuera de estos grupos, son: «El origen del diluvio» y «Un fenómeno inexplicable». Aunque la clasificación ofrecida por Speratti es útil para comprender tanto la organización de *Las fuerzas extrañas*, como los tipos de fantástico que Lugones deja para la posteridad, sorprende

---

<sup>285</sup> A. M. Barrenechea y E. S. Speratti Piñero, *op. cit.*, p. 1.

<sup>286</sup> *Ibid.*, pp. 1-5.

la ausencia de comentarios respecto de «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones», así como la exclusión de aquellos cuentos que parecen no tener clasificación.

Por su parte, Arturo García Ramos, después de señalar la dificultad de clasificar los textos de este libro debido a la gran diversidad de temas que abarcan, propone una división que continúa lo propuesto por Speratti; pero va más allá al ofrecer una subdivisión en una de las categorías e incorporar los que la crítica había excluido en su análisis: 1. los cuentos científicistas: a) los que formulan una concepción sobre el origen del universo: «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones» y «El origen del diluvio», b) los que exponen la manifestación de una fuerza: «La fuerza omega», «La metamúsica», «Viola acherontia» y «El psychon» y c) los que son una prolongación del darwinismo: «Yzur» y «Un fenómeno inexplicable»; 2. los cuentos de tema legendario: «El milagro de san Wilfrido», «La lluvia de fuego», «La estatua de sal», «Los caballos de Abdera» y «El escuerzo».<sup>287</sup>

Pedro Luis Barcia, al hablar de *Las fuerzas extrañas*, afirma que es un libro ordenado en dos alas: la primera conformada por los doce cuentos y la segunda por el «Ensayo de una cosmogonía...». La primera parte se divide además en: 1. los cuentos de fantasía científica (a. los de base físico-natural y b. los paranormales o metapsíquicos) y 2. los cuentos sobrenaturales. Aunque Barcia no explica puntualmente qué lugar ocupa cada una de las doce narraciones en su clasificación, se intuye que, al hablar de los cuentos de fantasía científica de base físico-natural, se refiera a «La fuerza omega», «La metamúsica», «Viola acherontia», «Yzur» y «El psychon»; al hacerlo de los cuentos de fantasía científica paranormales o metapsíquicos, a «El origen del diluvio» y «Un fenómeno inexplicable»; y al hablar de los sobrenaturales, es decir, «los que no responderían a fuerzas de la naturaleza o psicológicas

---

<sup>287</sup> Arturo García Ramos, *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX: mimesis y verosimilitud*, apud K. Kadlecová, *op. cit.*, pp. 42-43.

del hombre»,<sup>288</sup> a «La lluvia de fuego», «El milagro de san Wilfrido», «El escuerzo», «Los caballos de Abdera» y «La estatua de sal».<sup>289</sup>

Barcia, además, anota que

Los cuentos allegan elementos de distintos planos que entran en conflicto y generan las situaciones insólitas: materia y espíritu («El psychon»), animal y humano («Los caballos de Abdera», «Yzur»), humano y vegetal («Viola acherontia»), humano y diabólico («El escuerzo»), divino y humano («La lluvia de fuego»), divino, humano y diabólico («La estatua de sal»), lo racional y lo hermético («La fuerza omega», «La metamúsica»), y así parecidamente.<sup>290</sup>

Tal vez lo más significativo de estas clasificaciones es la dificultad para incluir en ellas el texto que cierra el volumen, es decir, «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones», pues, a pesar de que las primeras tres páginas parecen corresponder a un relato, el resto del texto es la reproducción, a modo de ensayo, de las enseñanzas que dejó un hombre misterioso al narrador mientras se encontraban en la Cordillera de los Andes. Sin embargo, coincido con Barcia cuando dice que

Las fuerzas naturales que se estudian en este *Ensayo* —que también tiene encuadre ficcional— son las operantes en las ficciones. Fuerzas de naturaleza física, parapsicológica o sobrenatural, divinas o malignas. Estas potencias operan cuando se traspone un límite, cuando un investigador rompe un equilibrio o altera un orden, liberándolas.<sup>291</sup>

De esta manera, el «Ensayo...» se convierte en una pieza clave para la comprensión de la obra, pues, al explicar cómo operan las fuerzas, justifica el resto de las narraciones.

Esta aparente fractura de la unidad del libro, por el cambio en la estructura del texto, no me parece un hecho fortuito; se trata de un giro final que modifica la comprensión del volumen y el tipo de lectura que se venía haciendo. Cosa similar ocurre en *Lunario sentimental*, donde cada una de las cuatro partes que integran el libro se compone por una

---

<sup>288</sup> P. L. Barcia, art. cit., p. 15.

<sup>289</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 14.

serie de poemas seguidos de un cuento que clausura cada sección y que exige, por su sola presencia, un cambio de lectura.

Las clasificaciones de Speratti Piñero, García Ramos y Barcia, coinciden, además, en que los cuentos se dividen, principalmente, en dos grupos: uno de narraciones fantástico científicas<sup>292</sup> y otro que incluye lo legendario o sobrenatural. Es decir, la propuesta de literatura fantástica que se aprecia en *Las fuerzas extrañas* tiene dos manifestaciones que resultan, de alguna manera, opuestas, ya que una está basada en la ciencia y otra en las creencias populares, en lo religioso<sup>293</sup> y en lo sobrenatural.

Estos tipos de fantástico, si bien se perfilaban desde un poco antes de *Las fuerzas...* —como he subrayado—, se definen claramente en esta obra y trazan los caminos que seguirá el género. De ahí que éstos sean la base para comprender todo el proceso del relato fantástico rioplatense que corre de 1906 a 1940.

Asimismo, se debe tener en mente que en la «...cosmogonía en diez lecciones» se aprecia un recurso que será constante durante las décadas de 1910 a 1940: el ensayo. Los relatos fantásticos que emplean este recurso se fundamentan, primordialmente, en una exposición de ideas que dan cuenta de cómo ocurre lo insólito. La cosmogonía no es el único texto de *Las fuerzas...* en que se manifiesta lo ensayístico, también ocurre, en menor medida,

---

<sup>292</sup> Ricardo Piglia, al hablar de los relatos científicos de Lugones, afirma que «forman parte de la mejor ficción que se ha escrito en la Argentina. El científico aparece siempre como un aventurero, un conquistador de los secretos del mundo: usando los preceptos del saber marginal (el ocultismo, el espiritismo, la parapsicología) o aplicando de un modo delirante las doctrinas de la ciencia de la época, se interna en terrenos inexplorados. Crea máquinas de muerte, altera las relaciones de causalidad, comprende las leyes misteriosas del universo. Aislado y maniático, el sabio es un mago convencido de la verdad que se enfrenta con el sentido común y termina por desatar “las fuerzas extrañas” que lo conducen a la perdición. Esa figura del hombre de ciencia como alquimista, como inventor maldito es clásica: va de Fausto y Frankenstein a los inventores de Arlt y los experimentadores metafísicos de Macedonio Fernández. Lugones exaspera esa tradición y hace del drama del conocimiento la trama común de sus mejores textos» (Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1993, p. 53).

<sup>293</sup> Esta categoría constituye una anticipación de la posterior propuesta de Borges y Bioy Casares de entender la Biblia como un texto fantástico.

en «La fuerza omega», «La metamúsica», «Viola acherontia» y «El psychon», pues, durante largos pasajes, se exponen las teorías o ideas que hacen verosímil el acontecimiento extraordinario.<sup>294</sup>

En lo subsecuente, no se debe perder de vista esta clasificación, pues, aunque el resto del presente capítulo me dedicaré a analizar las características formales de los relatos de *Las fuerzas extrañas*, será fundamental en el siguiente apartado, porque servirá para mostrar el desarrollo de lo fantástico rioplatense. Como se verá con detenimiento, en el periodo de 1906 a 1940 los narradores experimentaron con esos tipos de fantástico para crear sus relatos.

### **2.2.3 Las fuerzas extrañas: propuestas para el desarrollo de lo fantástico**

*Las fuerzas extrañas*, como he dicho, se publicó por primera vez en 1906 en la imprenta de Arnoldo Moen y Hermano, ubicada en la calle de Florida, en el centro de la capital porteña; misma imprenta en que había aparecido un año antes su primer libro de relatos, *La guerra gaucha* (1905), y en la que después se formarían *Lunario sentimental* (1909), *Odas seculares* (1910) y *Las limaduras de Hephaestos* (1910).

Veinte años después apareció su segunda edición, publicada por M. Gleizer Editor, con los trece textos de 1906 en el orden que estaban y con variantes mínimas. La única diferencia notable entre ambas ediciones es una brevísima «Advertencia» firmada por el autor, la cual reproduzco a continuación:

Algunas ocurrencias de este libro, editado veinte años ha, aunque varios de sus capítulos corresponden a una época más atrasada todavía, son corrientes ahora en el campo de la ciencia. Pido, pues, a la bondad del lector, la consideración de dicha circunstancia,

---

<sup>294</sup> A este respecto, Barcia señala que las exposiciones científicas son un recurso propio de Lugones que «entorpece, por momentos, el curso narrativo con largas disquisiciones que transforman el relato en una suerte de marco para un ensayo, incluso» (art. cit., pp. 32-33). Si bien el crítico considera este recurso como un aspecto negativo para la construcción de lo fantástico, es imposible negar la influencia que ejerció en el relato fantástico hispanoamericano, cuyo ejemplo más evidente se encuentra, por supuesto, en la narrativa borgeana.

desventajosa para el interés de las mencionadas narraciones.<sup>295</sup>

Aunque por ahora no es mi intención analizar concienzudamente este texto, me parece importante por lo menos señalar que las palabras de Lugones dan cuenta de dos aspectos relevantes para la conformación del relato fantástico hispanoamericano: en primer lugar, destacan la necesidad de una reformulación del género que supere lo alcanzado con *Las fuerzas extrañas*, pues el autor distingue que esas narraciones pierden su vigencia.<sup>296</sup> Esa renovación, como sabemos, se concretará en 1940 con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*.

En segundo lugar, se aprecia que el autor tomaba en cuenta la participación del lector para conseguir el efecto fantástico. Considero que desde la edición de 1906 es posible advertir no sólo la intención de hacer partícipe al lector, sino también, como afirma Arán, de proyectar un modelo de lector «que conozca tanto de la destrucción de Sodoma, del caso de la mujer de Lot y de los trabajos de Hércules, cuanto de las experiencias de Reichenbach, de la frecuencia de las ondas o sobre magnetismo animal».<sup>297</sup> Este modelo de lector culto recuerda también al que construyó Borges, en especial, al abordar lo fantástico. En palabras de Verdevoye, «esta erudición le sirve para abrumar al lector con citas y referencias que, por su rareza, por una interpretación original, desconciertan y sumen en la perplejidad».<sup>298</sup> Si se asume que ésta es una característica compartida en dos narradores que consolidaron y

---

<sup>295</sup> Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, M. Gleizer, Buenos Aires, 1926, p. 7.

<sup>296</sup> Muchos de los conocimientos expuestos en la obra dejaron de ser extraordinarios para convertirse en ordinarios durante las primeras décadas del siglo XX, por lo cual su vigencia se perdió y el relato fantástico necesariamente debió reformularse. En el mismo sentido, deben tenerse presentes los inventos, teorías y descubrimientos de aquellos años, como el cine, la teoría de la relatividad y los numerosos avances en comunicaciones y transporte, por mencionar sólo algunos. Asimismo, se debe tomar en cuenta que a cada una de estas publicaciones corresponde un contexto distinto, ya que para 1926 el positivismo, que había contribuido al surgimiento y desarrollo de las corrientes esotéricas, perdía su validez.

<sup>297</sup> P. O. Arán, art. cit., p. 127.

<sup>298</sup> P. Verdevoye, art. cit., p. 297.

canonizaron el género, se deduce que su importancia no es menor. Además, la supuesta modestia que se aprecia en estas líneas parece indicar que el autor se sabía adelantado a su tiempo, pues vaticinó avances científicos o imaginó el uso corriente que se le darían a los más innovadores descubrimientos mucho antes de que éstos se aplicaran en la realidad.

Esas dos ediciones son las únicas que se publicaron en vida del autor. En su décimo aniversario luctuoso (1948) hubo una tercera edición, de la Editorial Centurión en Buenos Aires, con un tiraje de 4000 ejemplares. En ella se incluyó un prefacio de Leopoldo Lugones (hijo). La portada de este volumen fue la primera que contó con una ilustración: un sencillo dibujo de un rostro andrógino que, me inclino a pensar, se trata de la mujer de Lot, aludiendo al cuento «La estatua de sal» o a la médium que aparece en «El origen del diluvio». También en la portada se agregó el siguiente paratexto: «“Las fuerzas extrañas” son cuentos escritos por un hombre cuyo sentido especial, cuya intuición íbase por los meandros misteriosos del Universo, tanto como para que muchas de aquellas quimeras sean hogaño verdades inconcusas».<sup>299</sup>

Otras dos ediciones importantes son la de 1966 de la editorial Huemul, que contiene un estudio preliminar y notas a cargo del hijo del autor, y la de 1981 de Ediciones del 80, con estudio preliminar y notas de Pedro Luis Barcia.

El libro inicia con «La fuerza omega», publicado en *El Diario* de Buenos Aires, el 1 de enero de 1906, en el número de Navidad y Año Nuevo. Fuera de algún cambio de palabra entre la versión de *El Diario* y la de 1906, no se aprecian modificaciones significativas en este texto. La historia sigue el esquema de la confidencia que se observó en «El espejo negro»; en ella un sabio expone ante dos personajes —entre ellos el narrador— sus

---

<sup>299</sup> Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, Centurión, Buenos Aires, 1948, portada.

descubrimientos acerca de la potencia mecánica del sonido. Después de una larga justificación teórica de la fuerza sonora, el inventor<sup>300</sup> demuestra ante los personajes cómo gracias a ella es posible desintegrar cualquier clase de objetos; sin embargo, por razones inexplicables,<sup>301</sup> su aparato sólo puede ser operado por él mismo.<sup>302</sup> Pasados unos días, ambos encuentran muerto al científico, sentado frente a la caja que contenía la fuerza sonora y su cerebro desintegrado en la pared de atrás.<sup>303</sup>

Dos fracturas de orden fantástico se observan en este cuento: la primera, la construcción y funcionamiento del aparato, y la segunda, el que sólo el inventor pudiera operarlo. Además de ello, el relato cierra con otra inquietud: ¿el científico se suicidó para evitar que su máquina fuera empleada para el mal o un accidente inexplicable lo condujo a su muerte? Aunque esta duda se inclina más hacia lo policiaco que hacia lo fantástico, me parece que en caso de que el lector elija la segunda opción, ésta sumaría al efecto fantástico al no contar con explicación alguna para que el aparato haya operado en contra de su creador.

---

<sup>300</sup> No es de sorprender que la figura del científico, inventor o experimentador sea una de las constantes en los relatos de *Las fuerzas extrañas*, pues, tal como explica Noé Jitrik, entre 1897 y 1905, en Argentina, comenzó una considerable actividad científica que se manifestó en la creación de carreras universitarias, asociaciones y publicaciones encaminadas a la ciencia, así como en la radicación de investigadores extranjeros y en la mayor divulgación de hallazgos, por lo cual la figura del experimentador adquirió un mítico prestigio (art. cit., pp. 30-31).

<sup>301</sup> Barcia asegura que «es una razón esotérica que sólo el sabio pueda utilizar su invento porque sólo él percibe el punto de fusión molecular de los cuerpos» (art. cit., p. 33).

<sup>302</sup> Soledad Quereilhac, en su valioso artículo «Reflexiones sobre una sensibilidad de época: la imaginación científica en la literatura y el periodismo (1898-1910)», analiza las coincidencias entre los argumentos de algunos relatos fantásticos de Quiroga, Holmberg y Lugones y los de artículos periodísticos que divulgaban casos raros, episodios curiosos y estudios de las ciencias ocultas. Para el caso de «La fuerza omega», la estudiosa señala que se retoman proposiciones aparecidas en la revista *Philadelphia*, «donde el Dr. Lux da cuenta del asombroso descubrimiento de un científico polaco sobre una nueva “radiación” extremadamente más poderosa que todas las conocidas, proveniente del sol. El artículo afirma que sólo este científico sabe cómo manejar esa “fuerza” y que su secreto aún no fue revelado» (en *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, p. 12). Quereilhac subraya a lo largo de su trabajo que todas las coincidencias no son necesariamente una intertextualidad voluntaria, sino que ambos tipos de discurso «arribaron a nudos imaginarios comunes y a perspectivas que tendían a “maravillar” el acontecimiento novedoso en materia científica, guiados ambos por una misma “estructura de sentimiento” respecto de qué era *lo científico* en la época» (p. 3).

<sup>303</sup> Para todos los textos de *Las fuerzas extrañas*, cito por la edición de 1906. En adelante sólo anotaré el número de página, entre paréntesis, en el cuerpo del texto.

Sea cual sea la explicación acerca de la muerte del inventor, es preciso anotar que ella constituye uno de los principales motivos en *Las fuerzas extrañas*: el castigo. Este castigo por la trasgresión en ocasiones afecta el cuerpo o la mente de los personajes; en su mayoría, llega a ser mortal. Si bien en los cuentos que se revisaron en el capítulo anterior se observó que la presencia de lo fantástico dañaba seriamente a los personajes hasta quitarles la cordura, rara vez morían a consecuencia del acontecimiento disruptor; pero en los relatos de *Las fuerzas...* el común denominador es que en algún momento lo fantástico no pueda ser dominado por el personaje y éste muera.

El segundo relato es «La lluvia de fuego»; uno de los pocos que fueron escritos exclusivamente para *Las fuerzas extrañas*. Entre las dos ediciones publicadas en vida del autor, se advierten pocos cambios,<sup>304</sup> de los cuales destaca el epígrafe que se agregó en 1926: «Y tornaré el cielo de hierro y la tierra de cobre. *Levítico*, XXVI, 19»;<sup>305</sup> éste, sumado al subtítulo: «Evocación de un desencarnado de Gomorra» (p. 29), adelanta el tema de la narración y hace evidente el referente desde el cual el lector debe explicar el fenómeno insólito.

El cuento describe los últimos días de un habitante de Gomorra antes de que la ciudad fuera destruida por la lluvia de fuego y azufre, y es narrado en primera persona; sin embargo, el subtítulo hace pensar en una narración de marco implícito, en tanto se sabe que el espíritu ha comunicado su historia a alguien más —un médium, quizá, como ocurre en «El origen del diluvio»— y el lector la conoce a través de ese intermediario.

La historia de la destrucción comienza, dice el narrador, «un día de sol hermoso, lleno

---

<sup>304</sup> Este trabajo crítico ya ha sido realizado por Pedro Luis Barcia y puede consultarse en *Cuentos fantásticos* (1987) de Leopoldo Lugones.

<sup>305</sup> L. Lugones, *Las fuerzas...*, 1926, p. 27.

del hormigueo popular, en las calles atronadas de vehículos. Un día asaz cálido y de tersura perfecta» (p. 29). Esta perfección se ve interrumpida por la caída de pequeñas chispas que poco a poco aumentan hasta acabar con la vida de las personas y los animales, y destruir su ciudad. Se trata de una disrupción que va creciendo en intensidad y reduciendo el espacio del narrador, quien principia su relato en la terraza de su hogar y se ve obligado a recluirse en lugares cerrados hasta llegar a su sótano, donde se quita la vida.

Así como en la obra de Rubén Darío se observó un gran interés por el relato bíblico del Cantar de los Cantares, en la de Lugones se puede hablar de una predilección por el pasaje del Génesis 19, 1-29, pues lo utiliza como referente para «La lluvia de fuego» y para «La estatua de sal».

«Un fenómeno inexplicable», el tercer cuento del volumen, fue publicado primero en el número tres de la revista *Philadelphia*,<sup>306</sup> el 7 de septiembre de 1898, con el título «La licanthropia».<sup>307</sup> La cantidad de variantes entre el texto original y la versión que aparece en la edición de 1906 es considerable: se eliminaron párrafos enteros y diálogos, las

---

<sup>306</sup> Esta revista fue uno de los principales órganos de difusión de la Sociedad Teosófica Argentina, fundada el 7 de julio de 1898 por Rama Luz —la primera Rama del país y de Sudamérica—. Debió su nombre al seudónimo con que firmaba sus artículos Antonia Martínez Royo, una de sus fundadoras. Se publicaba los días 7 de cada mes por considerarse un número sagrado y fue dirigida hasta 1903 por Alejandro Sorondo. Leopoldo Lugones fungió como Secretario General de la revista y como colaborador. Además de «La licanthropia», se publicaron en esas páginas cuatro artículos suyos: «Acción de la teosofía» (7 de diciembre de 1898), «El objeto de nuestra filosofía» (7 de junio de 1900), «Nuestro método científico» (7 de agosto de 1900) y «Nuestras ideas estéticas» (7 de noviembre-7 de diciembre de 1901) (Soledad Quereilhac, «El intelectual teósofo: la actuación de Leopoldo Lugones en la revista *Philadelphia* [1898-1902] y las matrices ocultistas de sus ensayos del Centenario», *Prismas*, 2008, núm. 12, pp. 72, 75-76). Acerca de estos textos pueden revisarse tanto el artículo de Soledad Quereilhac, como el de Aníbal Salazar Anglada, «Modernismo y teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de “Nuestras ideas estéticas”», *Anuario de Estudios Americanos*, 57 (2000), núm. 2, pp. 601-626.

<sup>307</sup> Una versión gráfica de este cuento puede consultarse en el libro de Piglia, *La Argentina en pedazos*, pp. 56-63, adaptada por Otto Carlos Miller y con dibujos de Carlos Roume. Aunque esta versión es muy posterior a la muerte del autor, sirva para comentar que, hasta la publicación de *Las fuerzas extrañas* de 1906, los relatos fantásticos no solían aparecer con ilustraciones; sin embargo, el florecimiento de revistas ilustradas durante las primeras décadas del siglo XX, así como el creciente gusto por el relato fantástico, provocaron que cada vez fuera más frecuente la presencia de imágenes que acompañaran los textos. Esto supone un cambio relevante en la manera de entender el género, pues, sin lugar a dudas, la inclusión de los elementos visuales, en la medida que son la representación de una lectura previa, anticipan, determinan o modifican el efecto.

descripciones se hicieron más breves y se modificaron sustantivos y adjetivos. El cambio más significativo continúa siendo el título, que en 1898 remite, por un lado, a la capacidad de un hombre de convertirse en lobo y, por otro lado, a un trastorno clínico en que un individuo alucina acerca de sus transformaciones en animales. El título corregido en 1906 es más atinado pues no cierra la interpretación del acontecimiento disruptor, ya que al calificarlo de «inexplicable» desdibuja su referente y permite que el efecto fantástico sea más contundente.

El argumento del relato repite un esquema de confidencia en el que un médico homeópata revela al narrador sus experiencias con los yoghis y su búsqueda por alcanzar el autosonambulismo. El médico explica cómo consiguió la traslación consciente y cómo un día pudo ver a su doble, quien ya jamás se alejó de él:

—Fue una tarde, casi de noche ya. El desprendimiento se produjo con la facilidad acostumbrada. Cuando recobré la conciencia, ante mí, en un rincón del aposento, había una forma. Y esta forma era un mono, un horrible animal que me miraba fijamente. Desde entonces no se aparta de mí. Lo veo constantemente. Soy su presa. A donde quiera que *él* va, *voy conmigo*, con *él*. Está siempre ahí. Me mira constantemente, pero no se *le* acerca jamás, no *se* mueve jamás, no *me* mueve jamás... (p. 59).

Finalmente, el narrador comprueba que la sombra del médico permanece inamovible en la pared y decide dibujarla en un papel fijado a ella, sólo para descubrir que el dibujo representaba «una frente deprimida, una nariz chata, un hocico bestial. ¡El mono! ¡La cosa maldita!» (p. 62).

«Un fenómeno inexplicable» recupera uno de los temas clásicos del género fantástico: el doble, el cual, dentro de la tradición rioplatense pero con tratamientos distintos, ya se anticipaba en «Horacio Kalibang...» de Eduardo Holmberg y se observa más adelante en *Aguas abajo* de Wilde y en algunas narraciones de Borges, como «El otro» (1972).

El cuarto relato de *Las fuerzas...* es «El milagro de san Wilfrido», publicado

originalmente en *El Tiempo*, el 15 de abril de 1897. En el mismo año de la publicación de *Las fuerzas...* apareció en *Caras y Caretas*, el 7 de abril.<sup>308</sup> En este cuento, se inserta una historia ficticia —el milagro de Wilfrido— en un contexto histórico verdadero —la primera cruzada—; recurso similar al que se observó en «D. Q.» de Darío, un antecedente de los juegos entre realidad y ficción que se observan en los *Cuentos fatales* (1924) de Lugones y en buena parte de la narrativa de Jorge Luis Borges.

La historia comienza el 15 de junio de 1099, cuando Wilfrido de Hohenstein — conocido como «el caballero del blanco yelmo»—, en compañía de otros tres caballeros, toma el camino a Arimatea para guardar las naves llegadas a Jafa. Wilfrido era «rubio y fuerte como un arcángel» (p. 68) y destacaba por su casco, que era de un metal blanquísimo y del que se contaba la siguiente leyenda:

Decíase que casado su dueño a los veinte años, antes de uno mató a la esposa en un arrebato de celos. Descubierta luego la inocencia de la víctima, el señor de Hohenstein fue en demanda de perdón a Pedro el Ermitaño, quien le puso en el pecho la cruz de los peregrinos.

Antes de partir, quiso orar el joven en la tumba de su esposa. Sobre aquel sepulcro, había crecido un lirio que él decidió llevarse como recuerdo; mas al cortarla, la flor se transformó en un casco de plata, dando origen al sobrenombre del caballero (p. 69).

En el trayecto a Jafa, Wilfrido es tomado por los musulmanes —encabezados por Abu-Djezzar— y es crucificado al día siguiente; sin embargo, al retirar su cadáver, tuvieron que cortar su mano pues se resistió a separarse de la madera. Un mes después, el 12 de junio, ocurre otro hecho sobrenatural: la mano cobra vida<sup>309</sup> y asesina a Abu-Djezzar. El cuento

---

<sup>308</sup> El registro de variantes entre el testimonio de 1897 y el de 1906 puede consultarse en *Cuentos fantásticos*, editado por Barcia. El crítico subraya que la primera versión está sobrecargada en adjetivos y notas de detalles, por lo que la versión de 1906 es más mesurada y acertada en cuanto a estilo. Lo mismo se puede afirmar acerca de las modificaciones hechas a «Un fenómeno inexplicable». Considero que estos cambios son favorables para el efecto fantástico y que el autor era consciente de ello, de ahí la conveniencia de trabajar con los relatos tal como aparecieron en libro.

<sup>309</sup> Este motivo guarda relación con uno bíblico, presente en Daniel 5, 1-31, en el cual se narra la aparición de una mano misteriosa en un banquete del rey Belsasar. Ésta había sido enviada por Dios para escribir en la pared ciertas palabras que anunciaban una sentencia divina debido a que el rey se había ensoberbecido y había alabado, por encima de todo, los lujos y las riquezas.

concluye con una nota acerca del supuesto paradero de la mano:

Ahora, en el convento de los franciscanos de Jafa, puede verse bajo una urna de cristal, clavada en su trozo de madera y asiendo un puñado de cabellos, todavía fresca como para consolar la décima séptima agonía de Jerusalén, la mano blanca de san Wilfrido de Hohenstein (p. 76).

La recuperación de motivos bíblicos o de figuras importantes para la cosmovisión cristiana, se observa también, en fechas cercanas, en la narrativa de Darío; sirvan como ejemplos «La leyenda de San Martín, patrono de Buenos Aires» (1897) y «El Salomón negro» (1899). Sin embargo, en los relatos darianos la alegoría es más evidente o se apega en mayor medida a la historia oficial, lo cual debilita lo fantástico.

«El escuerzo» es el quinto relato del volumen, fue publicado en *El Tiempo*, el 10 de diciembre de 1897, con el título «Los animales malditos», según información de Barcia. Este cuento me parece particularmente interesante, ya que en las clasificaciones referidas páginas atrás, suele agrupársele en los de tema legendario, junto con «El milagro de san Wilfrido» y «La estatua de sal», entre otros; narraciones con las que parece tener muy poco en común. Considero que «El escuerzo», pese a retomar una leyenda, inaugura un tipo de fantástico que se sirve de la relación del hombre con la naturaleza y, más aún, que revela el lado «maldito» de esa naturaleza.

En este sentido, «El escuerzo» anuncia la llegada de otro de los grandes narradores de la literatura fantástica: Horacio Quiroga (1878-1937).<sup>310</sup> Basta recordar narraciones como «El almohadón de plumas» (1907) y «La miel silvestre» (1911) para percatarnos de que éstas,

---

<sup>310</sup> Aunque Verdevoye asegura que Quiroga inaugura en el cuento fantástico rioplatense la aparición de animales malditos y pone como ejemplos «El almohadón de plumas» (1907) y «El mono que asesinó» (1909) (art. cit., p. 288), es evidente que estos relatos son producto de una influencia anterior, identificable en *Las fuerzas extrañas*, sobre todo si se piensa que en «Un fenómeno inexplicable» e «Yzur», relatos en los que los acontecimientos fantásticos se manifiestan directamente en simios, tal como ocurre con el mono del texto quiroguiano, quien puede hablar —como Yzur— y tiene un alma humana —esta vinculación del mono y el alma, que tiene que ver con la metempsicosis, puede verse en «Un fenómeno inexplicable».

al igual que «El escuerzo», intentan subrayar más el acontecimiento fantástico que la recuperación de una creencia popular.

En «El escuerzo», el narrador recuerda que en su niñez aplastó un sapo y su criada le dijo que debían quemarlo porque de lo contrario resucitaría en busca de venganza. Para dar credibilidad a su creencia, la criada cuenta cómo un escuerzo, aplastado por el hijo de Antonia, resucitó y, pese a las precauciones de su madre por ponerlo a salvo, lo asesinó.

La narración es de marco abierto, dado que el primer narrador no retoma su función y es la voz de la criada la que concluye el relato con la descripción del muchacho asesinado por el escuerzo:

Un frío mortal salía del mueble abierto, y el muchacho estaba helado y rígido bajo la triste luz en que la luna amortajaba aquel despojo sepulcral, hecho piedra ya bajo un inexplicable baño de escarcha (p. 86).

Comparado con el resto de las narraciones de *Las fuerzas extrañas*, «El escuerzo» presenta una estructura menos complicada en cuanto a los niveles y la voz narrativos, más parecida a las del primer momento de lo fantástico hispanoamericano. En palabras de Jitrik:

Un relato parece aislado, desde el punto de vista de la línea «fantástica», de los restantes: «El escuerzo». Podría decirse que es fantástico por el lado de la brujería y la superstición, en la tradición oral y popular. Por lo tanto, difiere de los anteriores en la propuesta temática aunque no contradice el concepto general de «fuerzas extrañas».<sup>311</sup>

A pesar de ello, se debe subrayar que, por lo menos en la tradición fantástica rioplatense, quizá es el primer intento por incorporar a la propia naturaleza como eje de lo insólito.

«La metamúsica» ocupa el lugar número seis del libro. Apareció por primera vez en *Tribuna* del 29 de junio de 1898 y continúa con el patrón de «El espejo negro», «La fuerza omega» y «El psychon», pues en aquel relato un científico revela al narrador uno de sus

---

<sup>311</sup> N. Jitrik, art. cit., pp. 37-38.

descubrimientos y, después de algunas pruebas, se observa que las fuerzas que operan en el invento son más fuertes que su creador, por lo cual es imposible que las controle.

Temáticamente, «La metamúsica» es bastante cercano a «Las armonías de la luz» de Miguel Cané, ya que cuenta cómo un inventor de nombre Juan, entregado a los estudios acerca de música, desarrolló un instrumento que al tocarlo producía colores en lugar de sonidos. La diferencia principal entre ambos relatos es que, en el texto de Cané, como se revisó en el capítulo previo, sólo se habla del aparato sin que el narrador constatare su existencia, en cambio, en «La metamúsica» el narrador es testigo de su funcionamiento y de cómo ataca a su creador cuando éste toca la octava de sol.<sup>312</sup>

Yo también lancé un grito, pues acababa de suceder algo terrible.

Una llama deslumbradora brotó del foco de la pantalla. Juan, con el pelo erizado, se puso de pie, espantoso. Sus ojos acababan de evaporarse como dos gotas de agua bajo aquel haz de dardos flamígeros, y él, insensible al dolor, radiante de locura, exclamaba tendiéndome los brazos:

—¡La octava del sol, muchacho, la octava del sol! (p. 107).

Si en el relato de Cané se mencionaban las teorías desde las que había partido Andrea para la elaboración del órgano que emitía colores, en el texto de Lugones, el inventor las explica en un largo pasaje ensayístico, en el que describe también, paso a paso, la manera en que construyó el piano que proyecta los colores de la música.

La similitud entre el cuento de Lugones y el de Cané subraya, una vez más, que *Las fuerzas extrañas* recupera algunas de las inquietudes que los narradores de la Generación del Ochenta tuvieron al acercarse a lo fantástico, pero logra mayor eficacia en la búsqueda del efecto fantástico. En otras palabras, los relatos de Lugones encauzaron la literatura fantástica que ya existía y trazaron los nuevos caminos por los que debía continuar.

---

<sup>312</sup> Es llamativo el uso de esta nota musical, pues proviene del quinto verso del *Himno a San Juan Bautista*: «*Solve polluti*», que significa «perdona la falta», la cual remite a una trasgresión de las leyes superiores, tal como ocurre en el cuento.

Se puede apuntar también un tratamiento parecido en el desenlace de «La fuerza omega», en donde el aparato licúa el cerebro del inventor, mientras que en «La metamúsica», el piano evapora los ojos de su creador. Estos finales ejemplifican de manera inmejorable las palabras de Arán en las que afirma que todos los cuentos de *Las fuerzas extrañas* plasman cómo, debido a la trasgresión de un oscuro límite, se desatan ciertas fuerzas que se vuelven contra los personajes.

La séptima narración corresponde a «El origen del diluvio», otro de los textos presumiblemente escritos para *Las fuerzas extrañas*. De la misma manera que en «La lluvia de fuego», en éste se plasma la comunicación de un espíritu, según anuncia el propio subtítulo (p. 111); sin embargo, el espíritu no evoca un pasado en la historia de la humanidad, sino un momento remoto en el que la Tierra terminaba su conformación y permitía el surgimiento de los primeros seres vivos. Cito en extenso:

La tierra acababa de experimentar su primera incrustación sólida y hallábase todavía en una oscura incandescencia. Mares de ácido carbónico batían sus continentes de litio y de aluminio, pues estos fueron los primeros sólidos que formaron la costra terrestre. El azufre y el boro figuraban también en débiles vetas.

Así el globo entero brillaba como una monstruosa bola de plata. La atmósfera era de fósforo con vestigios de flúor y de cloro. Llamas de sodio, de silicio, de magnesio, constituían la luminosa progenie de los metales. Aquella atmósfera relumbraba tanto como una estrella, presentando un espesor de muchos millares de kilómetros.

Sobre esos continentes y en semejantes mares, había ya vida organizada, bien que bajo formas inconcebibles ahora; pues no existiendo aun el fosfato de cal, dichos seres carecían de huesos. El oxígeno y el nitrógeno, que con algunos rastros de berilo entraban en la composición de tales vidas, completaban los únicos catorce cuerpos constituyentes del planeta. Así, todo era en él extremadamente sencillo (pp. 111-112).

Como se observa, el narrador informa de un tiempo que no vivió, pues, según se explica después en el «Ensayo de una cosmogonía...», los espíritus pueden acceder a cualquier época y a cualquier espacio.

Después de una pormenorizada descripción acerca de la composición física y social de esos seres primitivos, así como de las propiedades de la atmósfera, la vegetación y la

tierra, el espíritu explica la naturaleza del evento que el hombre después llamaría «el diluvio», mencionado por casi todas las culturas.

Antes de terminar su intervención, el espíritu explica que los primeros seres humanos fueron organismos acuáticos, llamados «sirenas» en las mitologías, que conservaban melodías provenientes de la Luna y de cuyos cabellos brotó el oro.

La narración enmarcada termina cuando el espíritu se despide y el narrador uno — desconocido hasta entonces— asume su función. En ese momento se sabe que la comunicación se dio en una sesión espiritista a la que asistieron ocho personas y que, pese a la incredulidad de alguno de los participantes, el acontecimiento insólito se verifica por la aparición de una sirena: «En el fondo de una palangana, yacía no más grande que un ratón, pero acabada de formas y de hermosura, irradiando mortalmente su blancor, una pequeña sirena muerta» (p. 121).

«El origen del diluvio» recupera el tema de las sesiones espiritistas que ya se veían en las obras de Juan Montalvo y de Eduardo Holmberg; pero en este caso se confirma la irrupción del mundo sobrenatural en el real mediante la presencia de un objeto mediador: el cadáver de la sirena.<sup>313</sup> La entrada de una sirena en la realidad ficcional tiene, por lo general, una connotación negativa; sería posible pensar que este ser sobrenatural funciona de un modo parecido al de los fantasmas y los vampiros, quienes, a decir de Caillois, «son seres de imaginación [...] dotados de permiso de entrada al mundo real; [pero cuyas] entradas [son] incomprensibles, sin expiación posible, invariablemente funestas».<sup>314</sup> Campra, por su parte,

---

<sup>313</sup> En este cuento, llama la atención la convergencia de las tradiciones judeocristiana y grecolatina, representadas, respectivamente, por el diluvio y por la sirena. Tal unión recuerda lo hecho, en fechas cercanas, por Rubén Darío en el relato «Psique», del que ya he hablado páginas atrás.

<sup>314</sup> R. Caillois, *Imágenes, imágenes...*, p. 14.

también señala que uno de los tres rasgos esenciales de estos seres es la catástrofe.<sup>315</sup>

Es posible notar que la aparición de una sirena corresponde a una continuidad en el tema que, al menos para la región rioplatense y para el cuento fantástico, había inaugurado Miguel Cané en «El canto de la sirena»; no obstante, ninguno de estos relatos sigue puntualmente el modelo tradicional de la sirena, el cual está compuesto por los siguientes rasgos: belleza, canto y catástrofe.<sup>316</sup> En el caso de «El canto de la sirena», el primero de ellos es omitido al no manifestarse la presencia física del ser, pero el canto y la catástrofe sí se presentan; mientras que en «El origen del diluvio», la belleza se representa de manera perturbadora, pues se trata de un cadáver; el canto es elidido y sólo se conserva la impresión catastrófica de los acontecimientos.

Este relato, en el que la crítica no se detiene muy a menudo, adelanta el estilo que después consagraría a Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), en textos como «En la noche de los tiempos» (1936). Además, es importante porque tal vez se trata del mejor ejemplo narrativo de lo postulado en el «Ensayo de una cosmogonía...».

«Los caballos de Abdera» es el octavo cuento de *Las fuerzas extrañas* y también fue escrito exclusivamente para ese volumen. A grandes rasgos, su argumento es éste: la ciudad de Abdera se distinguía por sus caballos, cuyo cuidado excesivo se había convertido en una tradición. Los habitantes de Abdera llegaron a nombrar a sus caballos como humanos, a considerar que las caballerizas eran parte del hogar, a permitir que los caballos se sentaran a la mesa e incluso a tolerar sus crímenes. Poco a poco este trato provocó que los animales se fueran humanizando, hasta el punto de sentir amor por la mujer o de ser narcisistas, lo cual los llevó a rebelarse en contra de sus amos. Los caballos saquearon las casas, violaron a las

---

<sup>315</sup> R. Campra, art. cit., p. 20.

<sup>316</sup> *Loc. cit.*

mujeres y asesinaron a personas, asnos y perros. Finalmente, la furia de los equinos fue contenida por la llegada de Hércules.

Barcia explica que «Los caballos de Abdera» asocia varias fuentes concurrentes, como el mito en el que Abdero, en uno de los doce trabajos de Hércules, fue devorado por las yeguas carnívoras de Diomedes, razón por la cual Hércules, después de derrotar a Diomedes y de que éste sirviera de alimento para sus propias bestias, fundó la ciudad de Abdera. Se suma también la fama que tenía Abdera respecto de la calidad de sus caballos y la manera en que se les cuidaba, así como algunas historias de caballos inteligentes, parlantes o videntes, como los houyhnhnms de *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. Asimismo, Barcia considera que el soneto «*Fuite de centaures*» pudo haber servido a Lugones para plantear el enfrentamiento de los caballos con el hombre.<sup>317</sup>

A las fuentes señaladas por Barcia podría sumarse otra: el relato de la mitología griega acerca de la guerra de los lápitas contra los centauros, debido a que estos últimos, invitados en la boda de Pirítoo con Hipodamia, trataron de violar a las mujeres lápitas. Una similitud más entre ambas historias es la manera en que se resuelve el conflicto, pues la intervención del héroe Teseo permitió derrotar a los centauros.

El principal motivo que se presenta en el texto es la humanización de las bestias. Éste me parece importante, ya que también se encuentra, de alguna forma, en «El escuerzo», pero, sobre todo, en «Yzur», relato en el que esa humanización llega al máximo nivel cuando el mono logra comunicarse. Paula Speck, en consonancia con Gaspar Pío del Corro, señala la insistencia de Lugones por mostrar la zona limítrofe entre la animalidad y la condición humana, pues

el animal con rasgos humanos inspira más terror que el animal definitivamente bestial, por

---

<sup>317</sup> P. L. Barcia, art. cit., pp. 37-38.

feroz que sea, porque su ambigüedad arroja una duda sobre la identidad del hombre. La muerte del muchacho de «El escuerzo» se siente como más terrible porque se representa como la venganza de un sapo con rencores humanos. Del mismo modo, el narrador de «La lluvia de fuego» no comprende plenamente la destrucción de su ciudad hasta que oye a los leones «con un desvarío humano en los ojos» lanzar rugidos que «tenían una evidencia de palabra» [En] «Los caballos de Abdera» [el] caballo semi-humanizado resulta peor que una bestia.<sup>318</sup>

Visto de otra manera, este motivo puede no ser más que una metáfora del proceso de civilización que lleva a la destrucción del hombre; el mismo proceso ocurre en todos los relatos de *Las fuerzas extrañas*.

Otro aspecto para destacar es que «Los caballos de Abdera», al igual que «La lluvia de fuego», «El milagro de san Wilfrido» y «La estatua de sal», retoma una historia conocida y, al reelaborarla, modifica el punto de vista desde el cual se narra: en este caso, lo hace desde los habitantes de Abdera y no desde la posición del héroe, como ocurre en la mitología griega. Para Garrido, «Lugones hace su propia lectura de lo antiguo para insertarlo en lo fantástico (lo fantástico resultante de imaginar figuras del pasado en acciones y ambientes renovados literariamente)»;<sup>319</sup> en este caso, esa renovación tiene como base el cambio de perspectiva, el cual permite el desarrollo de líneas argumentales no previstas en el mito clásico.

La relevancia de «Los caballos de Abdera» no debe desestimarse, pues fue uno de los pocos relatos hispanoamericanos que se incluyeron en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica* y, por tanto, no sólo determinó uno de los caminos de lo fantástico para las primeras décadas del siglo XX, sino que fue trascendente para su canonización.

La novena fuerza extraña es «Viola acherontia» y narra la historia de un extraño jardinero que intentaba crear la flor de la muerte. Para esto había experimentado durante diez años con violetas buscando que emitieran un veneno mortal imperceptible. La forma en que había logrado avances en esa materia fue revelada al narrador por el jardinero, porque

---

<sup>318</sup> P. Speck, art. cit., pp. 417-418.

<sup>319</sup> Jesús Garrido, «Mito y estructura en Lugones», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, p. 117.

encontró en él a un conocedor (p. 142), con lo cual se observa nuevamente el esquema de confianza ya señalado. De esta manera, el jardinero explica cómo sugestionó a las violetas para que adquirieran el color negro, cómo consiguió que emitieran leves quejidos<sup>320</sup> y cómo continuaba en la búsqueda de que produjeran un veneno letal.

Este relato se publicó primero en *Tribuna* el 31 de enero de 1899 con el título «Acherontia atropos», remitiendo a una especie de mariposa que se distingue por una imagen en el tórax parecida a una calavera. El segundo título, en cambio, alude a la violeta y a Aqueronte —uno de los ríos del inframundo, según la mitología griega—. De los numerosos cambios que se observan entre las dos versiones conocidas, éste es el más significativo, ya que no representa una modificación que únicamente afecte al título —como sí ocurría en «Un fenómeno inexplicable»—, sino que se relaciona con la trama: en la versión de *Tribuna*, el propósito del jardinero no era que las violetas produjeran un veneno mortal; él intentaba grabar en ellas una calavera, tal como en el insecto. Aunque los procedimientos para llegar a ambos fines no difieren en gran medida, los efectos que provocarían serían muy distintos, pues la impresión de una imagen en una planta no supone la muerte de personas, como sí lo hace la creación del veneno. Asimismo, varía el final: mientras que en 1906 el narrador informa que el jardinero continúa con sus experimentos y se pregunta si debe dar aviso a las autoridades, en 1899, el jardinero muere sin conseguir su objetivo.

Otro cambio que me parece relevante es la eliminación del epígrafe que aparecía en su publicación en prensa:

Un tulipe! s'écrit le vieillard courroucé, un tulipe! ce symbole de l'orgueil et de la luxure qui ont engendré dans la malheureuse cité de Wittemberg la détestable hérésie de Luther et de Mélanchton!

---

<sup>320</sup> Según el estudio de Quereilhac, el tema del sufrimiento de las plantas también aparece en la «Crónica científica» del Dr. Andes, publicada en *Constancia* el 13 de marzo de 1898 («Reflexiones...», p. 13).

(L. Bertrand — *Le Marchand de tulipes*).<sup>321</sup>

Estas líneas iniciales adelantan la idea general del relato acerca del terrible mal que puede ser desatado en los hombres por una simple flor, por lo que prescindir de ellas contribuye positivamente al efecto de sorpresa o de inquietud que se busca.

En «Viola acherontia» se aprecia la influencia de uno de los grandes autores de la literatura fantástica: Nathaniel Hawthorne, quien, como señalé páginas atrás, fue, junto con Poe, uno de los estadounidenses más leídos en Argentina en las dos últimas décadas del siglo XIX, en especial, gracias a la labor de traductor de Carlos Olivera. Es imposible negar la similitud entre este relato y «Rappaccini's Daughter» (1844) de Hawthorne, en donde un científico realiza experimentos con flores venenosas para lograr que, gracias al contacto constante con ellas, su hija emane veneno de su piel. Asimismo, es posible relacionarlo con «La rosa no debe morir» (1950), de la argentina María de Villarino (1905-1994), relato en el que un jardinero oriental crea unas rosas que parecen contener su alma.

El décimo lugar de *Las fuerzas extrañas* lo ocupa «Yzur», relato que sólo fue publicado en ese libro y que registra pocas variantes entre su primera y segunda edición, según el cotejo de Barcia. En este cuento, el narrador explica cómo intentó enseñar a un mono de nombre Yzur a hablar, partiendo del postulado antropológico de que

Los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar. El hecho produjo la atrofia de sus órganos de fonación y de los centros cerebrales del lenguaje; debilitó casi hasta suprimirla la relación entre unos y otros, fijando el idioma de la especie en el grito inarticulado, y el humano primitivo descendió a ser animal (p. 153).

Se trata, como es claro, de una inversión de los planteamientos darwinianos que tenían gran alcance en aquellos años, pues se asume que el hombre no desciende del mono, sino que el mono desciende del hombre. Barcia identifica que esta idea fue obtenida por Lugones

---

<sup>321</sup> Leopoldo Lugones, «Acherontia atropos», *Tribuna*, 31 de enero de 1899, s/p.

desde la teosofía, pues «Helena Blavatsky, en su *Glosario teosófico*, escribe: “Opuestamente a lo que afirman los naturalistas modernos, el hombre no desciende del mono o de algún antropoide de la presente especie animal, sino que el mono es un hombre degenerado”». <sup>322</sup>

Según el narrador, la idea fija de «*que no hay ninguna razón científica para que el mono no hable*» (p. 154, las cursivas son del autor) lo llevó a intentar durante años que Yzur articulara palabras y, aunque sus métodos no parecían efectivos, el animal comenzó a adquirir actitudes humanas: conversión similar a la que mencioné al tratar «Los caballos de Abdera».

Luego de un episodio en que el narrador azota a Yzur para que hable, pues, según el cocinero, podía hacerlo, el mono asume un silencio total y cae enfermo. Finalmente, en su lecho de muerte, Yzur rompe el milenarismo silencio de su especie al pronunciar: «—Amo, agua. Amo, mi amo...» (p. 167).

El caso de «Yzur» es particular, ya que sólo en él la función del narrador recae en el científico y no el personaje a quien ha confiado su secreto. De esta manera, el esquema de confianza opera más allá de los límites del cuento, pues el lector funciona como el receptor calificado para conocer las revelaciones del hombre de ciencia.

El penúltimo texto del volumen se titula «La estatua de sal»; apareció originalmente en *Tribuna* <sup>323</sup> el 17 de mayo de 1898 y, al igual que «La lluvia de fuego», se basa en el pasaje bíblico de la destrucción de Sodoma y Gomorra, pero, de nuevo, desde una perspectiva diferente de la conocida. En este cuento, se narra la historia del monje Sosistrato, quien, después de muchos años de austeridad y silencio, fue engañado por Satanás para que fuera a liberar a la mujer de Lot, que seguía con vida, pues gemía, sudaba y menstruaba. Al hacerlo,

---

<sup>322</sup> P. L. Barcia, art. cit., p. 34.

<sup>323</sup> Considero que sería importante llevar a cabo un estudio acerca del papel que jugaron tanto *Tribuna* como *El Tiempo* para la difusión de la literatura fantástica, pues, como se ha podido apreciar, fueron los principales escaparates para los relatos de Darío y de Lugones.

Sosistrato pregunta a la mujer qué vio cuando, desobedeciendo el mandato de Dios, volteó, y la respuesta, oculta para los lectores,<sup>324</sup> provoca la inmediata muerte del monje.

«La estatua de sal» se distingue por el manejo de las voces narrativas: hay un primer narrador que únicamente inaugura el relato y cede la voz a un peregrino; éste, a su vez, reproduce lo que le contó el hermano Porfirio del monasterio de San Sabas. A diferencia de los demás cuentos, aquí no queda claro cómo se conocen los hechos, pues el protagonista no cumple el rol de narrador y ninguno de los narradores fue testigo de los acontecimientos, lo cual deja la impresión de que el texto intenta imitar el estilo de una historia de la tradición oral.

A este respecto, Barcia señala que el episodio de la mujer de Lot ha dado pie a perdurables leyendas, como aquella en que se asegura la indestructibilidad de la estatua debido a su capacidad de recomponerse. El crítico afirma que algunas de las ideas centrales del cuento —que la estatua tenga vida, sude, gima y menstrúe— pudieron haber sido escuchadas por Lugones durante su infancia, pues estos motivos son rastreables dentro del folklore argentino.<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> En relación con este secreto, me parece oportuno el planteamiento de Carolina Depetris en su artículo «La experiencia sublime del abismo: “Las fuerzas extrañas” de Leopoldo Lugones», *Rilce*, 2000, núm. 16, pp. 46-56; en él propone que las fuerzas que se observan en los cuentos de *Las fuerzas extrañas* pueden manifestarse de dos modos: como potencia (fuerza y magnitud) o como ausencia (oscuridad, soledad, silencio). Al primero corresponderían «La fuerza omega», «La metamúsica» y «El psychon», entre otros, y al segundo «Un fenómeno inexplicable», «Yzur» y «La estatua de sal», entre otros. En estos últimos, es una ausencia la que arroja a los personajes al abismo. Las ausencias, dice la crítica, abren la brecha hacia el infinito sin que se pueda precisar el alcance de la fuerza.

<sup>325</sup> P. L. Barcia, art. cit., pp. 27-29. Barcia anota que en la tradición argentina hay varias ciudades o sitios malditos similares a Sodoma y Gomorra, como Esteco, La Misión, la Laguna del Volcán y Embororé, «en todos los casos se trata de una ciudad de vida licenciosa, desentendida de Dios, soberbia en sus reacciones, y que se burla de los profetas que le anuncian su mal si no se enmienda. Vicios, derroche ostentoso de dinero, inmisericordia para el pobre, ateísmo [...] Dios hace un viaje en figura de viejito desvalido y sólo una familia lo socorre; a ésta promete salvación y condiciona a sus miembros para que no miren hacia atrás al dejar el sitio; la esposa incumple lo indicado y, con su hijo en brazos —detalle novedoso en el ciclo legendario antiguo— se convierte en piedra. Una de las notas más peculiares de estas versiones es que comentan que todos los años la estatua da un paso hacia la ciudad de Salta y cuando llegue allá se destruirá esa ciudad; en otras, el mundo» (p. 28). Véanse en el mismo artículo algunas versiones de esta leyenda ubicadas en Argentina.

Aunado a esto, Sosistrato —protagonista de la historia— pertenece a un tipo de personaje que parece común a los textos fantásticos más cercanos a la leyenda: el sacerdote o monje. Basta recordar los cuentos «Lanchitas», de Roa Bárcena, y «Verónica», de Darío, para percatarnos de que «La estatua de sal» continúa una de las líneas inaugurales de lo fantástico hispanoamericano que definitivamente proviene de la oralidad.

El último de los doce relatos es «El psychon», que se publicó primero en *Tribuna* del 30 de agosto de 1898. En él participa el doctor Paulin —mismo personaje que en «El espejo negro»—, el cual revela al narrador sus descubrimientos a propósito de cierta llama que se desprende de las cabezas de los hombres y que sólo es perceptible por los «sensitivos». El doctor relaciona este fenómeno con la aurora boreal y llega a dos conclusiones: que el polo terrestre es la coronilla del planeta y que las luces que se desprenden son pensamientos volatilizados. A esta sustancia, el doctor asigna el nombre de psychon y piensa que con algunos experimentos podría acuñar con ella medallas psíquicas y con algunos estudios podría identificar qué lugar ocupa en la atmósfera y probar la existencia de la psicósfera. En el primer intento por descubrir las propiedades del psychon, el doctor y el narrador encapsulan en un vaso la sustancia, pero, al soltarla dentro del salón cerrado, caen en un estado de demencia, por lo cual el narrador asume que el psychon —es decir, el pensamiento puro— es el elixir de la locura.<sup>326</sup> La narración concluye con la noticia de que el doctor Paulin seguramente continuó experimentando con el psychon, pues se encuentra en un hospital psiquiátrico.

Me atrevo a decir que hay indicios de que el autor pensaba escribir otros relatos en

---

<sup>326</sup> Quereilhac anota que los motivos de este relato coinciden con los del «Experimento de De Rochas», publicado en las revistas *Constancia* y *Philadelphia* en 1897, pues, entre otras cosas, se propone que el pensamiento adquiere densidad de cuerpo material («Reflexiones...», p. 12).

que el doctor Paulin figurara como personaje principal, puesto que al principio de «El psychon» se mencionan los descubrimientos relativos al electroide, al espejo negro y al telectrósopo (p. 183), y se dice que en otro momento hablará de ellos; sin embargo, Lugones sólo retoma el espejo negro para el cuento del mismo nombre. Además, en «El psychon» se alude a la realización de cierto experimento con el electroide en el que habría participado una sonámbula de nombre Antonia, quien percibe por primera vez la luz que emana de las cabezas. Pareciera que la mención de los tres descubrimientos del científico anunciara un cuarteto de historias que, finalmente, no llegó a concretarse.

Habría que proponer, por otro lado, que el narrador de éste y la mayoría de los relatos que conservan el esquema de la confidencia parece ser el mismo y quizá se trate de un primer intento del autor por representarse dentro de la ficción, ya que en varios momentos deja pistas como su interés por la literatura y por las ciencias ocultas, así como leves insinuaciones de que la historia se desarrolla en la capital porteña en la que él y el resto de los personajes son ciudadanos conocidos.<sup>327</sup>

A este respecto, Campra afirma que la inclusión de los elementos descriptivos que remiten al universo extratextual tiene una función especialmente útil para lo fantástico: crea un «efecto de realidad». Así, «el mundo del texto aparece [...] como un reflejo minucioso, y al mismo tiempo sutilmente deformado, de esa verdad que existe más allá del texto, en el mundo en que el lector lee su libro».<sup>328</sup>

Hasta aquí he revisado someramente los doce cuentos que conforman *Las fuerzas*

---

<sup>327</sup> Este rasgo es aún más notorio en los relatos de *Cuentos fatales*, donde el narrador hace referencia a calles y barrios porteños, como Colón y Palermo, también nombra a varios de sus amigos e incluso un personaje llega a llamarlo por su apellido: «—¡Y todavía con el signo del puñal en el valle de Saturno! Diablo, señor Lugones, agregó riendo a su vez, su caso podría ser inquietante. —¿Por qué? interrumpí» (Leopoldo Lugones, *Cuentos fatales*, Babel, Buenos Aires, 1924, p. 72). Con esto el autor concreta la autorrepresentación a la que se aproximaba desde la obra de 1906.

<sup>328</sup> R. Campra, *op. cit.*, p. 70.

*extrañas* con la finalidad de mostrar tanto su historia textual, como algunos aspectos que me parecen significativos en cada uno; sin embargo, el propósito fundamental de este apartado es mostrar puntualmente las características estructurales que los distinguen de los procesos previos. Antes de ello, me detendré en el texto que cierra la obra y que me parece fundamental para la comprensión del volumen como unidad.

«Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones» no sólo es el texto más extenso de *Las fuerzas extrañas*, también presenta mayor diferencia en cuanto a su estructura y un grado más alto de complejidad, debido a lo cual es difícilmente catalogable. Se compone de doce apartados: un proemio, diez lecciones y un epílogo.<sup>329</sup> El primero y el último funcionan como un marco narrativo en el que un hombre relata su encuentro, en la Cordillera de los Andes, con un sujeto que le expone las diez lecciones que reproduce de manera íntegra en el resto de los apartados.

En este marco narrativo —que funciona como pretexto para insertar el ensayo— se repite el esquema de confidencia que caracteriza a buena parte de los relatos previos. Así lo expresa el narrador:

He meditado bien antes de decidirme a publicarla, pero dos circunstancias me han impulsado sobre todo. La primera es que, a pesar de mis prolijas indagaciones, no he podido encontrar indicio alguno de aquel casual interlocutor, pues todas las señas que me dio a su respecto han resultado inciertas; la segunda es la facilidad con que me hizo el confidente de sus revelaciones. Estas dos circunstancias, me hacen creer que yo fui tomado como agente para comunicar tales ideas, papel que acepto desde luego con la más perfecta humildad (pp. 204-205).

Como en los casos antes revisados, el papel del confidente es de vital importancia para la historia, pues cumple con la función de intermediario entre el sabio y el lector. Quizá

---

<sup>329</sup> Para García Ramos no es una coincidencia que el volumen se divida en dos partes de doce segmentos (doce relatos primero y doce apartados en el ensayo), pues el 12 es uno de los números sagrados del pitagorismo, que representa el dodecaedro, la figura geométrica en que se basa la construcción del universo (*apud* K. Kadlecová, *op. cit.*, p. 72). Este número también es importante en la numerología de la Biblia, pues aparece 187 veces en ella y representa el gobierno perfecto de Dios.

la única diferencia significativa entre este narrador y los demás es el grado de conciencia que tiene respecto de su función.

Por su parte, las diez lecciones, escritas a modo de ensayo, explican desde lo general hasta lo particular el origen y desarrollo del universo. De este modo, el «Ensayo...» parece una teoría unificadora que explica la totalidad de las fuerzas y fenómenos presentes en la naturaleza y, por lo tanto, ningún evento escapa de su planteamiento.

Así, la relación de las diez conferencias —como las llama el narrador—<sup>330</sup> con los relatos que le anteceden resulta clara: el «Ensayo...» permite comprender las fuerzas extrañas descritas en cada uno de los relatos: «el ensayo da no sólo unidad a las narraciones, sino que éstas resultan unas ilustraciones muy aptas de su concepción del universo y de la historia».<sup>331</sup> Su importancia, por tanto, no es menor, pues constituye el marco teórico que justifica la existencia de los fenómenos extraordinarios.

Leer el «Ensayo...» de esta manera no es una idea nueva: diversos estudiosos de la obra de Lugones ya se han acercado al texto desde esta perspectiva; algunos únicamente mencionan la función que cumple en la comprensión de los relatos sin explicar de forma puntual cómo lo hace, mientras que otros, como König, Scari y Speck, profundizan en la explicación de esos vínculos.

König, en *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, dedica un apartado entero al «Ensayo...», pues considera que «su función es sin duda didáctica, pero también proyecta sobre las “fuerzas extrañas” una dimensión de implacable “racionalidad”, lo que las hace en algunos casos tan particularmente

---

<sup>330</sup> También el narrador de «La fuerza omega» llama «conferencia» a la revelación del científico.

<sup>331</sup> Octavio Corvalán *apud* Carmen Luna Sellés, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos: literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, p. 192.

importantes».<sup>332</sup> En su estudio, la crítica señala la relación del ensayo con los estudios ocultistas del autor y presenta «un breve bosquejo del mismo con la finalidad de facilitar el ulterior análisis de los cuentos, muchos de los cuales pueden considerarse, en cuanto a su origen conceptual [...] como ilustraciones ficticias de este modelo cosmogónico».<sup>333</sup> Pese a admitir que todos los cuentos pueden ser explicados desde el «Ensayo...», la crítica sólo se detiene —sin ser exhaustiva— en los cuentos científicistas («La fuerza omega», «El psychon», «La metamúsica» y «Viola acherontia») y en «El origen del diluvio», el único que «guarda una relación ilustrativa unívoca con el esquema cosmogónico».<sup>334</sup>

König identifica, además, una característica presente en todos los textos: el placer del horror por el horror, la cual no es debidamente apreciada en «una interpretación demasiado ceñida a los esquemas teóricos expuestos en el “Ensayo de una cosmogonía...”».<sup>335</sup> Es decir, aunque los postulados del «Ensayo...» pueden encontrarse en los cuentos, hay elementos de éstos que no hallan su referente en el ensayo y no tienen «otra justificación que la de dar curso libre a la imaginación».<sup>336</sup>

Por su parte, Robert M. Scari, en «Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones», respetando la unidad interna de cada ficción, también propone una lectura de los cuentos científicistas a la luz del «Ensayo...», ya que «se comprenden mejor los relatos en función de dicho tratado cosmogónico porque a pesar de estar expuesto como otra historia ficticia, en el fondo no es otra cosa que la concepción lugoniana del universo, su visión metafísica».<sup>337</sup> Al igual que König, Scari dice que no es necesario tomar al pie de la letra el

---

<sup>332</sup> I. König, *op. cit.*, p. 152.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>335</sup> *Loc. cit.*

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>337</sup> Robert M. Scari, «Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones», *Revista Iberoamericana*, enero-junio de 1964, núm. 57, p. 169.

ensayo, puesto que tiene una considerable dosis de imaginación. Luego de un rápido repaso de las ideas más importantes del «Ensayo...», Scari analiza de manera sintética los siguientes cuentos: «La fuerza omega», «La metamúsica», «El origen del diluvio», «Viola acherontia», y «El psychon». Como vemos, la selección de Scari es similar a la de König, por lo que se intuye que los cuentos de tema científico, así como «El origen del diluvio», son los que más fácilmente encajan en los postulados de la cosmogonía.

Todavía más sucinta es la revisión de Paula Speck en su artículo «*Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata*». En él recupera algunos argumentos puestos en el «Ensayo...» para su análisis de los cuentos «El psychon», «Yzur», «Viola acherontia», «Un fenómeno inexplicable», «El origen del diluvio», «La metamúsica», «La fuerza omega» y «La lluvia de fuego», en específico al tratar las características de los intermediarios y el desarreglo de los sentidos.<sup>338</sup>

Hasta donde he podido consultar, éstos son los estudios que no sólo mencionan la función de la cosmogonía, sino que la describen. He omitido, por parecerme innecesario, detenerme en los artículos que se limitan a expresar esta hipótesis sin corroborarla. Los acercamientos de König, Scari y Speck ofrecen una idea general de la relación entre la cosmogonía y los doce relatos, y son sumamente atinados al ejemplificar sus vínculos, asimismo, es importante que no desatienden la autonomía de cada narración, por lo que la eficacia de los cuentos no se restringe a la lectura del «Ensayo...». Sin embargo, en los tres estudios, salta a la vista la ausencia de buena parte de los cuentos —me refiero a «El milagro de san Wilfrido», «El escuerzo», «Los caballos de Abdera» y «La estatua de sal»—; de igual manera, es notoria la inclinación de los críticos por ciertos relatos y las pocas palabras que

---

<sup>338</sup> Vid. Paula Speck, «*Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata*», *Revista Iberoamericana*, 1976, núms. 96-97, pp. 411-426.

dedican —cuando lo hacen— a relatos como «Yzur» y «La lluvia de fuego».

Por estas razones, considero conveniente una revisión de los principales postulados del «Ensayo de una cosmogonía...» que no sólo explique la relación que guarda con los cuentos que ya han señalado los críticos mencionados, sino que trate las narraciones que ellos han desatendido. En las siguientes páginas no pretendo desacreditar los análisis que se han hecho a propósito de este aspecto; por el contrario, la intención es que por medio de la recuperación de pasajes de la cosmogonía y de las ficciones queden claros sus vínculos, y que aquellos cuentos que hasta ahora no han sido tomados en cuenta, encuentren en el ensayo su justificación. Empero, hay que dejar claro, que el «Ensayo...» no ha sido —ni será aquí— agotado en su totalidad; hace falta un estudio detallado que abarque su complejidad en una justa dimensión; un trabajo de tal magnitud queda aún por hacerse.

La primera lección, «El origen del universo», expone la ley de la periodicidad, en la que se basa el universo. En síntesis, esta ley indica que todo lo que es dejará de ser y proviene de algo que ya ha dejado de ser. Se trata de un ciclo perpetuo en el que la materia se convierte en energía y la energía en materia. Un carácter importante de la periodicidad es que estas manifestaciones de la vida tienen un crecimiento y decrecimiento de duración equivalente; cuando el universo deja de ser, permanece como energía en un periodo similar al que tuvo como materia, entonces el tiempo desaparece y ésa es la eternidad. Transcurrida la duración de un universo como energía pura, la ley de la periodicidad lo llama a existir materialmente, pero no como una repetición de su momento previo, «constituirá, por el contrario, una continuación de las actividades que cesaron al dejar de existir ese universo, y que han permanecido latentes en el seno de la absoluta energía» (p. 209).

La ley de la periodicidad rige cualquier manifestación de la vida y supone la constante transformación de la materia en energía y de la energía en materia. Este aspecto es,

entonces, el fundamento de las fuerzas extrañas que conforman el volumen, ya que en todas se puede observar el intento por dominar dicha transformación, como en los experimentos de «La fuerza omega», «La metamúsica», «Viola acherontia» y «El psychon», o se muestra la energía proveniente de un estado material previo, como en el caso de los espíritus que se comunican en «La lluvia de fuego» y «El origen del diluvio».

La idea de continuidad que forma parte de esa periodicidad indica que una regresión al estado previo de las cosas es imposible porque «la naturaleza nunca vuelve atrás» (p. 209). Esto puede explicar, en parte, por qué en «Un fenómeno inexplicable» no se concreta la recuperación del habla en el mono; la empresa que se proponía el hombre significaba un atentado contra la ley básica de la naturaleza. También justifica que, en «La estatua de sal», la mujer de Lot, al ser liberada, retome su existencia desde donde había quedado suspendida.

Todavía en la misma lección, se expone la posibilidad de que haya universos paralelos:

Siendo una en realidad la ley que rige las manifestaciones de la vida bajo determinadas formas, la más simple desviación de ella implica el cambio de todas estas formas. Así, por ejemplo, nuestro universo tiene por base la curva; todo la presupone en él; todas nuestras percepciones dependen de este acomodo fundamental. Supongamos que en vez de ser la curva fuese la recta. El universo se convertiría en algo enteramente imperceptible para nosotros, y hasta podría coexistir con nuestro universo actual, sin la más mínima sospecha de nuestra parte. Ahora, si conjeturamos —lo que es bien posible— otros conceptos geométricos y otras formas de universos, el problema se simplifica más aún. Quizá el «mundo invisible» que nos rodea y se comunica a veces con nosotros bajo formas tan extrañas, no sea sino esto; y con una existencia tan real, tan material como el nuestro, nos resulta del todo imperceptible (p. 210).

De esta manera, los universos de formas variadas coexisten en sus distintos ciclos — mientras unos son energía, otros son materia— sin percibirse entre sí, pese a ocupar el mismo espacio. Sin embargo, puede haber cierta comunicación entre ellos, la cual se verifica en los fenómenos que sobresalen por su extrañeza. Esta propuesta es fundamental para la composición de la obra, dado que cualquier alteración al orden del mundo ficcional que no

sea explicable desde él mismo y que lo altere es el resultado de la interacción con otro universo, desconocido tanto para lectores como para personajes.

Un texto que quizá puede ejemplificar claramente ese cruce de universos es «La lluvia de fuego», pues las chispas de cobre que caen no provienen de las nubes, pero tampoco se sabe cuál es su origen:

A eso de las once cayeron las primeras chispas. Una aquí, otra allá —partículas de cobre semejantes a las morcellas de un pábilo; partículas de cobre incandescente que daban en el suelo con un ruidito de arenas. El cielo seguía de igual limpidez [...] Exploré el cielo en una ansiosa ojeada. Persistía la limpidez. ¿De dónde venía aquel extraño granizo? ¿Aquel cobre? ¿Era cobre? (pp. 29-30).

El acontecimiento insólito, según palabras del narrador, no pertenece a su mundo, por lo que se deduce que sólo puede provenir de un universo desconocido e invisible en el que sí es posible:

Sin ser grande mi erudición científica, sabía que nadie mencionó jamás esas lluvias de cobre incandescente. ¡Lluvias de cobre! En el aire no hay minas de cobre. Luego aquella limpidez del cielo no dejaba conjeturar su procedencia. Y lo alarmante del fenómeno era esto. Las chispas venían de todas partes y de ninguna [...] Caía del firmamento el terrible cobre —pero el firmamento permanecía impasible en su azul (p. 33).

Aunque una de las explicaciones para este acontecimiento es la intervención divina, el «Ensayo...» plantea la posibilidad de que lo atribuido a los dioses no sea más que la manifestación de otros universos. De este modo, cualquier otro fenómeno que aparentemente se relacione con creencias religiosas —como el que ocurre en «El milagro de san Wilfrido»— hallaría su justificación en el «Ensayo...».

Otra idea que se comienza a desarrollar en esta lección y que continuará más adelante es la de «la absoluta fuerza de penetración» (p. 209) de la luz negra. Todas las reflexiones a propósito de la luz se relacionan necesariamente con los cuentos «La fuerza omega», «La metamúsica» y «El psychon».

La segunda lección, «El origen de la forma», plantea el inicio de la vida una vez que

el éter puro comienza a convertirse en materia. La primera manifestación de esa transformación, es decir, de la materialización del éter, es un movimiento que produce, a su vez, electricidad; por tanto, la electricidad es «el primer ser del universo, el universo mismo, puesto que todas las formas que han de componerlo, serán sus desdoblamientos; y he aquí por qué la antigua sabiduría llamaba a la electricidad *alma del mundo*» (p. 213, las cursivas son del autor).

El proceso de conversión del éter en electricidad y de ésta en rayos catódicos, x y gamma, que menciona la segunda lección, recuerda la forma en que el inventor de «La fuerza omega» lleva a cabo su «generador de éter vibratorio» (p. 20), pues parte de la noción de que la luz y la electricidad, así como el calor y el sonido, son consideradas materias (p. 11).

La electricidad, continúa el ensayo, representa el mundo de una sola dimensión porque se propaga rectilíneamente, pero como su forma es ondulada, a medida que avanza tiende a la segunda dimensión, es decir, a la latitud. Posteriormente, se crean círculos de luz que adquieren la tercera dimensión por absorción de unos a otros. Los ovoides, esferoides y lentejas resultantes son, entonces, los átomos. Así queda constituido el espacio, debido a las dos primeras dimensiones, y el tiempo, por efecto de la tercera. Esto último se explica tanto en la tercera lección como en la cuarta.

Las primeras manifestaciones de vida —la electricidad, la luz—, dice la cuarta lección acerca de «Los átomos», no son otra cosa que

lo que en nuestro lenguaje se llama «espíritus», es decir existencias incorpóreas, bien que limitadas y dinámicas; y así es como procediendo la materia, de la energía pura localizada en movimiento, en forma, en extensión, el espiritualismo resulta una consecuencia lógica de la organización universal, y la inmortalidad del alma un fenómeno natural en el universo (p. 222).

El planteamiento de los espíritus y de su inmortalidad, sumado a la ley de la periodicidad y la existencia de universos paralelos, es la base de aquellos relatos en que se

presenta una comunicación con los espíritus, como «La lluvia de fuego» y «El origen del diluvio», cuyos subtítulos aluden a presencias de este tipo: «Evocación de un desencarnado de Gomorra» y «Narración de un espíritu», respectivamente.

Mientras que la quinta lección, «Nuestra teoría frente a la ciencia», confronta los postulados propios con los de la ciencia positivista, la sexta, titulada «La vida de la materia», continúa con la exposición del desarrollo de la vida.

La fricción de los átomos provoca que la electricidad se convierta en calor; éste consume y refunde a muchos de ellos, dando como resultado la armonía vibratoria que conocemos como música. Este proceso, dice la lección, significa una lucha por la vida sumamente activa: en ella

Unos son devorados por los que ya se convirtieron en soles; otros se conjugan y forman seres mixtos; otros se organizan en sistemas; pero al cabo de cierto tiempo, ninguno es simple ya, sino una suma de otros, exactamente como el animal que incorpora a su organismo diversos seres; y su vida se vuelve singularmente compleja (pp. 241-242).

En «El origen del diluvio» se puede observar una situación análoga cuando el espíritu narra cómo fueron las primeras manifestaciones de vida en la Tierra:

Esbozos de hombres, más bien que hombres propiamente dichos, o especie de monos gigantes y huecos, tenían la facilidad de reabsorberse en esferas de gelatina o la de expandirse como fantasmas hasta volverse casi una niebla. Esto último constituía su tacto, pues necesitaban incorporar los objetos a su ser, envolviéndolos enteramente para sentirlos. En cambio poseían la doble vista de los sonámbulos actuales. Carecían de olfato, gusto y oído. Eran perversos y formidables, los peores monstruos de aquella primitiva creación. Sabían emanar de sus fluidos organismos, seres cuya vida era breve pero dañina, semejantes a las carroñas que dan vida a los gusanos (pp. 112-113).

Otro aspecto equivalente entre el «Ensayo...» y «El origen del diluvio» es el interés por llegar a una descripción de la Tierra cuando ésta se halla en un estado inicial y por delinear a los primeros seres terrestres. En la séptima y octava lecciones, «Los elementos terrestres» y «La vida orgánica», respectivamente, se lee:

La tierra era una especie de océano esferoidal, denso y glutinoso, en el cual los átomos se agruparon en formas cristalinas, es decir poliédricas, según su modelo fundamental [...]

Ahora bien, los organismos siguieron al formarse, las mismas leyes que la materia. Un solo ser, primero difuso y de constitución unitaria, desarrolló de sí mismo los primeros órganos y se propagó por los conocidos procedimientos de generación, —fisiparidad, ovulación, hermafroditismo— hasta alcanzar en la sexualidad su máximo de materialización.

Poderosas oxidaciones habían engendrado la vegetación, cuyas formas asumió previamente el reino mineral como un intento prototípico, debiéndose a dichas oxidaciones el nacimiento de la vida orgánica.

El sexo único que concebía y paría por los métodos ya descritos, era naturalmente femenino. Todos los seres eran madres, llevando reasumido, y luego latente en su facultad de autoengendrar, el sexo masculino futuro [...]

Conviene hacer notar ahora que estas formas de vida eran fluídicas, verdaderos moldes de las actuales por causa del enorme calor del globo y de la todavía escasa diferenciación de sus elementos [...]

La fluidez de esos seres [...] debía darles una estructura gigantesca y a la vez sencillísima, para que resistieran mejor los vastos conflictos de fuerzas a que se veían sometidos.

El hombre, o mejor dicho el ser inteligente que sería hombre con el tiempo, bogaba en el fluido glutinoso del mar universal como una célula gigantesca, sin órganos, sin conciencia, sin mente, reproduciéndose como los zoofitos y desvaneciéndose como ellos, sin morir realmente, en los seres que su masa engendraba (pp. 245-252).

Por su parte, en «El origen del diluvio» se describe así un momento similar:

...La tierra acababa de experimentar su primera incrustación sólida y hallábase todavía en una obscura incandescencia. Mares de ácido carbónico batían sus continentes de litio y aluminio [...]

Así el globo entero brillaba como una monstruosa bola de plata [...]

Sobre esos continentes y en semejantes mares, había ya vida organizada, bien que bajo formas inconcebibles ahora; pues no existiendo aun el fosfato de cal, dichos seres carecían de huesos. El oxígeno y el nitrógeno, que con algunos rastros de berilo entraban en la composición de tales vidas, completaban los únicos catorce cuerpos constituyentes del planeta [...]

La actividad de los seres que poseían inteligencia, no era menos intensa que ahora, sin embargo, si bien de mucho menor amplitud; y no obstante su constitución de moluscos, vivían, obraban, sentían, de un modo análogo al de la humanidad presente [...]

Su estructura blanda, era consecuencia del medio poco sólido en que tomaron origen, así como de la ligereza específica de los continentes que habitaban. Poseían también la aptitud anfibia; pero como debían resistir aquellas temperaturas, y mantenerse en formas definidas bajo la presión de la profunda atmósfera, su estructura manteníase recia en su misma fluidez.

Esbozos de hombres, más bien que hombres propiamente dichos, o especie de monos gigantescos y huecos [...] Fueron los gigantes de que hablan las leyendas (pp. 111-113).

Si bien estas descripciones no son exactamente las mismas, la intención por reconstruir el momento inicial de la Tierra sí lo es y podemos encontrar similitudes en cuanto al tipo de seres que habitaron en un primer momento el planeta. Como se ha dicho, «El origen del diluvio» es quizá el texto que resulta más cercano a los planteamientos del «Ensayo...».

La novena lección, titulada «La inteligencia del universo», expone, en un primer momento, que el pensamiento es producto de combinaciones físico-químicas del organismo humano, por lo que, en cualquier lugar que haya los mismos elementos, es posible que surja pensamiento; por consiguiente, se puede hablar del «universo como manifestación inteligente» (p. 253). Dentro de las ficciones, esta hipótesis se plantea en «El psychon», pues, como se recordará, el científico deduce que la aurora boreal no es otra cosa que el pensamiento del planeta.

El siguiente pasaje del «Ensayo...» me parece de suma importancia para la historia de «El psychon», en tanto que afirma de manera teórica cómo el pensamiento es visible para personas sensitivas, tal como sucede con la sonámbula del cuento:

El pensamiento, nadie puede negarlo, es una forma de energía, si bien no presenta identidad con ninguna de las otras. No es luz, no es calor, electricidad, aroma o sonido; pero es lo que percibe de un modo consciente esas formas de energía, puesto que las estudia e investiga sus leyes. El pensamiento es la energía absoluta de que todo procede y a la que todo regresa [...] Sabe todo el mundo que la actividad cerebral produce fenómenos eléctricos; y los sensitivos y lúcidos de De Rochas, dicen que durante dicho trabajo ven a las células cerebrales relumbrar como estrellas (p. 255).

En la misma lección, también se postula que cualquier manifestación de vida posee inteligencia y que el hombre no debe sentir que es superior, pues «superior a él es el mineral en estabilidad; el vegetal en duración como ser vivo; el animal en muchas facultades» (p. 254). Atribuir el pensamiento tanto a animales como a vegetales permite comprender los fenómenos que ocurren en cuentos como «El escuerzo», «Yzur», «Los caballos de Abdera» y «Viola acherontia», dado que en todos se observa que estos seres son capaces de pensar y reaccionan de acuerdo con lo que el hombre hace con ellos.

En la décima lección, llamada «El hombre», el autor explica una idea que es de especial importancia para la ficción «Yzur», pues dice, *grosso modo*, que el espíritu del hombre existía desde los primeros procesos de formación de la vida, «pero no dividido

todavía en seres humanos, sino como una entidad sintética que dirigía la evolución [...] y engendraba por acción mental, es decir pensaba su descendencia» (p. 266). Plantea después que la escala darwiniana se encuentra invertida y que el reino animal surge del hombre:

como espíritu de la tierra, o sea en su carácter de fuerza sintética animadora, el hombre es el progenitor de todos los reinos; pero como ser material, es decir dividido en mónadas activas, se circunscribe al reino animal. Eso sí, como la ley de vida es una sola, al constituir el hombre la fuerza superior de la animalidad, aparece primero (pp. 268-269).

Más adelante el texto explica cierta influencia de la Luna en la Tierra, la cual recuerda la atracción de la atmósfera terrestre sobre la atmósfera lunar que se describe en «El origen del diluvio», por la que fueron incorporados a la Tierra ciertos elementos ligeros que provocaron el diluvio. Cito el pasaje del «Ensayo...»:

Al entrar la tierra en el estado líquido, la vida orgánica de la luna había concluido su ciclo de manifestación, y las mónadas de sus seres inteligentes debieron pasar a incorporarse a las nuestras. No lo hicieron como puras energías, sino también como agregados de materia sutil que se infiltró en la masa de la gigantesca célula humana a modo de influencia magnética, comunicándole nuevas propiedades, de la manera que el imán al acero. De aquí las relaciones magnéticas que el estado líquido conserva con la luna bajo la forma de mareas (p. 270).

Este contacto provocó la llegada de espíritus lunares, quienes transmitieron su experiencia al hombre, y más tarde arribaron los espíritus solares, con la finalidad de ayudarlo; sin embargo, algunos espíritus solares no quisieron hacerlo para no descender de su rango superior, por lo que fueron obligados a cumplir su misión encarnados en las mónadas más retrasadas en su evolución. Así surgieron de estos espíritus solares el bien y el mal. La noción del bien y el mal justifica, en los relatos, la presencia de entidades o seres malignos, cuyos ejemplos más evidentes son el escuerzo y los caballos de Abdera, y la de seres superiores o benéficos, como Hércules o san Wilfrido.

La lección culmina con una frase que sintetiza la idea general del «Ensayo...» y que confirma la hipótesis de que el texto constituye una teoría unificadora que permite explicar todos los fenómenos expuestos en los doce relatos del volumen: «Una sola es la ley de la

vida, lo mismo para el insecto que para la estrella» (p. 274).

Sin lugar a dudas, no son éstas todas las ideas expuestas en el «Ensayo...», he señalado sólo las que me resultan más significativas para trazar la relación entre este texto y los doce que le anteceden. Habrá que anotar, por último, que a lo largo del «Ensayo...» se explica que el universo se sostiene gracias a cinco fuerzas fundamentales: luz, calor, electricidad, olor y sonido. De la formación de ellas, de su experimentación y de su interacción proviene la mayoría de los fenómenos que se relatan en *Las fuerzas extrañas*.

König se percata de otra función sobresaliente del «Ensayo...»:

Pero a la vez que este «Ensayo de una cosmogonía...» está estructuralmente ligado a la totalidad de la obra con una función inmanente a ella, constituye también elemento clave de su enlace con el contexto exterior, extra-ficcional, ideológico y social del momento histórico en que surge ya que refleja y documenta la crisis de la visión del mundo de la sociedad liberal, crisis que se manifiesta en el cuestionamiento radical de sus dos puntales básicos: el cientificismo positivista y la religión católica.<sup>339</sup>

Si, como afirma la crítica, el texto funciona como enlace entre lo ficcional y lo extra-ficcional, se podría pensar que además de reflejar o documentar cierto momento histórico, el «Ensayo...» tiene una función trascendente para la creación del sentimiento fantástico al llevar los fenómenos supuestamente ficcionales al plano de la realidad del lector. Es decir, los eventos extraordinarios que antes del «Ensayo...» son entendidos como mera ficción, al ser explicados desde un marco conceptual extra-ficcional, pueden considerarse posibles en el mundo del lector.<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> I. König, *op. cit.*, pp. 152-153.

<sup>340</sup> Una opinión opuesta a la de resaltar la relación del ensayo con los relatos es la de José María Naharro-Calderón, quien, siguiendo a Alix Zuckerman y Robert Scholes, considera que las fuerzas extrañas pierden su “extrañeza” cuando se las lee desde los postulados del «Ensayo...» y que al ser «simples alegorías de una realidad superior estructurada en la cosmogonía [...] perderían su característica fantástica al no cumplir con el tercer requisito determinado por Todorov para el género: el no efectuar una lectura alegórica o poética del texto fantástico» («Escritura fantástica y destrucción realista en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones», *Hispanic Review*, 1994, núm. 62, p. 24). Sin embargo, el crítico no analiza los grados de alegoría de que habla Todorov en su teoría —aspecto que he tratado en el primer capítulo de este trabajo—, pues me parece que, además de la unidad interna de cada relato que les permite funcionar de manera individual, ninguno llega a ser una alegoría pura que impida el surgimiento del sentimiento fantástico.

Paula Speck, al trabajar con algunos cuentos de *Las fuerzas extrañas* y de *Cuentos fatales*, subraya la intención del autor de trasladar el universo ficcional a la realidad del lector para atraparlo «y conseguir su participación imaginativa en la ficción».<sup>341</sup> Cito el pasaje de Speck porque, aunque no considera el «Ensayo...», me parece que suma a la idea de construcción de lo fantástico extratextual que he propuesto:

Todos los recursos narrativos buscan construir un puente entre las «fuerzas extrañas» y la vida cotidiana del lector. Los cuentos tienden a terminar con una evocación de la presencia latente de la «fuerza» peligrosa en el «aquí ahora», que el narrador comparte con el lector. El aparato que mató al mago de «La fuerza omega» tienta al narrador en el momento de escribir: «Sobre mi mesa de trabajo, aquí mismo, en tanto que finaliza esta historia, el aparato en cuestión brilla, diríase siniestramente, al alcance de mi mano» [...] Una sirena prehistórica aparece en una bañadera porteña («El origen del diluvio», *Fuerzas*); el perfume que mató a Lord Carnarvon ha causado recientemente el suicidio de dos argentinos («El vaso de alabastro», *Fatales*); el espejo fatal todavía «produce cierto mareo» y puede verse en el Museo Etnográfico de Buenos Aires («Los ojos de la reina», *Fatales*). En tres relatos de *Cuentos fatales*, «El vaso de alabastro», «Los ojos de la reina», y «El puñal», Lugones entretiene una serie que va acercándose al lector. Los tres están narrados por «Lugones», pero contienen otras narraciones enmarcadas. Los personajes de los dos últimos cuentos conocen los cuentos anteriores: han podido leerlos en las revistas donde «Lugones» los ha publicado. El narrador del cuento enmarcado de «El vaso de alabastro», el ingeniero Neale, reaparece en «Los ojos de la reina» como la víctima; el narrador secundario de «Los ojos de la reina», Mansur bey, avisa a «Lugones» de un peligro que se materializa en «El puñal». Así, el testigo de una historia viene a ser el amenazado del siguiente. El lector también se siente amenazado en la persona del narrador, su delegado.<sup>342</sup>

De nuevo pensando *Las fuerzas extrañas* como unidad, el «Ensayo...» representaría un tipo de fantástico explicado que, desde mi perspectiva, no trabaja en contra del sentimiento fantástico, sino que lo lleva a otro nivel al abrir la posibilidad de que los acontecimientos insólitos ocurran en la realidad. Podemos comparar este texto con «El almohadón de plumas» de Quiroga y observaremos el mismo recurso, aunque en uno aplicado a un solo relato y en el otro, a una obra entera. Es posible que el análisis de un amplio *corpus* de relatos fantásticos contemporáneos demuestre la persistencia de este recurso.

A este respecto, Robert M. Scari señala que

---

<sup>341</sup> P. Speck, art. cit., p. 414.

<sup>342</sup> *Loc. cit.*

Este modo de encuadrar el libro, exposición más o menos sistemática de una teoría, trasladada luego al nivel ficcional en forma de relatos ilustrativos, recuerda el procedimiento de Edgar Allan Poe que en *The Murders in the Rue Morgue* introduce una larga disquisición sobre el análisis deductivo, distinguiéndolo de la simple ingeniosidad, para entrar después en la narración que en palabras del autor «will appear to the reader somewhat in the light of a commentary upon the propositions just advanced». Aunque sería tan inexacto sostener que la eficacia de los cuentos lugonianos depende del ensayo como lo sería afirmar que las aventuras de Auguste Dupin perderían su interés de no tener el lector a la vista un resumen sistemático del proceso de «ratiocination».<sup>343</sup>

En efecto, la operatividad de los doce relatos de *Las fuerzas extrañas* no radica esencialmente en la lectura del «Ensayo...», pues cada uno es capaz de provocar el sentimiento fantástico por su unidad interna,<sup>344</sup> pero desatender por completo su función dentro del volumen también constituye una equivocación, no sólo porque explica, como he insistido, los fenómenos de las ficciones, sino también porque proyecta lo fantástico hacia la realidad del lector, intención a todas luces innovadora.<sup>345</sup>

Llegados a este punto, no resulta extraña la influencia que Poe pudo tener en la obra de Lugones, pues, como se ha visto, fue de suma importancia para los narradores argentinos de la época; pero es indispensable tomar en cuenta que el «Ensayo...» aparentemente tiene su antecedente directo en *Eureka* (1848), obra del estadounidense que también tenía la intención de desarrollar una teoría unificadora del universo: «Me propongo hablar del *Universo Físico, Metafísico y Matemático, del Universo Material y Espiritual: de su Esencia, de su Origen, de su Creación, de su Condición Actual y de su Destino*».<sup>346</sup> Además de que los textos de Lugones y Poe se enmarcan en una tradición de cosmogonías y de la indudable

---

<sup>343</sup> R. M. Scari, art. cit., pp. 164-165.

<sup>344</sup> Dora Paláková dice al respecto: «Aparte de los doce cuentos fantásticos, el libro incluye el “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones” que el lector puede omitir, pero sin el cual la impresión del libro es sólo parcial y la comprensión de lo fantástico es limitada ya que le falta el trasfondo teórico» (art. cit., p. 207).

<sup>345</sup> Verdevoye considera que la idea de solicitar una actitud participativa del lector no es perceptible sino hasta la narrativa de Macedonio Fernández (1874-1952), en la que convierte al lector en personaje (art. cit., p. 294); pero, como he señalado, esa intención es notoria desde la obra de Lugones.

<sup>346</sup> Edgar Allan Poe, *Eureka, Marginalia, La filosofía de la composición*, Emecé, Buenos Aires, 1944, p. 11.

influencia del norteamericano sobre el argentino, me parece que hay dos aspectos que permiten señalar los vínculos entre ambas piezas: en primer lugar, hay pasajes que pertenecen a la ficción y no al ensayo; en *Eureka*, se presenta la transcripción de una carta supuestamente encontrada en una botella que flotaba en el *Mare Tenebrarum*, la cual data del futuro, del año 2848, y que motiva la exposición de las ideas durante el resto de la obra; mientras que en la cosmogonía lugoniana, como se ha dicho, se presenta un marco narrativo que sirve de pretexto para la incorporación de las diez lecciones. En segundo lugar, se aprecia un diálogo constante con los postulados de Laplace acerca de la teoría nebular.<sup>347</sup> Este paralelismo, que ya había sido señalado por Nicolás Cócara en 1960,<sup>348</sup> podría estudiarse a profundidad; pero hacerlo excede los propósitos de mi trabajo.<sup>349</sup>

Otra de las influencias directas que tuvo Lugones para este ensayo fue *The secret doctrine* de Helena Blavatsky. Sandra Hewitt y Nancy Abraham, en un artículo dedicado a la relación entre ambas obras, señalan que el «Ensayo...» se basa en los tres principios básicos de la obra de Blavatsky: la causa eterna, la ley de la periodicidad y la reencarnación. En su estudio, las críticas exponen todas las similitudes entre los textos —como el uso de las mismas alegorías—, con lo que resulta imposible negar sus vínculos.<sup>350</sup>

---

<sup>347</sup> Asimismo, pueden señalarse puntos de concordancia entre sus ideas respecto de la electricidad, la formación de átomos y la absorción de ellos en anillos, la existencia de varios universos, la geometría de éstos y la ley de periodicidad.

<sup>348</sup> Nicolás Cócara, *Cuentos fantásticos argentinos*, Emecé, Buenos Aires, 1960, p. 21.

<sup>349</sup> Un artículo de interés para este tema es el de Luis Unceta Gómez, «Breve historia del género cosmogónico: de la Antigüedad al relato de ficción», *Nova Tellus*, 27 (2009), núm. 1, pp. 207-227, en el que después de plantear que el relato cosmogónico constituye un género literario que ha formado parte de lo fantástico y la ciencia ficción, muestra su evolución mediante la revisión de sus obras más representativas. En este recorrido, el crítico analiza brevemente tanto *Eureka* como «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones», lo cual permite comprenderlas como parte de una tradición literaria milenaria.

<sup>350</sup> No he podido consultar directamente el estudio de Hewitt y Abraham, aquí recupero la lectura de Reed N. Davis, *El ángel de la sombra: teosofismo y motivaciones subversivas*, Southern Illinois University Carbondale, Illinois, 2013, pp. 8-10.

### 2.2.3.1 De las voces narrativas

Uno de los rasgos más interesantes de los relatos del volumen es el manejo de la voz narrativa. Se trata de narradores más complejos que los revisados anteriormente y aunque se identifica un tipo que sobresale por su frecuencia, en realidad, *Las fuerzas extrañas* ofrece un amplio abanico de posibilidades en cuanto a la voz que guía el relato.

En este despliegue de voces, me parece, se registran características de los narradores del primer fantástico —encaminado, como he dicho, a las historias de la tradición oral— hasta los del segundo proceso de lo fantástico; pero también se aprecian elementos innovadores que se verifican en textos de épocas posteriores. Con esto quiero decir que en Lugones no hay una ruptura tajante respecto de los tipos de narrador que fueron clave para la composición de los relatos fantásticos decimonónicos; por el contrario, se vislumbra una continuidad de tipo evolutivo, si se quiere, y un trazado que permite una repercusión más allá de su tiempo.

En «La fuerza omega», «Un fenómeno inexplicable», «La metamúsica», «Viola acherontia» y «El psychon», se observa un procedimiento bastante similar en cuanto a este aspecto, por lo cual podemos hablar de un prototipo de narrador en *Las fuerzas extrañas*. Sin entrar todavía en particularidades, se trata de un narrador testigo que relata su encuentro con un hombre sabio, científico, experimentador o inventor, quien le revela sus secretos tanto teórica como empíricamente.

Si bien, en distintos momentos, la crítica ha señalado que estos textos presentan una narración enmarcada, considero que ésta no se cumple de la misma forma que en cuentos como «Gaspar Blondín», «Quien escucha su mal oye» o «Un estudiante», por mencionar sólo algunos ejemplos de la primera ola de literatura fantástica hispanoamericana. Un análisis rápido de este aspecto revela que el narrador testigo no asume una actitud pasiva respecto de

su interlocutor, como ocurría en todos los casos del primer fantástico. Quiero decir, la función no es cedida por completo al científico, sino que éste expresa sus descubrimientos mediante una larga secuencia de diálogos en los que el narrador no desaparece, sino que permanece activo, y aunque en ocasiones el investigador se extiende en sus explicaciones, no asume completamente el rol de narrador.

En estos diálogos con el experimentador son comunes las acotaciones por parte del narrador, por lo cual se intuye que la focalización ocurre siempre desde su perspectiva.

Veamos ejemplos de esto en «La fuerza omega»:

Anda por ahí a flor de tierra, *solía decirme*, más de una fuerza tremenda cuyo descubrimiento se aproxima [...] La identidad de la mente con las fuerzas directrices del cosmos —*concluía en ocasiones filosofando*— es cada vez más clara; y día llegará en que aquella sabrá regirlas sin las máquinas intermediarias, que en realidad deben de ser un estorbo (pp. 8-9, el subrayado es mío).

Incluso después los pasajes más largos donde el descubridor de la fuerza omega detalla los pormenores de su invento, se deja ver la intención del narrador por no perder su función:

«La longitud de la onda depende, pues, de la altura del sonido, que deja ya de ser musical poco más allá de las 4700 vibraciones mencionadas. Despretz ha podido percibir un do, que vendría a ser el décimo, con 32.770 vibraciones producidas por el frote de un arco sobre un pequeñísimo diapasón. Yo percibo sonido aún, pero sin determinación musical posible, en las 45.000 vibraciones del diapasón que he inventado».

—¡45.000 vibraciones, dije; eso es prodigioso!

—Pronto vas a verlo, prosiguió el inventor. Ten paciencia un instante todavía.

Y después de ofrecernos té, que rehusamos [continuó] (p. 15).

También en «Un fenómeno inexplicable» aparecen acotaciones del narrador, pero sobre todo hay un diálogo mucho más fluido entre él y su interlocutor, por lo cual las intervenciones del médico homeópata son más breves. El siguiente fragmento da cuenta de la manera en que se desarrolla la mayor parte del cuento:

—Oh, ya tenemos aquí la alucinación, dijo mi interlocutor.

—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.

—Desgraciadamente es falsa. 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. La alucinación no basta para explicarlo todo. Créame usted, las apariciones son autónomas...

—Permítame una pequeña digresión, interrumpí —encontrando en aquellos recuerdos una oportunidad para comprobar mis deducciones sobre el personaje; quiero hacerle una pregunta, que no exige desde luego contestación, si es indiscreta: ¿ha sido usted militar?...

—Poco tiempo; llegué a subteniente del ejército de la India.

—Por cierto, la India sería para usted un campo de curiosos estudios.

—No; la guerra cerraba el camino del Tíbet a donde hubiese querido llegar. Fui hasta Cawnpore, nada más. Por motivos de salud regresé muy luego a Inglaterra; de Inglaterra pasé a Chile en 1879; y por último a este país en 1888.

—¿Enfermó usted en la India?

—Sí, respondió con tristeza el antiguo militar clavando nuevamente sus ojos en el rincón del aposento.

—¿El cólera? insistí.

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 (pp. 55-56).

Resulta clara la actitud participativa que tiene el narrador, incluso se observa que él orienta la plática, por lo cual no se trata, de ningún modo, de un monólogo del médico que tuviera como propósito inicial revelar sus secretos, sino que la comunicación conducida por el narrador llevó a dicha revelación.

Podemos ver, en estos dos cuentos, una diferencia significativa con las narraciones enmarcadas de mediados del siglo XIX, pareciera que en ellas la presencia del primer narrador era un mero pretexto para la introducción del segundo, se trataba de una figura limitada a registrar el diálogo del otro, sin cuestionar, sin intercambiar ideas y sin ser partícipe de los eventos extraordinarios. Un narrador con este grado de pasividad sí aparece dentro de *Las fuerzas extrañas*, me refiero al de «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones», en el que su presencia tiene únicamente la función de introducir las diez lecciones del misterioso viajero.

En «La metamúsica», el experimentador, llamado Juan, tiene largos pasajes

expositivos; sin embargo, el narrador, al igual que en los dos casos revisados, se asoma constantemente sea para cuestionar o para describir las acciones de Juan:

*Age dum!* Prosiguió evocando su latín, mientras abría la puerta del segundo aposento. Aquí tienes mi aparato, añadió, al paso que me enseñaba sobre un caballete una caja como de dos metros de largo, enteramente parecida a un féretro [...]

Juan se apoyó sobre el aparato y yo me senté en la banqueta del piano.

—Oye con atención.

—Ya te imaginas.

—El pabellón que aquí ves, recoge las ondas sonoras. Este pabellón toca al extremo de un tubo de vidrio negro, de dobles paredes, en el cual se ha llevado el vacío a una millonésima de atmósfera [...]

—¿Y por qué el vidrio negro? (pp. 99-100).

Lo mismo ocurre en «Viola acherontia» y «El psychon», de los cuales no recupero citas porque me parece que con las de los otros cuentos se puede ver claramente la posición de este tipo de narrador frente a su interlocutor.

El narrador testigo de estos relatos no tiene los mismos conocimientos que el científico sin ser tampoco un ignorante del asunto tratado. Esto le facilita sostener el diálogo, interrogar e ir entendiendo cómo funciona el invento que después se le presentará. Me parece, además, que esta configuración le permite al lector empatizar con él, asumir fácilmente su misma perspectiva.

La actitud activa del narrador-personaje no sólo se comprueba en los diálogos que sostiene con el científico, sino en su voluntad de establecer un vínculo con él y adquirir cierto conocimiento o favor de su parte. Algo muy distinto ocurría en los relatos de Montalvo, Gorriti y Prieto, en los que una casualidad reunía a los dos personajes, y el primer narrador, de este modo, conocía los eventos sobrenaturales o extraordinarios por una especie de azar.

En «Viola acherontia» se observa, por un lado, que es el narrador quien visita al jardinero y, por otro lado, un interés por conocer sus experimentos:

Lo que ensayaba el extraordinario jardinero con quien iba a verme, era una sugestión sobre las violetas. Habíalas encontrado singularmente nerviosas, lo cual demuestra, agregaba, la afeción y el horror siempre exagerados que les profesan las histéricas, y quería llegar a

hacerlas emitir un tósigo mortal sin olor alguno; una ponzoña fulminante e imperceptible. Qué se proponía con ello, si no era puramente una extravagancia, permaneció siempre misterioso para mí.

Encontré un anciano de porte sencillo, que me recibió con cortesías casi humildes. Estaba enterado de mis pretensiones, por lo cual entablamos acto continuo la conversación sobre el tema que nos acercaba (pp. 141-142).

La insistencia por conocer los secretos del experimentador es todavía más evidente en «La metamúsica», donde el narrador, intrigado por el descubrimiento de Juan, lo busca durante tres días poniendo por excusa una preocupación por su salud:

Era miércoles. Me era menester esperar tres días para conocer el sentido de aquella prosa. ¡Los colores de la música!, me decía. ¿Será un fenómeno de audición coloreada? ¡Imposible! [...] En fin, esperemos.

Pero no obstante mi resignación, una intensa curiosidad me embargaba; y el pretexto ingenuamente hipócrita de este género de situaciones no tardó en presentarse.

Juan está enfermo, a no dudarlo, abandonarle en tal situación, sería poco discreto. Lo mejor es verle, hablarle, hacer cuanto pueda para impedir algo peor. Iré esta noche. Y esa misma noche fui, aunque reconociendo en mi intento más curiosidad de lo que hubiese querido (pp. 92-93).

Estamos frente a un narrador activo, partícipe de los eventos fantásticos y que no sólo se limita a conocer de oídas los estudios del científico o algún experimento previo. Uno de los mejores ejemplos de esta participación podemos verlo en «El psychon»:

Mañana intentaremos una experiencia: licuaremos el pensamiento. (El doctor me agregaba, como se ve, a sus experimentos, y me guardé bien de rehusar) [...] Hasta mañana a las dos, entonces, y veremos lo que resulta de todo esto.

A las dos en punto estábamos en obra.

El doctor me enseñó su nuevo aparato [...]

La experiencia comenzó, previos los trámites del caso que solo interesarían a los profesionales, siendo por ellos suprimidos.

Mientras el doctor operaba, yo me disponía a escribir los resultados que me dictase, en un formulario [...]

—El experimento está concluido. Rompamos ahora el recipiente para que este líquido pueda escapar evaporándose. Quién sabe si al retenerlo no causamos la congoja de algún alma [...]

Lo cierto es que durante una hora, estuvimos cometiendo las mayores extravagancias, con gran estupefacción de los vecinos a quienes atrajo el tumulto [...] Yo recuerdo apenas, que en medio de la risa, me asaltaban ideas de crimen entre una vertiginosa enunciación de problemas matemáticos (pp. 195-199).

En «Un fenómeno inexplicable» el narrador, por voluntad propia, deja el papel de observador que tenía hasta ese momento y comprueba que, efectivamente, la sombra del

inglés tenía la forma de un mono:

Alarmado al suponerme víctima de tamaña locura, resolví desimpresionarme y ver si hacía algo parecido con mi huésped, por medio de un experimento decisivo. Pedile que me dejara obtener su silueta pasando un lápiz sobre el perfil de la sombra.

Concedido el permiso, 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. Quería, como se ve, probar por la identidad del perfil entre la cara y su sombra [...] el origen de dicha sombra (p. 61).

Antes he señalado que este tipo de narrador parece un desdoblamiento de Lugones, una representación de sí mismo puesto en cada una de estas ficciones. Este tratamiento anticipa lo que se verá en *Cuentos fatales*; pero, sobre todo, se debe pensar que es una característica presente en las obras de dos de los más importantes representantes de lo fantástico hispanoamericano del siglo XX: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

En «La fuerza omega» se habla de sus inclinaciones hacia las ciencias ocultas cuando, casi al comienzo del relato, el narrador afirma: «Me había hecho su amigo por la casualidad de cierta conversación en que se trató de ciencias ocultas; pues mereciendo el tema la aflictiva piedad del público, aquellos a quienes interesa suelen disimular su predilección, no hablando de ella sino con sus semejantes» (p. 8). Sabemos, además, que el narrador, al igual que el autor, habita la capital porteña en la misma época que los lectores de 1906, pues, al final, nos informa que la caja que contiene la fuerza omega ha sido investigada en el Instituto Lutz y Schultz, el primer instituto óptico oculista de esa ciudad, fundado a finales del siglo XIX, pero que adquirió ese nombre alrededor de 1904.

Otra información que suma a la idea de un Lugones ficcionalizado es la que se ofrece en las primeras líneas de «Un fenómeno inexplicable», cuando el narrador dice: «Viajaba por la región agrícola que se dividen las provincias de Córdoba y Santa Fe» (p. 50). Hay que recordar que el autor conocía bien esa zona, porque había nacido en la localidad Villa María del Río Seco, Córdoba, y porque, como se sabe, pasó su infancia en Santiago del Estero,

provincia que limita con Córdoba y Santa Fe.

Por su parte, en «La metamúsica» se deja ver tanto su cercanía con los grupos literarios como su ubicación en la capital porteña, ya que dice el narrador, al hablar de la ausencia de Juan: «hacía efectivamente dos meses que se le extrañaba en su círculo literario, en los cafés familiares y hasta en el paraíso de la Ópera, su predilección» (p. 89). La Ópera es un teatro ubicado en la avenida Corrientes de aquella ciudad, inaugurado en 1872, que debió ser desde entonces un lugar concurrido no sólo por la élite intelectual de Buenos Aires, sino por el público en general. También en «El psychon» hay datos precisos acerca de la ubicación en donde se desarrolla la historia: «El doctor Paulin [...] llegó a esta capital hará aproximadamente ocho años [...] ¿Por qué estaba en Buenos Aires el doctor Paulin?» (pp. 183-185).

Por último, en «Viola acherontia», el narrador hace evidente que, al igual que Lugones, tiene un gran gusto por la literatura. Esto ocurre cuando el jardinero habla sobre el cultivo de rosas: «en tiempos de Shakespeare se injertó recién las primeras rosas en Inglaterra... Aquel recuerdo que tendía a halagar visiblemente mis inclinaciones literarias, me conmovió» (p. 146).

Cercano a este tipo de relatos está «Yzur», en donde encontramos una modificación importante en cuanto a la voz narrativa, pues prescinde de narrador testigo y, en este caso, el científico desempeña la función de narrador. Como mencioné páginas atrás, es posible pensar que en este cuento el esquema de confidencia —tan claro en otras narraciones— logra trascender el plano diegético para que el lector asuma el rol de confidente.

Otro tipo de narración enmarcada es aquella en la que hay dos narradores pero el primero es implícito, pues no aparece o lo hace sólo hasta el final del cuento, como en «La lluvia de fuego» y «El origen del diluvio». En ambas historias, se sabe, gracias al subtítulo,

que hay una voz previa a las palabras de los espíritus, la cual ha sido omitida, pero seguramente sirvió de introducción; por lo tanto, la historia comienza *in medias res*.

Acerca del narrador implícito de «La lluvia de fuego» únicamente puede haber especulaciones, ya que no hay indicios textuales que registren su personalidad. Quizá se trate de un médium o de un participante de una sesión espiritista, como ocurre en «El origen del diluvio». En éste, luego de la larga narración del espíritu que concluye con una despedida, hace su aparición el primer narrador, del que hasta entonces nada sabíamos:

...He aquí lo que mi memoria millonaria de años, evoca con un sentido humano, y he aquí lo que he venido a decirs descendiendo de mi región —el cono de sombra de la tierra. Os añadiré que estoy condenado a permanecer en él durante toda la edad del planeta.

La médium calló, recostando fatigosamente su cabeza sobre el respaldo del sofá. Y Mr. Skinner, una de las ocho personas que asistían a la sesión, no pudo menos que exclamar en las tinieblas:

—¡El cono de sombra! ¡El diluvio!... ¡Disparatada superchería!

Nada pudimos replicarle, pues un estertor de la médium nos distrajo (p. 120).

El cambio de narrador se distingue por medio de un blanco, que supone una transición un tanto abrupta entre una y otra voz. Este procedimiento no es único en el volumen, un blanco similar en un cambio de narrador aparece en «La estatua de sal», pero en éste —al igual que en todos los cuentos del volumen en que hay varios narradores— hay un anuncio de la presencia de una nueva voz narrativa, lo que no ocurre en «El origen del diluvio».

Los segundos narradores de estos cuentos, por su parte, están mucho más delineados: se trata de espíritus que evocan un pasado remoto. En el caso de «La lluvia de fuego», el personaje-narrador es uno de los habitantes de Gomorra que pereció durante la destrucción de su ciudad. Según el relato, el hombre era adinerado, cosa que se sabe por la descripción de su hogar, porque poseía propiedades en otras regiones y porque contaba con esclavos. El personaje también refiere que era reconocido en su sociedad:

Tenía el honor de ser consultado para los banquetes, y por ahí figuraban, no sin elogio, dos o

tres salsas de mi invención. Esto me daba derecho —lo digo sin orgullo— a un busto municipal, con tanta razón como a la compatriota que acababa de inventar un nuevo beso (pp. 31-32).

Como se observa, el espíritu que habla fue un ser humano que presencié un momento histórico identificable en los relatos bíblicos; cosa contraria ocurre en «El origen del diluvio», cuyo espíritu no perteneció a ningún ser terrestre, sino a uno de esos espíritus lunares descritos en la cosmogonía. A diferencia del ciudadano de Gomorra, su existencia no fue limitada por una forma corpórea ni por la civilización humana y presenciará, desde su cono de sombra, la historia total de nuestro mundo. Esta variante en cuanto al narrador es significativa, puesto que en la literatura fantástica rioplatense no se había experimentado con narradores no humanos.

En dos relatos de *Las fuerzas extrañas*, «El milagro de san Wilfrido» y «Los caballos de Abdera», se presenta un narrador omnisciente con focalización cero, lo cual le permite conocer todos los espacios y tiempos de la historia, así como los pensamientos de los personajes.

En «El milagro de san Wilfrido» se observa el pleno conocimiento que tiene respecto de espacios y tiempos, pues al principio narra la historia de san Wilfrido, que se desarrolla en 1099, pero al final del cuento hace un salto temporal hacia el presente de los lectores para informar de la ubicación actual de la reliquia:

Ahora, en el convento de los franciscanos de Jafa, puede verse bajo una urna de cristal, clavada en su trozo de madera y siendo un puñado de cabellos, todavía fresca como para consolar la décima séptima agonía de Jerusalén, la mano blanca de San Wilfrido de Hohenstein (p. 76).

También en «Los caballos de Abdera» el narrador señala el presente de los lectores, pero desde el comienzo de la historia; el párrafo inaugural dice: «Abdera, la ciudad tracia del Egeo, que actualmente es Balastra y que no debe ser confundida con su tocaya bética, era

célebre por sus caballos» (p. 126).

Ubicar al lector en el tiempo actual —me refiero al tiempo en que aparecieron los cuentos— y de ofrecer una ubicación reconocible, da la sensación de estar frente a un narrador de leyendas, pues recordemos que una de las características de ese género literario es la continuidad que hay en el presente de los receptores, la cual tiene como propósito lograr un alto grado de verosimilitud.

Mucho más cercana a la estructura de la leyenda es «La estatua de sal», en la que hay rasgos textuales de que esta historia ha pasado oralmente de generación en generación. Tres narradores aparecen en este relato: el primero cumple únicamente la función de presentar al segundo: «He aquí cómo refirió el peregrino la verdadera historia del monje Sosistrato» (p. 171). El segundo orienta al lector acerca de la situación actual del monasterio de San Sabas y rememora las palabras de un aparente tercer narrador:

En esas cuevas anidan ahora parejas de palomas azules, amigas del convento; antes, hace ya muchos años, habitaron en ellas los primeros anacoretas, uno de los cuales fue el monje Sosistrato cuya historia he prometido contaros. Ayúdeme Nuestra Señora del Carmelo y vosotros escuchad con atención. Lo que vais a oír, me lo refirió palabra por palabra el hermano Porfirio, que está sepultado en una de las cuevas de San Sabas, donde acabó su santa vida a los ochenta años en la virtud y la penitencia. Dios le haya acogido en su gracia. Amen (p. 172).

Los tres niveles narrativos de este relato constituyen una estructura un poco más elaborada que la de «El escuerzo», que se asemeja en mayor medida a los primeros acercamientos hacia lo fantástico en Hispanoamérica. En «El escuerzo» participan dos narradores, el primero de ellos es un hombre que recuerda que durante su infancia aplastó un sapo y al consultarle a la criada acerca del animal, ella le cuenta lo que se cree acerca de los escuerzos y una historia, supuestamente verídica, de cómo uno de ellos asesinó a un niño.

La transición entre un narrador y otro es anunciada por el primero de la siguiente manera: «mientras se asaba mi fatídica pieza de caza, la vieja criada hilvanó su narración que

es como sigue:» (p. 81). El resto del cuento es narrado por la mujer y el marco no se cierra, pues el primer narrador no recupera su función al final de la historia.

Como se ve, en *Las fuerzas extrañas* están presentes narradores protagonistas, testigos y omniscientes; también encontramos narraciones enmarcadas, otras con un marco implícito o de marco abierto y algunas en que hay un aparente marco que, luego de una revisión, se comprueba que no se cumple del todo. Esta variedad en cuanto a procedimientos deja ver la riqueza del volumen y una intención por desacostumbrar al lector a un único modelo de relato fantástico. Asimismo, se observan los lazos que comunican el género desde sus orígenes hasta un momento de consolidación.

### **2.2.3.2 De los escenarios**

En el primer capítulo de esta investigación señalé la transición de los escenarios de naturaleza amenazadora, comunes a los relatos del primer proceso de lo fantástico, hacia los escenarios ciudadanos, presentes en la literatura fantástica de los escritores de la Generación del Ochenta. En estos últimos, como se recordará, el fenómeno insólito ocurría en zonas urbanas o, por lo menos, en lugares cercanos a la ciudad. Ya en los textos de Darío observamos claras alusiones a la capital porteña, mientras que en algunos cuentos de Lugones se intensifica este aspecto.

Sin embargo, no en todos los cuentos se cumple la preferencia por ubicar la historia en Buenos Aires. El autor recupera escenarios bíblicos o míticos como las ciudades de Gomorra, Sodoma, Jerusalén y Abdera, en los cuentos «La lluvia de fuego», «La estatua de sal», «El milagro de san Wilfrido» y «Los caballos de Abdera». En «Un fenómeno inexplicable» la historia se desarrolla en una provincia argentina y en el caso de «El escuerzo» y de «Ensayo de una cosmogonía...», los eventos suceden en un lugar no urbanizado más parecido a los textos de Montalvo y Gorriti, lo cual demuestra que lo

fantástico aún mantiene vínculos con aquellos primeros relatos, pero continúa su transición hacia la urbanidad.

Las descripciones que a mediados del siglo XIX tenían por finalidad construir una atmósfera atemorizante y desconocida que justificara la presencia de lo sobrenatural no se presentan ya en *Las fuerzas extrañas*, lo que da la idea al lector de que lo insólito puede ocurrir en las calles y los lugares que frecuenta. Se trata, me parece, de acercar los fenómenos a la realidad del receptor para desestabilizarla.

He mencionado antes, al hablar del intento de Lugones por autoficcionalizarse, algunas marcas textuales que indican que los personajes habitan la capital argentina; este procedimiento, llamado referencia espacial, de acuerdo con Campra, es una de las convalidaciones del universo que crean el «efecto de realidad» que necesita el género: «la geografía de los textos fantásticos suele estar tan cuidadosamente dibujada, que el lector, en sus mapas, puede verificarla con exactitud».<sup>351</sup>

Además, resulta llamativo que, salvo contadas excepciones, lo extraordinario ocurre dentro de la casa de uno de los personajes, incluso en aquellos cuentos situados en ciudades lejanas en tiempo y espacio. La impresión es que lo fantástico está presente en lo cotidiano o puede surgir, de un momento a otro, en la aparente normalidad.

En otras palabras, no es necesario viajar a lugares recónditos, internarse en la naturaleza ni aguardar a la medianoche para que lo increíble se presente. Lo fantástico se manifiesta, a plena luz del día, en cualquier lugar, incluso en el que habitamos.

En las narraciones lugonianas, hay cierta predilección por las casas que sirven también como lugares de trabajo, como la de «La fuerza omega», descrita primero como el

---

<sup>351</sup> R. Campra, *op. cit.*, p. 70.

lugar en que habita y después como un laboratorio: «Todavía lo veo pasearse por su cuarto» (p. 8), «En el laboratorio habitual, que presentaba al mismo tiempo un vago aspecto de cerrajería, y en cuya atmósfera flotaba un dejo de cloro, empezó la conferencia» (p. 11). Más adelante, el narrador dice que ha llevado la caja que produce la fuerza omega a su hogar: «Sobre mi mesa de trabajo, aquí mismo, en tanto que finalizo esta historia, el aparato en cuestión brilla, diríase siniestramente, al alcance de mi mano» (p. 25); así, nuevamente el peligro se encuentra latente en la intimidad del personaje.

Esa intimidad es aún mayor cuando los acontecimientos ocurren en la habitación del personaje, como en el caso de «La metamúsica», donde Juan lleva a cabo sus experimentos:

Mientras, habíamos atravesado un patio lleno de plantas. Pasamos bajo un zaguán, doblamos a la derecha, y Juan abriendo una puerta dijo:

—Entra; voy a pedir el café.

Era el cuarto habitual, con su escritorio, su ropero, su armario de libros, su catre de hierro. Noté que faltaba el piano (p. 94).

Otro ejemplo es el de «Viola acherontia», en el que, según la descripción del narrador del momento de su encuentro con el jardinero, parece que el jardín donde se realizan los experimentos con la violeta, se encuentra dentro de una casa. También en «Yzur» da la impresión de que el narrador entrena al mono en su hogar, pues, por un lado, se menciona que el cocinero lo escucha hablando, y, por otro lado, al final de la historia, Yzur muere en su recámara. La convivencia con esas fuerzas extrañas recuerda la obsesión de los científicos que se veía en las narraciones de García Mérou, Oliviera y Cané, la cual los lleva a desestimar cualquier clase de riesgo y llevar el peligro a los ámbitos de su vida diaria.

En el caso de «Un fenómeno inexplicable» y «La lluvia de fuego», los hogares no sirven como laboratorio o taller; sin embargo, da la impresión de que los personajes en los que se manifiesta lo insólito pasan la mayor parte de su vida ahí. En el primero, la revelación del secreto, así como la comprobación por parte del narrador testigo se hacen en el comedor:

En la mesa fue donde empecé a notar algo extraño.

Mientras comíamos, advertí que no obstante su perfecta cortesía, algo preocupaba a mi interlocutor. Su mirada invariablemente dirigida hacia un ángulo de la habitación, manifestaba cierta angustia; pero como su sombra daba precisamente en ese punto, mis miradas furtivas nada pudieron descubrir [...]

—Voy a caminar por este cuarto, para que usted lo vea. Observe mi sombra, se lo ruego.

Levantó la luz de la lámpara, hizo rodar la mesa hasta un extremo del comedor y comenzó a pasearse. Entonces, la más grande de las sorpresas me embargó. ¡La sombra de aquel sujeto no se movía! (pp. 52-61).

Mientras que en el segundo, el desencarnado presencia todos los acontecimientos desde la terraza, el comedor, el jardín y el sótano de su vivienda, además, en un momento temprano de la narración, afirma que prácticamente pasa su vida en aquel lugar:

¡Diez años me separaban de mi última orgía! Desde entonces, entregado a mis jardines, a mis peces, a mis pájaros, faltábame tiempo para salir. Alguna vez, en las tardes muy calurosas, un paseo a la orilla del lago. Me gustaba verlo, escamado de luna al anochecer, pero esto era todo y pasaba meses sin frecuentarlo.

La vasta ciudad libertina, era para mí un desierto donde se refugiaban mis placeres. Escasos amigos; breves visitas; largas horas de mesa; lecturas; mis peces; mis pájaros; una que otra noche tal cual orquesta de flautistas, y dos o tres ataques de gota por año... (p. 31).

En «El escuerzo» no sólo el relato de la criada se lleva a cabo en la casa de los personajes, también la historia de Antonia y su hijo, en la que el niño es asesinado por el escuerzo, ocurre en su hogar, aunque éste, a diferencia de los otros, lejano a la civilización:

Antonia, su amiga, viuda de un soldado, vivía con el hijo único que había tenido de él, en una casita muy pobre, distante de toda población [...]

Regresaron, pues, a la casita, ella siempre llorosa, él procurando distraerla con detalles sobre el maizal que prometía una buena cosecha si seguía lloviendo [...] Era casi de noche cuando llegaron. Después de un registro minucioso por todos los rincones [...] comieron en el patio, silenciosamente, a la luz de la luna, y ya se disponía él a tenderse sobre su apero para dormir, cuando Antonia le suplicó que por aquella noche siquiera, consintiese en encerrarse dentro de una caja de madera que poseía y dormir allí [...]

Con gran solicitud fue arreglada en el fondo la cama, metiose él adentro, y la triste viuda tomó asiento al lado del mueble [...]

Calcula ella que sería la medianoche [...] cuando de repente un bultito negro, casi imperceptible, saltó sobre el dintel de la puerta [...]

Allí estaba, por fin, el vengativo animal (pp. 81-84).

Como se observa, incluso en los relatos más cercanos a la tradición oral, como «El escuerzo», que no se desarrollan en la ciudad, lo sobrenatural o extraordinario se verifica en

el espacio más íntimo de los personajes. Considero que se trata de un proceso de interiorización de los fenómenos insólitos que, décadas después, llevará a que éstos se manifiesten en el cuerpo y mente de los personajes y no sólo en el sitio que habitan, tal como puede verse, sobre todo, en los cuentos de Cortázar como «Carta a una señorita en París» (1951), «Axolotl» (1956) y «La noche boca arriba» (1956), por mencionar sólo algunos.

También en «La estatua de sal» hay una irrupción en la cueva que sirve de hogar a Sosistrato; a ella llega Satanás, disfrazado de peregrino, para incitar al monje a dejar sus oraciones e ir a bautizar a la mujer de Lot. La siguiente ruptura ocurre al aire libre, cuando Sosistrato libera a la mujer. Con esto se observa que lo sobrenatural tiene su origen en lo privado y se proyecta hacia el espacio público.

Algo similar ocurre en «Los caballos de Abdera», donde, como se recordará, los primeros indicios de la rebelión de los equinos suceden en las caballerizas, en las recámaras y en los comedores de sus propietarios, y, posteriormente, ésta se desarrolla en las calles de la ciudad hasta abarcarla por completo:

Un día los caballos no vinieron al son de la trompa, y fue menester constreñirlos por la fuerza; pero los subsiguientes, no se reprodujo la rebelión.

Al fin ésta tuvo lugar cierta vez que la marea cubrió la playa de pescado muerto como solía suceder. Los caballos se hartaron de eso, y se los vio regresar al campo suburbano con lentitud sombría.

Medianoche era cuando estalló el singular conflicto.

De pronto un trueno sordo y persistente conmovió el ámbito de la ciudad. Era que todos los caballos se habían puesto en movimiento a la vez para asaltarla [...]

Como las praderas de pastoreo quedaban entre las murallas, nada pudo contener la agresión y añadido a esto el conocimiento minucioso que los animales tenían de los domicilios, ambas cosas acrecentaron la catástrofe [...]

Conmovida a tropeles, la ciudad obscurecía con la polvareda que engendraban [...] Una especie de terremoto incesante hacía vibrar el suelo con el trote de la masa rebelde, exaltado a ratos como en ráfaga huracanada por frenéticos tropeles sin dirección y sin objeto; pues habiendo saqueado todos los plantíos de cáñamo, y hasta algunas bodegas que codiciaban aquellos corceles pervertidos por los refinamientos de la mesa, grupos de animales ebrios aceleraban la obra de destrucción. Y por el lado del mar era imposible huir. Los caballos, conociendo la misión de las naves, cerraban el acceso del puerto (pp. 129-131).

Hay otros cuentos en los que el suceso extraordinario no ocurre en la casa de algún

personaje, pero sí en un recinto privado, lo que indica que, en efecto, lo fantástico es cada vez más adyacente al hombre. En el caso de «El origen del diluvio» no es posible determinar en qué lugar se hacía la sesión espiritista, si en la casa de alguno de los participantes o si en un salón dedicado exclusivamente a esos fines; sin embargo, en cualquier caso, se trata de un espacio privado al que sólo tiene acceso un número reducido de personas. Lo mismo puede decirse del laboratorio en el que realiza sus experimentos el doctor Paulin de «El psychon», al que sólo podían entrar los invitados de éste. De igual manera, en «El milagro de san Wilfrido» se observa que la mano ataca a Abu-Djezzar en su armería subterránea.

Únicamente un texto escapa por completo de la intención de que lo insólito se presente en el ámbito privado, me refiero a «Ensayo de una cosmonogonía...»; en éste el narrador ubica su encuentro con el forastero en un campamento a cielo abierto en la Cordillera de los Andes, lugar donde escucha las diez conferencias. En el epílogo, el narrador describe de esta manera el sitio:

Sobre nuestras cabezas palpitaba de astros la inmensidad transparente y oscura. Su antigüedad formada por el transcurso de todos los tiempos, era, no obstante, ligera como un aroma; su profundidad estaba serena como un sueño en paz.

En el silencio de aquella noche, ante la cordillera ahí erguida como una presencia superior, tenía realmente la elevación de una idea. Estrellas y sombra, infinito y eternidad, componían para mi mente en comunión con ellos, esa armonía del silencio que presta alas al éxtasis (p. 275).

Además de la preferencia por los escenarios urbanos y por los ámbitos privados, que significan una interiorización del fenómeno disruptor y una variación considerable respecto de los primeros cuentos fantásticos hispanoamericanos, se puede agregar que, en la mayoría de las narraciones, la ruptura tiene lugar durante el día, por lo que lo insólito ya no se restringe a los escenarios nocturnos y de naturaleza amenazadora, sino, como he dicho, a lo cotidiano.

### 2.2.3.3 La disolución de la mediación femenina

En otros momentos de esta tesis, me he detenido en el análisis de la función de los personajes femeninos para la construcción de lo fantástico. He dicho, a partir de la revisión de buena cantidad de relatos decimonónicos inscritos en este género, que en la mayoría de ellos la mujer es la entidad que permite la comunicación entre la realidad ficcional de los personajes y otro mundo —sea sobrenatural, extraordinario o desconocido—; posibilita, digamos, la disrupción entre ambos órdenes, y, por lo tanto, es fundamental para que lo fantástico ocurra. Basta recordar a la mujer ligada con las prácticas satánicas, en «Gaspar Blondín», a la hipnotista de «Quien escucha su mal oye», a los fantasmas de mujeres, en *Nelly* y en «Un estudiante», y a las médiums de relatos como «Comunicación con los espíritus» y «La casa endiablada», para percatarnos del peso que tuvieron los personajes femeninos en los primeros procesos del género en Hispanoamérica.

Este papel decisivo, sin embargo, no se manifiesta en *Las fuerzas extrañas*. A diferencia de los ejemplos que he mencionado, en la obra de 1906, la mujer no sólo no desempeña un papel determinante, sino que prácticamente desaparece de las narraciones. En «La fuerza omega», «Viola acherontia», «Yzur» y en la parte narrativa del «Ensayo de una cosmogonía...», es decir, en la tercera del volumen, no hay mención alguna a personajes femeninos. Esta ausencia completa no afecta de ninguna manera el efecto fantástico; pero me parece importante señalarla como uno de los cambios que se aprecian en la obra de Lugones y que seguirán en la obra de este corte desarrollada en las primeras décadas del siglo XX.

Distingo otro conjunto de relatos que no se aleja demasiado de ese primer grupo, me refiero a «La lluvia de fuego», «Un fenómeno inexplicable», «La metamúsica» y «Los caballos de Abdera». En éste, sí se mencionan mujeres, pero no tienen trascendencia dentro de la historia. En «La lluvia de fuego», por ejemplo, la presencia femenina se limita a las

descripciones de la calle de Gomorra después de una de las lluvias de cobre:

Las cortesanas, con el seno desnudo según la nueva moda, y apuntalado en deslumbrante coselete paseaban su indolencia sudando perfumes [...] una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real [...]

Seguido por tres jóvenes enmascaradas pasó un negro amabilísimo [...]

Desde sus balcones, las jóvenes burguesas, excesivamente ataviadas, se divertían en proyectar de un soplo a las narices de los transeúntes distraídos, tripas pintarrajeadas y crepitantes de cascabeles (pp. 35-36).

En el mismo cuento, el narrador habla de su celibato y afirma: «las mujeres me hastiaban» (p. 31). Esta actitud asexual no es exclusiva del desencarnado, también en «El milagro de san Wilfrido» el protagonista ejerce la castidad y en «La estatua de sal» el monje, por razones evidentes, no vive en pareja. Lo mismo puede decirse del homeópata de «Un fenómeno inexplicable», que es viudo y cuya única mención a un personaje femenino es para señalar su estado civil: «mi mujer falleció hace ocho años» (pp. 56-57). Hablamos aquí de cierto rechazo hacia la figura de la mujer, fenómeno evidente en, por lo menos, ocho de los trece textos que integran el *corpus*.

En el caso de «Los caballos de Abdera», se observa, de nueva cuenta, que las referencias a la mujer son mínimas: una es la de la mujer de quien se enamora el caballo Balios y otra es la alusión a las mujeres violadas por los caballos. Además, hay cierta valoración negativa al atribuir rasgos femeninos negativos a las yeguas, como el narcisismo, el narrador dice de ellas, además, que «se habían divertido con saña femenil» (p. 132).

Es llamativa la disolución de la figura femenina en los cuentos referidos, y se confirma al notar que el narrador pocas veces se detiene a describir a personajes femeninos y que, salvo en «El escuerzo» y en «El psychon», carecen de nombre. Sirva como ejemplo de lo planteado la única mujer de «La metamúsica», de participación efímera y de quien sólo se dice que era «una sirvienta desconocida» (p. 93).

La función destinada a la mujer que previamente señalé —permitir la ruptura del

plano de la realidad ficcional y la comunicación con otro mundo—, se identifica sólo en cinco de los trece relatos y, aun así, me parece que se verifica de manera menos contundente que en los relatos decimonónicos. Si bien esta modesta presencia de lo femenino permite subrayar la continuidad respecto de sus predecesores, en general, es posible hablar de una paulatina disolución de la figura femenina, que se puede comprobar con la observación de los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar —dos de los más reconocidos exponentes del género—, en los cuales la mujer no desempeña un rol indispensable para la construcción del efecto fantástico.

Revisemos la aparición de la mujer en «El milagro de san Wilfrido», cuando la voz narrativa recupera la leyenda en torno al casco del protagonista:

Pero lo extraordinario en la armadura del caballero, era su casco de metal blanquísimo, cuyo esplendor no velaba entre los demás de la cimera que carecían los yelmos de los cruzados. El nasal de aquel casco, dividiéndole exageradamente el entrecejo y bajando por entre sus ojos como un pico, daba a su faz una expresión de gerifalte.

Contábase a propósito de aquella prenda, una rara historia. Decíase que casado su dueño a los veinte años, antes de uno mató a la esposa en un arrebato de celos. Descubierta luego la inocencia de la víctima, el señor de Hohenstein fue en demanda de perdón a Pedro el Ermitaño, quien le puso en el pecho la cruz de los peregrinos.

Antes de partir, quiso orar el joven en la tumba de su esposa. Sobre aquel sepulcro, había crecido un lirio que él decidió llevarse como recuerdo; mas al cortarla, la flor se transformó en un casco de plata, dando origen al sobrenombre del caballero. Poseídos aún del milagro que hizo llover lirios sobre la cabeza de Clodoveo, no tenían los camaradas del héroe por qué dudar de su aventura, mucho más cuando él la abonaba con su valentía y con su voto de castidad (pp. 68-69).

Como se observa, el asesinato de la esposa del caballero propicia el evento sobrenatural, que es la transformación del lirio en el casco, y es posible afirmar que, debido a ella, el personaje alcanza la santidad. En este pasaje se aprecia la inclinación hacia la castidad que mencioné líneas atrás, pero me interesa subrayar la violencia que se ejerce hacia la mujer de Hohenstein y que también está presente en «Los caballos de Abdera» —en tanto las mujeres son ultrajadas por los equinos— y en «La estatua de sal» —en el que, como se recordará, la mujer de Lot fue castigada por desobedecer a Dios y condenada a permanecer

viva, pero convertida en una estatua. En «El origen del diluvio», en cambio, se recupera la figura de la médium que hace posible la intrusión de lo sobrenatural en el mundo de los personajes: «La médium calló [...] Nada pudimos replicarle, pues un estertor de la médium nos distrajo [...] y no sé cómo hubiera acabado eso, si la médium no implora con voz desfallecida: —¡Luz, Dios mío!» (pp. 120-121). Otra presencia femenina en este relato es la de la sirena muerta: objeto mediador que permite comprobar que el fenómeno sobrenatural efectivamente tuvo lugar.

Otra mujer que ejerce la función de mediadora entre dos órdenes de naturaleza distinta es Antonia, personaje de «El psychon», quien comparte nombre con uno de los personajes de «El escuerzo». En el relato del doctor Paulin, Antonia sigue el prototipo de la mujer que es sensible a los acontecimientos extraordinarios, parecida a la médium de «El origen del diluvio»:

experimentando sobre ese hecho con Antonia, la sonámbula que nos sirvió para ensayar el electroide, me hallé en presencia de un hecho que llamó extraordinariamente mi atención. La sensitiva veía desprenderse de mi occipucio una llama amarilla, que ondulaba alargándose hasta treinta centímetros de altura. La persistencia con que la muchacha afirmaba este hecho, me llenó de asombro [...]

—Con el interés que se explica ante un fenómeno tan inesperado, ensayé al otro día una experiencia con cinco muchachos pagados al efecto. Antonia no vio en ninguno la misteriosa llama, aunque sí las aureolas ordinarias; mas cuál no sería mi sorpresa, al oír la exclamar en presencia del portero don Francisco, usted sabe, llamado por mí como último recurso: «El señor sí la tiene, clarita pero menos brillante» (pp. 186-187).

Antonia, a diferencia de otros personajes femeninos, cumple un rol más participativo dentro de la historia, pues sin sus visiones, el doctor Paulin no se aventuraría en experimentos relativos al psychon y, por tanto, la fuerza extraña no hubiera sido desencadenada. Pese a ello, la sonámbula mantiene una actitud sumisa y no adquiere protagonismo, cosa que sólo sucede en «El escuerzo», narración que presenta a tres mujeres: la criada, quien funciona como segundo narrador, Julia, que la escucha, y Antonia, personaje ante el cual se manifiesta lo sobrenatural.

Se debe subrayar que al analizar la voz narrativa y el espacio, como al observar el papel de la mujer en «El escuerzo», se hace evidente que su estructura guarda estrecha relación con la de los primeros relatos fantásticos; es decir, se encuentra en un punto más cercano a los cuentos tradicionales y populares.

Desconozco qué motivó el cambio en la representación femenina en los relatos fantásticos, pero su disolución es notoria y, aunque podría pensarse que se trata únicamente de una característica de *Las fuerzas extrañas*, marca cierta tendencia comprobable, como dije, al acercarnos a la obra de posteriores representantes del género. No puedo afirmar ahora mismo que ésa sea la única explicación del fenómeno. Tras el análisis llevado a cabo en el tercer capítulo, espero ofrecer una hipótesis más desarrollada al respecto.

#### **2.2.3.4 La figura del experimentador y la aplicación del método científico**

En seis narraciones de la obra, sobresale la presencia de un personaje tipo al que a veces he llamado científico, inventor o experimentador; me decanto, finalmente, por el último término porque me parece que abarca tanto al descubridor de la fuerza omega, al de la metamúsica y al del psychon, como al médico homeópata, al jardinero y al hombre que pretende enseñar a hablar a un mono.

El experimentador se caracteriza por ser un hombre que prefiere sus investigaciones por encima de la convivencia social. Decía antes que, en los relatos decimonónicos que inauguraban el género, el personaje en que se verificaba lo insólito era un marginado, que muchas veces representaba los antivalores de una sociedad, permanecía aislado de sus semejantes y, en ocasiones, rayaba la locura; el experimentador continúa este camino, pero justificado mediante la idea del hombre de ciencia.

A este respecto, quisiera insistir en que el origen de este tipo de personaje, por lo

menos en el Río de la Plata, se remonta a las narraciones de los escritores de la Generación del Ochenta, en especial, a las de Carlos Olivera, Miguel Cané y Martín García Mérou,<sup>352</sup> en las que, como se revisó, hay una obsesión por ciertos experimentos. Hahn señala esta particularidad como una característica propia del naturalismo y afirma que

El personaje predilecto de los naturalistas (particularmente de la generación argentina de 1882) es el científico, que se enfrenta a los hechos extraños ubicándolos primero en el plano de lo verificable; pero como la certidumbre atenta contra lo fantástico puro, en la mayoría de esos relatos se dejan resquicios que permiten la entrada de elementos conflictivos.<sup>353</sup>

Por su parte, Sandra Gasparini señala que estos personajes (médicos, viajeros, naturalistas, inventores) representan al «hombre nuevo», el cual era necesario para liderar el nuevo orden argentino de las últimas décadas del siglo XIX. Así, en las ficciones, se formularon «modelos posibles de sujetos competentes para construir la nación [y] que [jugaron] a interactuar con los sujetos reales representantes del antiguo orden que se [quería] modificar».<sup>354</sup>

Es verdad que en los relatos de Lugones se delinea mucho mejor a este tipo de personaje; sin embargo, se debe tener presente que éste no es un rasgo completamente innovador del autor cordobés y que su origen está vinculado a la imposición de un nuevo orden social producido por la modernidad.

En «La fuerza omega», casi al comienzo, informa el narrador acerca de la personalidad del experimentador:

El sencillo sabio ante quien nos hallábamos, no procedía de ninguna academia y estaba asaz

---

<sup>352</sup> Estos autores, a su vez, se inscriben en una tradición literaria que se remonta, según el estudio de Jordi Solbes y Manel Traver, al renacimiento y el barroco, periodos en los que empiezan a aparecer científicos —médicos, cirujanos y boticarios—. En los *Viajes de Gulliver* (1726) de Swift, continúan los críticos, así como en *Micromegas* (1752) de Voltaire, también se presentan personajes de este tipo. Más conocidos por la inclusión de inventores y científicos son Verne, de quien pueden mencionarse obras como *Viaje al centro de la Tierra* (1864) y *De la Tierra a la Luna* (1865), y Shelley, considerada precursora de la ciencia ficción por *Frankenstein* (1818) (Jordi Solbes y Manel Traver, «Ciencia, científicos y literatura», *Mètode*, 2014, núm. 4, pp. 1-3).

<sup>353</sup> Ó. Hahn, *Antología del cuento...*, p. 17.

<sup>354</sup> Sandra Gasparini, *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2012, pp. 52-53.

distante de la celebridad. Había pasado la vida concertando al azar de la pobreza pequeños inventos industriales, desde tintas baratas y molinillos de café, hasta máquinas controladoras para boletos de tranvía.

Nunca quiso patentar sus descubrimientos, muy ingeniosos algunos, vendiéndolos por poco menos que nada a comerciantes de segundo orden. Presintiéndose quizá algo de genial, que disimulaba con modestia casi fosca, tenía el más profundo desdén por aquellos pequeños triunfos. Si se le hablaba de ellos, concomiase con displicencia o sonreía con amargura.

—Eso es para comer, decía sencillamente.

Me había hecho su amigo por la casualidad de cierta conversación en que se trató de ciencias ocultas; pues mereciendo el tema la aflictiva piedad del público, aquellos a quienes interesa suelen disimular su predilección, no hablando de ella sino con sus semejantes.

Fue precisamente lo que pasó, y mi despreocupación por el qué dirán debió de agradar a aquel desdeñoso, pues desde entonces intimamos. Nuestras pláticas sobre el asunto favorito, fueron largas. Mi amigo se inspiraba al tratarlo, con aquel silencioso ardor que caracterizaba su entusiasmo y que sólo se traslucía en el brillo de sus ojos.

Todavía le veo pasearse por su cuarto, recio, casi cuadrado, con su carota pálida y lampiña, sus ojos pardos de mirada tan singular, sus manos callosas de gañán y de químico a la vez (pp. 7-8).

Es interesante que los experimentadores lugonianos, como al que se refiere esta cita, no formen parte de una academia, sino que sus investigaciones son, antes que nada, producto de un interés personal no motivado por ningún tipo de reconocimiento público. En el mismo sentido, no pretenden una recompensa económica y se limitan a obtener lo necesario para subsistir. Estos dos aspectos permiten pensar en un personaje que, si bien pertenece al ámbito científico, está distante de su centro. A esto debe agregársele que, por lo menos en el caso de «La fuerza omega», se trata de un seguidor de las ciencias ocultas, lo que de nuevo subraya su marginalidad.

El médico de «Un fenómeno inexplicable» también se mantiene en las periferias de la academia, ya que está interesado por un área a menudo desdeñada por la ciencia dura: la homeopatía. Él, además, es descrito por el juez de paz como un hombre solitario:

—Conozco allá, me dijo, un señor inglés viudo y solo. Posee una casa, lo mejor de la colonia, y varios terrenos de no escaso valor. Algunos servicios que mi cargo me puso en situación de prestarle, serán buen pretexto para la recomendación que usted desea, y que si es eficaz le proporcionará excelente hospedaje. Digo si es eficaz, pues mi hombre, no obstante sus buenas cualidades, suele tener su luna en ciertas ocasiones, siendo, además, extraordinariamente reservado. Nadie ha podido penetrar en su casa más allá del dormitorio donde recibe a sus huéspedes, muy escasos por otra parte. Todo esto quiere decir que va usted en condiciones

nada ventajosas, pero es cuanto puedo suministrarle. El éxito es puramente casual (pp. 49-50).

Como se ve, la percepción que tiene el juez acerca del homeópata indica una actitud distante hacia su entorno social, si no es que una dificultad para relacionarse con los demás —luego sabremos que ésta se debe a la presencia de la extraña sombra que lo acompaña.

Llama la atención que los experimentadores no tienen familia; esto, aunado al celibato que mencioné líneas atrás, les permite dedicarse de lleno al estudio de los fenómenos que les interesan. Por ejemplo, Juan, el descubridor de la metamúsica, aparentemente solía frecuentar los cafés y círculos literarios, hasta que quedó huérfano y, desde entonces, se concentró en el estudio de la música:

El pobre Juan tenía una debilidad: la música. En sus buenos tiempos, cuando el padre opulento y respetado compraba palco, Juan podía entregarse a su pasión favorita con toda comodidad. Después acaeció un derrumbe —títulos bajos, hipotecas, remates... El viejo murió de disgustos y Juan se encontró solo en esa singular autonomía de la orfandad, que toca por un extremo al tugurio y por el otro a la fonda de dos platos, sin vino [...]

La existencia de Juan se volvió entonces acabadamente monótona. Su oficina, sus libros y su banqueta del paraíso, fueron para él la obligación y el regalo. Estudió mucho, convirtiéndose en un teorizador formidable [...]

Conservaba de su pasado bienestar un piano, magnífico instrumento cuyos acordes solían comentar sus ideas (pp. 89-90).

Respecto de la falta de familia que se observa tanto en Juan como en el resto de los experimentadores, considero que ésta es reemplazada por sus inventos o descubrimientos, a los cuales valoran como si fueran esa familia que perdieron o que nunca tuvieron. Esta perspectiva es enunciada por el narrador de «Viola acherontia» cuando dibuja el aspecto físico y el carácter de quien llama «extraño jardinero»:

Lo que deseaba aquel extraño jardinero, era crear la flor de la muerte. Sus tentativas remontaban a diez años, con éxito negativo siempre [...] de todo había ensayado [...]

Lo que ensayaba el extraordinario jardinero con quien iba a verme, era una sugestión sobre las violetas [...] Qué se proponía con ello, si no era puramente una extravagancia, permaneció siempre misterioso para mí.

Encontré un anciano de porte sencillo, que me recibió con cortesías casi humildes [...]

Quería sus flores como un padre, manifestando fanática adoración por ellas (pp. 139-142).

También en «Yzur» se aprecia que el narrador sostiene con el mono una relación parecida a la de padre e hijo, sobre todo hacia el final del relato cuando Yzur cae enfermo debido a los azotes recibidos.

En el caso del doctor Paulin, personaje de «El psychon», tampoco hay indicios de que tenga una familia y, a pesar de ser conocido en el mundo científico de su época, según los datos ofrecidos por el narrador testigo, se trata de un hombre que prefiere alejarse del bullicio de la fama:

El doctor Paulin, ventajosamente conocido en el mundo científico por el descubrimiento del telectrósopo, el electroide y el espejo negro, de los cuales hablaremos algún día, llegó a esta capital hará aproximadamente ocho años, de incógnito, para evitar manifestaciones que su modestia repudiaba. Nuestros médicos y hombres de ciencia leerán correctamente el nombre del personaje, que disimulo bajo un patronímico supuesto, tanto por carecer de autorización para publicarlo, cuanto porque el desenlace de este relato ocasionaría polémicas, que mi ignorancia no sabría sostener en el campo científico (p. 183).

Su reconocimiento dentro de los estudios científicos, sin embargo, se ve mermado porque, dice el narrador, adolece de un grave defecto: «Era espiritualista, teniendo, para mayor pena, la franqueza de confesarlo [...] Así, el doctor Paulin era mirado de reojo por las academias» (p. 185).

Además de una personalidad semejante, de ser entusiasta de las ciencias ocultas y de obsesionarse con sus experimentos hasta tratarlos como si fueran su familia, en todos los casos se observa que el fenómeno disruptor ocurre cuando estos personajes intentan de comprobar sus teorías por medio del método científico. Es cierto que en narraciones como las de Holmberg, Olivera, Cané y García Mérou se hablaba ya de la presencia del método científico, pero en ocasiones éste servía para afirmar o negar la veracidad de los acontecimientos insólitos, mientras que en el caso de los experimentadores lugonianos ocurre a la inversa: es este método el que propicia la irrupción de lo fantástico, que puede ser

entendido como un castigo por traspasar ciertos límites.

Así, observamos que el método científico, en los relatos lugonianos, se presenta, casi siempre, en cuatro fases: primero el planteamiento de la hipótesis; después, la exposición de teorías o estudios que la comprueban; luego, la elaboración del artefacto o la realización del experimento que corroboran la parte empírica o teórica y, finalmente, la repetición del experimento.

En «La fuerza omega», el experimentador señala que después de sus estudios llevó la teoría a la práctica. Y describe su procedimiento de la siguiente manera:

Ya ven ustedes que la lógica de los hechos, iba paralela con la de la teoría.

Procedí entonces a construir mi aparato; mas para llegar al que ustedes ven aquí, dijo sacando de su bolsillo un disco harto semejante a un reloj de níquel, ensayé diversas máquinas.

[...]

Primero, continuó el otro sonriendo ante nuestra perplejidad, pensé en cosas complicadas, análogas a las sirenas de Koenig. Luego fui simplificando de acuerdo con mis ideas sobre la deficiencia de las máquinas, hasta llegar a eso que no es sino una solución transitoria.

[...]

Los intervalos entre diapason y diapason, tanto como el espacio necesario para el juego de la cuerda que los roza, imponían al aparato este tamaño mínimo. Cuando ellos suenan, la cuádruple onda transformada en una, sale por la bocina microfónica como un verdadero proyectil etéreo. La descarga se repite cuantas veces aprieto el botón, pudiendo salir las ondas sin solución de continuidad apreciable, es decir mucho más próximas que las balas de una ametralladora, y formar un verdadero chorro de éter dinámico cuya potencia es incalculable.

Si la onda va al centro molecular del cuerpo, éste se desintegra en partículas impalpables. Si no, lo perfora con un agujerillo enteramente imperceptible (pp. 19-21).

La reproducibilidad del experimento, que ya había comprobado el experimentador, se verifica ante los ojos de su nueva audiencia, con lo cual se confirma el correcto funcionamiento del invento:

El botón comenzó a actuar con ruidecito intermitente y seco [...] percibimos apenas una aguda estridencia, análoga al zumbido de un insecto.

No tardó mucho en ponerse en movimiento la mole, y ésta fue acelerándose de tal modo, que pronto vibró la casa entera como al empuje de un huracán. La maciza rueda no era más que una sombra vaga [...] y el aire desplazado por ella provocaba un torbellino dentro del cuarto (p. 21).

Lo extraordinario de esta reproducibilidad es que sólo tiene lugar cuando es el experimentador quien la lleva a cabo, puesto que ni el médico ni el narrador logran que la máquina funcione:

El médico quiso repetir el experimento; pero por más que abocó la cajita hacia el volante, nada consiguió. Yo intenté lo propio con igual desventura.

Creíamos ya en una broma de nuestro amigo, cuando éste dijo, poniéndose tan grave que casi daba en taciturno:

«Es que aquí está el misterio de mi fuerza. Nadie, sino yo, puede usarla. Y yo mismo no sé cómo sucede.»

«Defino, sí, lo que por mí pasa, como una facultad análoga a la puntería. Sin verlo, sin percibirlo en ninguna forma material, yo sé dónde está el centro del cuerpo que deseo desintegrar, y en la misma forma proyecto mi éter contra el volante.»

«Prueben ustedes cuanto quieran. Quizá al fin...»

Todo fue en vano. La onda etérea se dispersaba inútil. En cambio, bajo la dirección de su amo, llamémosle así, ejecutó prodigios (p. 22).

De esta manera, el fenómeno disruptor está íntimamente ligado con el método científico, y desembocará en la muerte del experimentador; pero conviene insistir en que hay una explicación que no llega por los métodos científicos, sino por la fuerza oculta del científico.

En «Un fenómeno inexplicable» se observan dos momentos en los que el método científico es aplicado. El primero es cuando el homeópata rememora su convivencia con los yoghis y asevera que fotografió sus escenas de autosonambulismo y, posteriormente, repitió en numerosas ocasiones ese tipo de prácticas. Esta comprobación de los fenómenos insólitos, provocó, como ya he adelantado, la aparición del doble del inglés: un mono que nunca se apartó de él; es decir, el método científico hizo posible la irrupción de lo insólito en el plano de la realidad del personaje. El segundo es cuando, hacia el final del relato, el narrador decide comprobar que la sombra que permanece en una esquina de la habitación se encuentra inamovible y corresponde con la del animal:

Alarmado al suponerme víctima de tamaña locura, resolví desimpresionarme y ver si hacía algo parecido con mi huésped, por medio de un experimento decisivo. Pedile que me dejara obtener su silueta pasando un lápiz sobre el perfil de la sombra.

Concedido el permiso, 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. Quería, como se ve, probar por la identidad del perfil entre la cara y su sombra [...] el origen de dicha sombra, con intención de explicar luego su inmovilidad teniendo asegurada una base exacta (p. 61).

En este caso, la aplicación del método tiene por finalidad comprobar que el fenómeno es, en efecto, real.

Es importante resaltar dos aspectos que llaman la atención en «La fuerza omega» y en «Un fenómeno inexplicable»: por un lado, el narrador mantiene una actitud incrédula ante la confesión del experimentador, y ésta sólo se modifica cuando puede atestiguar que no se trata de un engaño; por otro lado, hay una intención de minimizar la gravedad de la ruptura de lo cotidiano; en el caso del segundo relato, el narrador, luego de comprobar que el dibujo es del rostro de un mono, dice: «Y conste que yo no sé dibujar» (p. 62), mientras que la máquina que genera la fuerza omega es incluso decepcionante para quienes la observan: «Confieso que el aparato aquél nos defraudó [...] Aquella cajita redonda, con un botón saliente en su borde y a la parte opuesta una boquilla, parecía cualquier cosa menos un generador de éter vibratorio» (pp. 19-20).

Por su parte, el experimentador de «La metamúsica» expone ante su amigo sus reflexiones respecto de la teoría de la unidad de la fuerza, en la cual se basa su descubrimiento, así como su aplicación a la música. Esto le permite explicar la manera en que creó su aparato:

mas lleguemos cuanto antes a la narración de la experiencia».

«Ante todo, tenía tres caminos: o colar el sonido a través de algún cuerpo que lo absorbiera, no dejando pasar sino las ondas luminosas —algo semejante al carbón animal para los colorantes químicos; o construir cuerdas tan poderosas, que sus vibraciones pudieran contarse, no por miles sino por millones de millones en cada segundo, para producir mi música en luz; o reducir la expansión de la onda luminosa, invisible en el sonido, contenerla en su marcha, reflejarla, reforzarla hasta hacerla alcanzar un límite de percepción, y verla sobre una pantalla convenientemente dispuesta».

«De los tres métodos probables, excuso decirte que he adoptado el último; pues los dos primeros requerirían un descubrimiento previo cada uno, mientras que el tercero es una

aplicación de aparatos conocidos[»] (p. 99).

Al igual que en «La fuerza omega», en esta narración, el aparato no tiene el impacto visual que se esperaría después de la larga exposición de Juan. Se trataba, dice el narrador, de

una caja como de dos metros de largo, enteramente parecida a un féretro. Por uno de sus extremos sobresalía el pabellón parabolóide de una especie de clarín. En la tapa, cerca de otra extremidad, resaltaba un trozo de cristal que me pareció la faceta de un prisma. Una pantalla blanca coronaba el misterioso cajón, sobre un soporte de metal colocado hacia la mitad de la tapa (pp. 99-100).

Es durante la comprobación de la eficiencia de esa caja cuando ocurre el fenómeno extraordinario, por el cual Juan pierde sus ojos: «Una llama deslumbradora brotó del foco de la pantalla. Juan, con el pelo erizado, se puso de pie espantoso. Sus ojos acababan de evaporarse como dos gotas de agua bajo aquel haz de dardos flamígeros» (p. 107). La actitud incrédula que el narrador había mantenido desde el comienzo del relato —por suponer loco a su amigo— sólo se modifica hasta ese momento, en el que observa las cuencas vacías.

En el caso de «Viola acherontia», el jardinero, luego de una exposición de sus teorías que es resumida en voz del narrador, presenta los resultados de sus experimentos a la par que los explica. En otras palabras, el narrador —conocedor del mundo botánico— percibe casi simultáneamente la teoría y la comprobación —no necesariamente en ese orden— de los ensayos con las violetas. De los numerosos ejemplos de esta forma de presentar el método científico, cito el último porque en él es evidente la ruptura de lo cotidiano:

Y bien: exasperado por mis diez años de esfuerzos, decidí realizar ante las flores escenas crueles que las impresionaran más aún, sin éxito también; hasta que un día...

...Pero aproxímese, juzgue por usted mismo.

Su cara tocaba las negras flores, y casi obligado hice lo propio. Entonces —cosa inaudita— me pareció percibir débiles quejidos. Pronto hube de convencerme. Aquellas flores se quejaban en efecto, y de sus corolas oscuras, surgía una pululación de pequeños ayes muy semejantes a los de un niño. La sugestión habíase operado en forma completamente imprevista, y aquellas flores, durante toda su breve existencia, no hacían sino llorar.

Mi estupefacción había llegado al colmo, cuando de repente una idea terrible me asaltó. Recordé que al decir de las leyendas de hechicería, la mandrágora llora también

cuando se la ha regado con la sangre de un niño; y con una sospecha que me hizo palidecer horriblemente, me incorporé.

—Como las mandrágoras, dije.

—Como las mandrágoras, repitió él palideciendo aún más que yo (pp. 148-149).

En «Yzur» se mantiene una división mucho más clara del procedimiento del experimentador, pues primero propone su hipótesis —la cual es que los monos fueron hombres que dejaron de hablar—; después, la justifica; luego aclara el procedimiento que utilizará, describe cómo lo lleva a cabo y los modestos resultados que va obteniendo; y, finalmente, se constata la efectividad del método cuando Yzur pronuncia algunas palabras antes de morir. Nuevamente, la comprobación del método científico se relaciona con el cuestionamiento de las leyes que gobiernan el mundo ficcional que ha sido planteado.

El último relato en que se identifica la presencia del método científico como elemento indispensable para la construcción del efecto fantástico, es «El psychon». En él, el doctor Paulin, al hablar de la tonsura, explica que ésta permite las exhalaciones fluídicas del hombre. Para ello, refiere los experimentos que realizó con Antonia, una sonámbula, y con algunos hombres. Los resultados obtenidos le permiten lucubrar sobre la manera en que el pensamiento se desprende de los cuerpos y plantear un proceso para capturarlo. La última parte del relato presenta, por un lado, la comprobación del método y, por otro lado, su reproducibilidad, lo cual lleva al doctor a la locura.

Como puede verse estos dos elementos se encuentran profundamente vinculados y, al menos para los relatos que he citado, constituyen una parte central de su construcción. Hay que anotar que, en todos, la comprobación del fenómeno coincide con la ruptura de lo cotidiano y con el final de la narración. Esta estructura gradual ascendente, si bien no es exclusiva del género fantástico —como acertadamente apuntan José Miguel Sardiñas y Ana

María Morales—,<sup>355</sup> contribuye a prolongar el desconcierto o vacilación aun después de terminada la lectura.

### 2.2.3.5 El motivo del castigo

Uno de los motivos<sup>356</sup> esenciales en *Las fuerzas extrañas* es el castigo, el cual subyace en

---

<sup>355</sup> J. M. Sardiñas y A. M. Morales, *op. cit.*, p. 28.

<sup>356</sup> Al hablar de motivo, sigo a Aurelio González, quien indica que se trata de una unidad narrativa de acción, de una unidad funcional que sirve de reconocimiento al receptor y al transmisor de la historia contada, de una unidad de significación profunda en la narración. Dice González: «El motivo, como unidad narrativa, requiere la presencia de un sujeto potencial, de una acción, solitaria o refleja; también caracteriza al motivo, la posible pertenencia de su expresión verbal a otros registros de significados, más o menos tópicos, más o menos centrales en el espesor de aquel mundo de consistencia etérea que es producto de la palabra del hombre, y que llamamos literatura [...] los motivos forman las unidades del nivel discurso-intriga, ya que en ellos encontramos un significante (discurso) que puede ser común o estar presente en otros textos del género; y un significado, que es específico de la historia contada (intriga)». Aunado a ello, utilizo la clasificación que ofrece el mismo autor para los motivos a partir de su función en la trama, que va como sigue: motivo motor, que es el que desencadena la acción; motivo nuclear, que es el que determina la organización de la intriga; y el motivo temático, que es la unidad de mayor significación en la narración (Aurelio González, «El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos», *Revista de Poética Medieval*, 2012, núm. 26, pp. 129-147). El motivo del castigo tiene larga data dentro de la literatura; esto puede comprobarse al revisar el conocido índice de Stith Thompson, *Motif-Index of folk-literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, faibles, jest-book and local legends* (1932-1937), que registra, en varias categorías, las variantes que hay en distintas tradiciones respecto de él. Si bien sé que este índice fue pensado en función de las formas narrativas de la tradición oral, después de una observación minuciosa de cómo se presenta el castigo en *Las fuerzas extrañas*, me parece que hay ítems en que se distinguen los mismos tratamientos. Quizá esto se deba a que el relato fantástico tiene su origen, como he dicho, precisamente en los temas, motivos y personajes de la tradición oral. Las categorías de Thompson en que se encuentra el castigo son la C900-C999: Punishment for breaking tabu, pues engloba la idea del castigo por transgredir lo prohibido, y la Q400-Q599: Kinds of punishment, en tanto ejemplifica los tipos de castigo. El tabú es entendido aquí, a partir de algunas categorías del mismo índice que parecen reflejar lo ocurrido en los cuentos. Estas subcategorías son: C113: Sodomy, C118: Violating woman, C321.1: Opening too much of magic box at a time, C331: Looking back, C423.1: Disclosing source of magic power, C429: Uttering secrets, C497: Speaking to the dead, C533.1: Touching magic box, C541: Contact with the dead, C762.1: Using magic power too often, C773: Aspiring to too much power, C825: Studying occult books, C841.7: Killing totem animal, C857: Inciting horse at certain place, C867.1: Abusing women or children y C893: Making use of blood, entre otras. Algunos de los tratamientos específicos del motivo del castigo que aparecen en el índice de Thompson y que se corresponden con los de *Las fuerzas extrañas*, tal como se verá en el análisis, son: Q411: Death as punishment, C927: Burning as punishment for breaking tabu, C984.2: Storm because of broken tabu, Q414.0.11: Burning for sodomy, Q552.13: Fire from heaven as punishment, C987: Curse for breaking tabu, Q462: Crucifixion as punishment, C948.6: Hand cut off for broken tabu, Q556.1: Curse for participation in crucifixion, C920.1: Death of children for breaking tabu, C986.1: Pursuit by animal for breaking tabu, Q451.7: Blinding as punishment, C996: Person falls because of broken tabu, Q411: Death as punishment, Q416.1: Trampling (kicking) to death by horses, Q553.4: Death of children as punishment, C961.1: Transformation to pillar of salt for breaking tabu, Q551.3.4: Transformation to stone as punishment y C949.1: Insanity for breaking tabu. La identificación de estos tratamientos permite comprender que el castigo, tal como lo representa Lugones en su obra, se inscribe en la tradición literaria de este motivo.

todos los relatos. Recordemos las palabras de Arán que cité al iniciar este acercamiento a la obra:

Observados en conjunto todos [los relatos] son un castigo para los humanos que, individual o colectivamente, trasgredieron un oscuro límite, lo prohibido, lo que no está escrito en ninguna parte pero constituye un exceso. Los protagonistas, impulsados por un «no poder no hacer» desataron irresponsablemente ciertas fuerzas, misteriosas, latentes, corpóreas o invisibles que se volvieron contra ellos causando muerte, mutilación, fracaso, agonía.<sup>357</sup>

En efecto, el castigo —con sus variantes— es el motivo hacia el cual se dirigen las ficciones lugonianas. Se trata del precio que debe pagar el personaje por su transgresión, la cual, generalmente, se halla determinada por la ruptura de los planos, por lo que su condena tiene la apariencia de ser un castigo fantástico; es decir, dirigido por una fuerza no perteneciente al orden de lo cotidiano.

Jesús Garrido, en su acercamiento a la narrativa lugoniana, señala que resulta llamativo que el autor considerara un error que el cristianismo fuera la base de la civilización occidental, pero que, al mismo tiempo, retomara «de la Biblia y su historia el mito del castigo y del Apocalipsis para quien desentraña el misterio».<sup>358</sup> Es cierto que el castigo, tal como se plantea en *Las fuerzas extrañas*, se corresponde con la idea bíblica que de él se tiene, así como con los mitos de la antigüedad grecolatina; no obstante, en el índice de Stith Thompson se puede apreciar que el castigo es un motivo recurrente en todas las culturas, por lo que puede considerársele universal.

Pese a la importancia del motivo del castigo, pocas veces constituye el tema principal de las narraciones, el cual es más bien variable. Sin embargo, me detengo en su análisis porque considero que establece una relación directa con el tema de cada historia; en otras palabras, me parece que la articulación del tema está dispuesta en función del motivo del

---

<sup>357</sup> P. O. Arán, art. cit., p. 129.

<sup>358</sup> J. Garrido, art. cit., p. 114.

castigo, el cual se alcanza de manera verosímil y justificada, aunque no deja de ser inquietante. No sería arriesgado afirmar, en este tenor, que el castigo es un motivo que tiene la función de clausurar la historia.

Asimismo, a partir de su estudio será posible identificar la importancia del castigo en la tradición de lo fantástico en el Río de la Plata, pues está presente en los relatos del género desde sus primeras hasta sus más recientes manifestaciones. Recordemos, con Aurelio González, que «la identificación de los motivos [...] pone de manifiesto las relaciones intertextuales de la obra en cuestión con una tradición literaria».<sup>359</sup>

En el caso de «La fuerza omega», el castigo se efectúa hacia el final del relato, cuando el cerebro del experimentador es evaporado por su propia invención:

noté de pronto que la pared a la cual casi tocaba la cabeza del muerto, se hallaba cubierta de una capa grasosa, una especie de manteca.

Casi al mismo tiempo mi compañero lo advirtió también, y raspando con su dedo sobre aquella mixtura, exclamó sorprendido:

—¡Esto es substancia cerebral!

La autopsia confirmó su dicho certificando una nueva maravilla del portentoso aparato. Efectivamente, la cabeza de nuestro pobre amigo estaba vacía, sin un átomo de sesos. El proyectil etéreo quién sabe por qué rareza de dirección o por qué descuido, habíale desintegrado el cerebro, proyectándolo en explosión atómica a través de los poros de su cráneo. Ni un rastro exterior denunciaba la catástrofe, y aquel fenómeno, con todo su horror, era, a fe mía, el más estupendo de cuantos habíamos presenciado (pp. 24-25).

Esta especie de rayo que desintegra el cerebro del experimentador, guarda cierta relación con uno de los castigos de la mitología griega: el rayo de Zeus. En éste, que se ve representado en buen número de mitos, Zeus castiga a quienes intentan imitar su poder, como Salmoneo; o desafían el ciclo de la vida, como Asclepio; o revelan conocimientos prohibidos, como Orfeo, por mencionar algunos. Así, se observa que la aniquilación por un rayo —sea éste divino o producido por un aparato— es consecuencia de querer asumir el papel de dios.

Todo apunta a que una voluntad superior a la del hombre —desconocida e

---

<sup>359</sup> A. González, art. cit., p. 134.

inexplicable— castiga a aquel que trascendió los límites permitidos hasta lograr el dominio de una fuerza. Se trata aquí de un motivo nuclear en el cual recae el resto de la historia y puede enunciarse como el motivo de la muerte como castigo. Tal como puede constatarse en el índice de Thompson, la muerte como castigo es la más importante de las penas impuestas, debido a que está presente en todas las culturas y registra gran cantidad de variantes. Es posible que Lugones aprovechara uno de los principales castigos presentes en la literatura escrita y oral debido a que el lector de literatura fantástica se encontraba en formación y, de esta manera, podría identificar en su acervo algunos recursos del género en ciernes.

Como iré señalando, la muerte como castigo se encuentra en la mayoría de los relatos de la obra. Así ocurre en «La lluvia de fuego», donde se convierte en un motivo temático, pues la historia narra la destrucción de Gomorra debido a los pecados de sus habitantes — según la explicación bíblica—,<sup>360</sup> es decir, el castigo se encuentra tematizado y el resto de los motivos trabajan en función de él. En este cuento, un fuego proveniente del cielo, una lluvia de cobre, surge como condena por la transgresión y cobra la vida de todo el pueblo.

El castigo al que es sometido el médico homeópata de «Un fenómeno inexplicable», no es la muerte, sino una especie de maldición con la que debe vivir por haberse aventurado en las prácticas de autosoambulismo. Es, además, un motivo nuclear ya que la narración conduce hacia él. Así expresa el inglés su condición:

Cuando recobré la conciencia, ante mí, en un rincón del aposento, había una forma. Y esta forma era un mono, un horrible animal que me miraba fijamente. Desde entonces no se aparta de mí. Lo veo constantemente. Soy su presa. A donde quiera que *él* va, *voy conmigo*, con *él*.

---

<sup>360</sup> No sólo en la Biblia hay una representación de una lluvia de fuego: distintas culturas del mundo coinciden en este evento. Por ejemplo, según los códices del *Popol Vuh* y del *Chilam Balam*, hubo un año de alteraciones en el que «cae una lluvia de fuego que todo destruye / la gran Serpiente fue arrojada del cielo / el cielo se precipitó y la tierra firme se hundió / ...en un momento la gran destrucción alcanzó su fin» (Giuseppina Sechi Mestica, *Mitología universal*, Akal, Madrid, 1990, p. 517); y en la mitología japonesa también se habla de un evento similar, del cual sólo se salvaron una pareja de hermanos que luego fundaron una nueva humanidad (Josep Martí, «Tierra: los mitos y la música», en Elisenda Ardèvol Piera y Glòria Munilla Cabrillana [coords.], *Antropología de la religión*, UOC, Barcelona, 2014, s/p).

Está siempre ahí. Me mira constantemente, pero no se *le* acerca jamás, no *se* mueve jamás, no *me* muevo jamás... (p. 59).

Por su parte, «El milagro de san Wilfrido» es rico en cuanto a la recurrencia de la muerte como castigo, pues se presenta en tres ocasiones: la primera, cuyo pasaje recuperé antes, es cuando Wilfrido asesina a su esposa por su supuesta infidelidad; la segunda ocurre cuando el protagonista es crucificado por sus creencias religiosas:

—Cortad maderos, gritó a sus soldados; haced una cruz y clavad en ella a este perro. ¡Que muera como su Dios!

Tres horas después, los soldados venían en grupos a contemplar el mártir. Wilfrido de Hohenstein, clavado en una cruz muy baja, parecía estar muerto de pie. Desnudo enteramente, cruzado su cuerpo de rayas rojas, la cabeza doblada, los cabellos rubios cubriéndole los ojos, las manos y los pies como envueltos en púrpura, semejava una efigie de altar. La muerte no conseguía ajar su juventud, realizándola más bien como una escarcha fina sobre un mármol artístico [...] Y los soldados admiraban en voz baja, con palabras bárbaramente desgarradas en vómitos guturales, aquella juventud enemiga, tan viril bajo los cabellos rubios ceñidos ya por una gloria de apogeos.

El cuerpo de Wilfrido de Hohenstein no era ya sino un despojo. Estaba muy blanco, casi transparente [...]

Un buitre sirio [...] mecíase entre los cenitales esplendores [...] era indudable que ya estaba muerto [...]

Nadie se atrevió a abofetearle, a pesar de que era la costumbre [...] Tendieron simplemente la cruz y empezaron a desclavarle. Pero la mano derecha resistía tanto, que el agá la cortó con su gumiá dejándola clavada en el poste. Y como la cruz aquella podía servir para ajusticiar otros perros, resolvieron conservarla en la armería (pp. 73-74).

Ésta es una variante de la muerte como castigo, en tanto incluye la crucifixión, y se vincula con otro tipo de castigo, que la mutilación de la mano, forma en que los soldados resuelven la insistencia de dicho miembro por permanecer en la cruz.

Resulta interesante que, pese a tratarse de un castigo, el cuerpo de Wilfrido de Hohenstein sea admirado por los soldados; su belleza avisa su santidad y también la supremacía del cristianismo sobre otros sistemas religiosos.

Así, estos dos primeros castigos resultan, a todas luces, acciones inmerecidas; sentencias impuestas desde la equivocación, por eso devienen en prodigios como la transformación del lirio en un casco, en el primer caso, y la realizada juventud de Wilfrido, en

el segundo. En este último, incluso podría decirse que la resistencia de la mano a desprenderse de la cruz podría ser también un suceso prodigioso.

La tercera vez que se presenta el motivo de la muerte como castigo es cuando la mano cobra vida y asesina a Abu-Djezzar, el musulmán que gobernaba la ciudadela y que había ordenado la crucifixión. Aquí, podría hablarse de una maldición por participar en una crucifixión:

Abu-Djezzar le increpó:

—¡Alá los extermine! ¡Malditos perros!...

No pudo concluir. La mano, espantosamente viva, se había abierto como una garra, retorciéndose en su clavo y enredando entre sus dedos los cabellos del infiel.

El agá, loco de horror, huyó a lo alto de la ciudadela. Los soldados acudieron, mas nadie se atrevió a tocar aquella formidable reliquia que mantenía invenciblemente agarrada la presa enemiga.

Abu-Djezzar yacía muerto al pie de la cruz, con la lengua apretada entre los dientes y tendidos los brazos que descuartizaba una convulsión (pp. 75-76).

Esta última muerte, al ser considerada justa desde los parámetros judeocristianos, no propicia un nuevo prodigio —como ocurrió en las dos anteriores—. En este sentido, podría afirmarse que cuando el castigo —es decir, la muerte— es inmerecido, hay cierta restitución del orden por medio del suceso extraordinario o el milagro.

En «El milagro de san Wilfrido» el castigo alcanza el grado de motivo temático, debido a las tres veces en que se presenta y porque al final de la historia el mensaje es claro: luchar contra la voluntad de Dios o ir en contra de las creencias cristianas se paga con la vida.

La narración de «El escuerzo» también consigna el motivo de la muerte como castigo, pero con la particularidad de que se manifiesta en un niño y con la persecución de un animal vengativo. Como se recordará, en este relato, el hijo de Antonia es asesinado como venganza por un escuerzo resucitado. Veamos el pasaje en que el sapo lleva a cabo su venganza:

Calcula ella que sería la medianoche [...] cuando de repente un bultito negro, casi imperceptible, saltó sobre el dintel de la puerta que no se había cerrado por efecto del gran calor. Antonia se estremeció de angustia.

Allí estaba, por fin, el vengativo animal, sentado sobre las patas traseras, como

meditando un plan [...] Aquella figurita lúgubre, inmóvil en la puerta llena de luna, se agrandaba extraordinariamente, tomaba proporciones de monstruo [...] el escuerzo dio de pronto un saltito, después otro, en dirección de la caja. Su intención era manifiesta. No se apresuraba, como si estuviera seguro de su presa. Antonia miró con indecible expresión de terror a su hijo; dormía, vencido por el sueño, respirando acompasadamente.

Entonces, con mano inquieta, dejó sin hacer ruido la tapa del pesado mueble. El animal no se detenía. Seguía saltando. Estaba ya al pie de la caja. Rodeola pausadamente, se detuvo en uno de los ángulos, y de súbito, con un salto increíble en su pequeña talla, se plantó sobre la tapa.

[...] El sapo comenzó a hincharse por grados, aumentó, aumentó de una manera prodigiosa, hasta triplicar su volumen. Permaneció así durante un minuto, en que la pobre mujer sintió pasar por su corazón todos los ahogos de la muerte. Después fue reduciéndose, reduciéndose hasta recobrar su primitiva forma, saltó a tierra, se dirigió a la puerta y atravesando el patio acabó por perderse entre las hierbas (pp. 84-85).

El castigo aquí, de alguna forma, se extiende a Antonia, quien «a los pocos meses murió víctima del espanto» (p. 85). Asimismo, por su significación en la intriga, la muerte como castigo puede ser considerada como un motivo nuclear.

Uno de los relatos en que el motivo de la muerte como castigo no está presente es «La metamúsica», donde la condena por los estudios de Juan es la ceguera, que se manifiesta en la evaporación de sus ojos:

cuando Juan gritó enteramente arrebatado, entre un son estupendo del instrumento:

—¡Mira ahora!

Yo también lancé un grito, pues acababa de suceder algo terrible.

Una llama deslumbradora brotó del foco de la pantalla. Juan, con el pelo erizado, se puso de pie, espantoso. Sus ojos acababan de evaporarse como dos gotas de agua bajo aquel haz de dardos flamígeros, y él, insensible al dolor, radiante de locura, exclamaba tendiéndome los brazos:

—¡La octava del sol, muchacho, la octava del sol! (p. 107).

La ceguera, señala Juan Alberto Casas Ramírez, es uno de los castigos más socorridos en el mundo bíblico, con implicaciones sociales como la exclusión y la vergüenza; los ciegos son considerados los más débiles y desdichados en una comunidad. Casas, siguiendo a Graber, explica que la pérdida de la vista es un castigo o una maldición impuesta al que quebranta la ley de Dios, por tanto, hay una vinculación entre el pecado y la ceguera; al mismo tiempo, la recuperación de la vista es uno de los milagros que con mayor frecuencia realizó Jesús, según el texto bíblico, el que es, de hecho, una acción taumatúrgica-exorcista.

Anota también que, en su sentido alegórico, el ciego representa en la Biblia a aquellos que no podían guiar a otros.<sup>361</sup> Así, no resultan extraños la presencia y el tratamiento de la ceguera como castigo en el cuento de Lugones, pues, al igual que en las Sagradas Escrituras, en él la ceguera del experimentador es el resultado de algo que podría ser considerado un pecado: manipular las fuerzas desconocidas y traspasar el límite de lo prohibido.

Otros ejemplos de este castigo se encuentran en la mitología griega: Edipo se arranca los ojos al descubrir que su mujer, Yocasta, también es su madre; por su parte, Tiresias — quien informa del parentesco a Edipo— quedó ciego como castigo divino.<sup>362</sup>

Con este análisis del castigo como motivo no sólo se hace evidente su importancia para la construcción de los relatos de *Las fuerzas extrañas*, sino que también se percibe que su tratamiento está presente en la literatura de diversos tiempos y culturas; es decir, el autor recupera una idea general a propósito del pecado y del castigo.

En «El origen del diluvio» el castigo impuesto tampoco es la muerte de uno de los personajes, sino la aparición de una sirena muerta y el desvanecimiento de la médium. Se trata, a todas luces, de un castigo de menor severidad, por lo que se asume que, dentro de los posibles pecados o transgresiones, la comunicación con los espíritus no supone un atentado tan grave; es una práctica, hasta cierto punto, aceptable, en comparación con, por ejemplo, el desarrollo de máquinas que pudieran tener efectos negativos en el mundo. Esto puede explicarse porque la obra se basa en ideas provenientes de las ciencias ocultas y la teosofía, en las que el espiritismo es una doctrina válida.

---

<sup>361</sup> Juan Alberto Casas Ramírez, «Entre la oscuridad y el silencio: ciegos y sordomudos en el mundo de la Biblia», *Veritas*, 2016, núm. 34, pp. 9-32. Este artículo trata, además, como indica su título, a los sordos y a los mudos, así como a otros tipos de discapacidad representados en las Sagradas Escrituras.

<sup>362</sup> Evgen Bavcar, «La mirada del ciego: entre el mito, la metáfora y lo real», *Diecisiete*, 2011, núm. 1, pp. 33-34.

En cuanto a «Los caballos de Abdera», el castigo por la humanización de las bestias se constata con el asesinato de varios de sus dueños, la violación de las mujeres y el infanticidio. Dos aspectos resultan interesantes en este relato: en primer lugar, el castigo, al igual que en «Lluvia de fuego», está dirigido a una sociedad completa y no a una persona en específico; es, por tanto, un cuestionamiento a las costumbres aceptadas y normalizadas por un grupo social, pero que atentan contra la naturaleza o contra las leyes divinas; en segundo lugar, que el castigo a los caballos por sus agresiones no sea explícito, pues el narrador sólo informa de la aparición de Hércules sin mencionar las sanciones que impuso el héroe; de esta manera, parece que lo realmente grave fue la forma en que los abderitanos trataban a sus caballos y no la transformación y las acciones de éstos.

Sólo en «Viola acherontia» no vemos representado el castigo del jardinero por su experimentación con las flores y la sugerida violencia contra los niños. En este atípico relato del volumen —atípico en el sentido de que no incorpora este elemento— el narrador únicamente hace explícita la necesidad de que el jardinero sea investigado o castigado por lo que ha hecho, pero también por lo que hará si llega a cumplir su propósito:

Pero mi convicción de ahora es que se trata de un verdadero bandido, de un perfecto hechicero de otros tiempos, con sus venenos y sus flores de crimen. ¿Llegará a producir la violeta mortífera que se propone? ¿Debo entregar su nombre maldito a la publicidad?... (p. 149).

De nueva cuenta, en «Yzur», se registra el motivo de la muerte como castigo, pero con un giro, pues la muerte no recae en el experimentador, sino en Yzur, sustituto del hijo convertido en objeto de estudio. El castigo aquí tiene una doble procedencia: por un lado, es el resultado de los azotes que el experimentador dio al mono y, por otro lado, la consecuencia de atentar contra la naturaleza y su evolución —o involución—. Al mismo tiempo, la muerte de Yzur supone no sólo su fracaso como investigador, sino la soledad y la culpa.

Dos tipos de castigos son mostrados en «La estatua de sal»: uno es el de la mujer de

Lot, por desobedecer a Dios y voltear a ver la destrucción de Sodoma; otro, el que recibe el monje Sosistrato por revertir el castigo de la mujer y escuchar lo que ella había visto. En el caso de la mujer de Lot, su transformación en estatua de sal no implica la muerte, pues, como se afirma en el texto, continúa respirando, sudando y menstruando. Este castigo, sin embargo, no ocurre durante el tiempo de la narración e incluso no es explicado en ella, pues se espera que el lector conozca el pasaje bíblico al que se hace referencia:

—He visto los cadáveres de las ciudades malditas, dijo una noche a su huésped; he mirado humear el mar como una hornalla, y he contemplado lleno de espanto a la mujer de sal, la castigada esposa de Lot. La mujer está viva, hermano mío, y yo la he escuchado gemir y la he visto sudar al sol del mediodía.

—Cosa parecida cuenta Juvencus en su tratado *De Sodoma*, dijo en voz baja Sosistrato.

—Sí, conozco el pasaje, añadió el peregrino. Algo más definitivo hay en él todavía; y de ello resulta que la esposa de Lot ha seguido siendo fisiológicamente mujer. Yo he pensado que sería obra de caridad libertarla de su condena...

—Es la justicia de Dios, exclamó el solitario (p. 175).

Sosistrato, pese a su conocimiento de la voluntad divina, es convencido por Satanás y viaja para liberar a la esposa de Lot; esta liberación, pero sobre todo el haber escuchado lo que ella vio al voltear, provocan un castigo: la muerte:

—*Mujer, dime qué viste cuando tu rostro se volvió para mirar.*

Una voz anudada de angustia, le respondió:

—¡Oh, no... Por Elohim, no quieras saberlo!

—¡Dime qué viste!

—No... no... ¡Sería el abismo!

—Yo quiero el abismo.

—Es la muerte...

—¡Dime qué viste!

—¡No puedo... no quiero!

—Yo te he salvado.

—No... no...

El sol acababa de ponerse.

—¡Habla!

Entonces aquel espectro aproximó su boca al oído del cenobita, y dijo una palabra. Y Sosistrato, fulminado, anonadado, sin arrojar un grito, cayó muerto (p. 180).

En el pasaje citado, el motivo de la muerte como castigo está ligado con el de la advertencia, el cual adelanta que la revelación del secreto será desafortunada para el

protagonista.

Finalmente, en «El psychon», el castigo para el doctor Paulin no llega a ser mortal. El personaje pierde la cordura debido a sus experimentos con el pensamiento volatilizado. El narrador informa de su condición en los últimos párrafos del relato:

El doctor Paulin desapareció al día siguiente, sin que por mucho tiempo me fuese dado averiguar su paradero.

Ayer, por primera vez, me llegó una noticia exacta. Parece que ha repetido su experimento, pues se encuentra ahora en Alemania en una casa de salud (p. 199).

Ya que previamente se ha hecho explícito que el psychon es el elixir de la locura, el lector entiende que esa casa de salud es, sin lugar a dudas, un hospital psiquiátrico.

Como se ha constatado, el castigo es un motivo presente, de una manera u otra, en todos los relatos de la obra de Lugones. Se trata, pues, de un motivo clásico de la literatura, en el que los pecados o las acciones que no signifiquen un beneficio para la humanidad deben ser amonestados. La clase de castigo más recurrente es la muerte, pues se verifica en siete de ellos, aunque en cada caso se registran tratamientos distintos que he intentado describir y que encuentran su referente en las clasificaciones propuestas por Thompson. Hay, sin embargo, otros castigos que no implican necesariamente la muerte: la locura, la ceguera, la maldición y el desmayo. El único relato en que no se condena al transgresor es «Viola acherontia», pero incluso en él hay rastros de la intención de que la justicia se encargue del jardinero. De esta manera, el mensaje de la obra es que nadie escapa al castigo por traspasar lo prohibido.

A este respecto, considero significativo que la muerte sea el castigo más recurrente en los textos lugonianos, ya que en los primeros relatos fantásticos hispanoamericanos, así como en los de los narradores de la Generación del Ochenta, había cierta predilección porque el personaje perdiera la razón; así se observa, por ejemplo, en «Un estudiante», «Lanchitas» y «El canto de la sirena», por mencionar algunos. Otra de las condenas predilectas era que el

personaje trasgresor de una sociedad se convirtiera en un alma en pena o en un aparecido, como en «Gaspar Blondín», «El hombre del caballo rucio» y «La baronesa de Joux», entre otros. La muerte como castigo también se presentaba en algunas narraciones de esos periodos, pero no era la manera más frecuente de penalizar las acciones de los personajes. No es arriesgado afirmar que este cambio tenga como finalidad lograr un impacto más profundo en el lector.

En otro orden de ideas, es importante subrayar que la mayoría de los castigos plasmados en *Las fuerzas extrañas* son de larga data en la literatura, por lo que se asume que el lector de cualquier tiempo está familiarizado con que la violación de los límites necesariamente será castigada. En aquellos cuentos en que el castigo se da por experimentos científicos que pretenden intervenir en el orden de la naturaleza o dominar cierta fuerza, puede hablarse de una renovación de este motivo, precisamente por la incorporación de elementos modernos y por la implicación que pudieran tener ciertos avances científicos mal encaminados en la sociedad. En este sentido, siguiendo a Verdevoye, Lugones tiene una visión bastante pesimista del hombre, en tanto sus experimentaciones están inclinadas al mal y a las curiosidades malsanas, las cuales lo arrastran a su perdición.<sup>363</sup>

Me interesa hacer notar que el castigo en el cuento fantástico se presenta en la parte más inmediata al desenlace, si no es que propiamente en el final, donde, como ya se dijo, también se verifica la última parte del método científico —sea la comprobación o la reproducibilidad del experimento—, así como la disrupción fantástica —o la más fuerte de ellas—, por lo tanto, el final representa una amalgama de elementos que trabajan para lograr la desestabilización del lector y el cuestionamiento de las leyes que rigen el mundo real.

---

<sup>363</sup> P. Verdevoye, art. cit., p. 290.

El castigo tiene como función impedir el desarrollo de un mal mayor y sancionar los excesos. En este sentido, intenta restaurar el orden, la moral y los valores, e incluso ejercer la justicia sobre aquellos que los han violentado. No obstante, esta restauración no es completa, dado que la fractura ha hecho evidente la existencia de fuerzas desconocidas para el hombre y, por tanto, el peligro permanece latente; en consecuencia, la representación del castigo simboliza una advertencia que, de ser atendida, supone la preservación de lo cotidiano.

### **2.2.3.6 Momentos de disrupción**

Hasta ahora he señalado, en distintos momentos de la investigación, cómo se llevan a cabo ciertas disrupciones que permiten comprender la estructura de los relatos fantásticos. Me detengo ahora, de manera específica, en este aspecto porque me parece uno de los más importantes en la configuración de lo fantástico lugoniano.

Entiendo como disrupción fantástica<sup>364</sup> el momento en que la realidad ficcional que se ha planteado en un texto —siempre mimética con respecto del mundo real del lector— es afectada de manera abrupta por un acontecimiento no explicable desde las leyes que rigen esa normalidad. Este evento disruptor puede, en algunos casos, pertenecer a un mundo sobrenatural; en otras ocasiones, se explica a partir de teorías o avances científicos que no son de uso corriente o que previamente han sido descartados por la ciencia dura y, por ello,

---

<sup>364</sup> Esta herramienta de análisis para los relatos fantásticos la empleé antes en mi tesis de maestría, *Artificios disruptores en el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XX* (El Colegio de San Luis, 2014), en la que planteo tres tipos de disrupción: inicial, intermedia y final, a partir del estudio de tres cuentos: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1940), de Jorge Luis Borges; «Un pacto con el diablo» (1944), de Juan José Arreola; y «Continuidad de los parques» (1961), de Julio Cortázar. A esta clasificación, agrego ahora algunas características que permiten distinguir su tratamiento: disrupciones unitaria, múltiple y creciente, las cuales explicaré en las siguientes páginas. Aunque inicialmente apliqué este tipo de análisis a relatos del siglo XX, me parece que puede utilizarse de igual manera para narraciones fantásticas de cualquier época, ya que en todas se observa un momento de ruptura para el cual trabajan todos los elementos textuales.

resultan increíbles; asimismo, puede corresponder a aspectos poco conocidos de la realidad —digamos, a la cara más oculta del mundo; a lo insólito—; o, sencillamente, se trata de sucesos de origen indeterminado que, sin embargo, se presentan. En todos los casos, lo que se percibe es una fractura del orden.

Como se observa, el concepto funcional que he elegido para la disrupción fantástica está íntimamente ligado con la definición de lo fantástico que he venido manejando en este trabajo, la diferencia entre ambos radica en que la disrupción, pese a su importancia para la articulación del sentimiento fantástico, no es el único elemento que interviene en la estructura de un relato perteneciente a este género, puede tratarse sólo de un rasgo que también esté presente en obras de cualquier índole. En otras palabras, en todo relato fantástico es indispensable una disrupción, pero no todos los textos que sufren una son parte del género.

Distingo varias maneras en que se efectúa una disrupción —debo acotar, además, que utilizo también, indistintamente, irrupción o ruptura al referirme a este mismo procedimiento—, dependiendo del momento de la narración en que se verifica: inicial, cuando se suscita al comienzo del relato y el planteamiento de la realidad ficcional ocupa un breve espacio narrativo o incluso se encuentra de manera implícita; intermedia, cuando el narrador dedica mayor atención a la descripción del mundo de los personajes y, ya avanzada la trama, éste se desestabiliza por la intrusión de lo extraordinario; y final, cuando se presenta en el desenlace, aunque hubiera o no indicios previos que la anunciaran.

La disrupción, además, puede ser: unitaria, si es la única fractura que sufre la realidad ficcional; múltiple, si, después de la primera irrupción, ocurren otras opuestas, contradictorias o, por lo menos, diferentes, que sostengan la vacilación; o creciente, si nuevos acontecimientos extraordinarios vinculados a la primera siguen presentándose, pero cada vez más contundentemente.

Las interrupciones inicial e intermedia, sobre todo si son unitarias, permiten que el lector vacile entre las posibles respuestas a ellas —planteadas en el texto o imaginadas por él—, pudiendo, o no, llegar a una definitiva. Dado que el lector dispondrá de suficiente tiempo para cavilar entre distintas resoluciones, el relato, por lo general, se inclinará hacia lo maravilloso o lo extraño, según la disposición de los argumentos. En el caso de tratarse de interrupciones inicial o intermedia, pero que después de ellas se efectúen nuevas rupturas, es decir, que sean múltiples, considero que es más probable mantenerse dentro de lo fantástico puro, tal como lo considera Todorov, en tanto que el lector difícilmente encontrará una respuesta satisfactoria a rupturas de distinto orden e intensidad. Si la interrupción inicial o intermedia es, por otro lado, creciente, el lector estará obligado a distinguir el referente desde el cual puede explicar lo extraordinario, a partir de los argumentos e indicios que le ofrezca el propio texto.

Cuando una interrupción unitaria ocurre hacia el final del relato, el lector no dispone de tiempo ni argumentos evidentes para explicarse lo acaecido, por lo que hay mayores probabilidades de que lo fantástico se mantenga en un estado puro. Cualquier explicación por la que se incline el lector se dará después de finalizada la lectura y responderá a una búsqueda posterior de indicios textuales que desatendió en su primera lectura o a una necesidad de hallar explicaciones desde los sistemas referenciales que posee. Este tipo de interrupción, final y unitaria, me parece la más conveniente para lograr el efecto fantástico que se espera en una narración. Si la interrupción final es, en cambio, parte de una serie de interrupciones múltiples o de una creciente, el efecto trabajará en función de la serie y será variable en cada caso.

Lo planteado hasta aquí me parece útil para tratar los momentos de fractura en cualquier texto fantástico; también permite apreciar la disposición de elementos en función de la interrupción y hacer una valoración del efecto logrado. Sin embargo, esta propuesta de

análisis es perfectible y no pretende, de ninguna manera, cerrar las interpretaciones que puedan hacerse en torno al momento de ruptura.

Como se comprenderá después de esta breve propuesta, el mecanismo de lo fantástico es variable de relato a relato; intentaré en lo subsecuente describir su articulación para cada una de las narraciones de *Las fuerzas extrañas*. Al mismo tiempo, analizaré el sistema de referentes desde el cual se justifican las disrupciones de la obra para demostrar que hay una intención por parte del autor para desvanecer el referente.

En «La fuerza omega» se aprecia una disrupción intermedia y creciente: en la primera prueba de la caja creada por el experimentador, ésta sólo provoca la vibración de la casa y un torbellino, fenómenos que, aunque impactantes, no demuestran la destrucción de que es capaz el invento. En un segundo momento, la máquina consigue deshacer varios objetos:

Un adoquín que calzaba la puerta rebelde, se desintegró a nuestra vista, convirtiéndose con leve sacudida en un montón de polvo impalpable. Varios trozos de hierro sufrieron la misma suerte. Y resultaba en verdad de un efecto mágico aquella transformación de la materia, sin un esfuerzo perceptible, sin ruido, como no fuera la leve estridencia que cualquier rumor ahogaba (pp. 22-23).

Hasta aquí se entiende que la máquina es capaz de destruir cualquier clase de objeto, pero una tercera irrupción en esta serie creciente modifica de cierta manera este entendimiento cuando el experimentador informa al narrador y al médico que si un recipiente contiene una sustancia, su invento únicamente destruye el contenido porque es independiente del objeto. Así lo comprueba al desintegrar el agua que se encontraba en un vaso.

La cuarta y última disrupción de la serie ocurre hacia el final del relato, cuando se sabe que, igual que con el vaso de agua, la máquina desintegró el cerebro del experimentador dejando intacto su cráneo. Al comparar esta última disrupción con la primera de la serie, se hace notorio que el grado de intensidad es diametralmente distinto; la última implica la muerte de un hombre mientras que la primera no llegaba ni a la destrucción de un objeto.

Quiero subrayar, aunque lo he mencionado antes, que en esta última disrupción se observa que la duda radica, por un lado, en la explicación del funcionamiento de la máquina, que, como se recordará, sólo puede ser operada por el experimentador, y, por otro lado, en las razones de la muerte del experimentador: o se trató de un suicidio, o se debió a un descuido en el manejo de la máquina o a que la fuerza omega, por alguna razón desconocida, actuó en contra de él. Es decir, distintas dudas y, por tanto, distintas vacilaciones tienen lugar en el desenlace del relato.

Relaciono esto con la intención por desvanecer el referente, porque a pesar de las teorías científicas que sustentan la creación y funcionamiento del invento, hay un hecho que no logra ser explicado desde la ciencia: el que sólo el experimentador pueda operarlo. Este hecho no encuentra justificación dentro del texto, por lo que el lector no tiene claro desde cuál sistema de referencias puede explicarse los acontecimientos. Sólo atendiendo al «Ensayo...» se podrían reconocer otras posibles respuestas, relacionadas con las ciencias ocultas.

En «La lluvia de fuego», por su parte, se identifica una disrupción inicial creciente. A pocas líneas del comienzo de la narración del desencarnado se avisa de la primera intrusión de lo insólito: «A eso de las once cayeron las primeras chispas. Una aquí, otra allá — partículas de cobre semejantes a las morcellas de un pábilo; partículas de cobre incandescente que daban en el suelo con un ruidecito de arenas» (p. 29). Esta lluvia continúa sin aumentar su intensidad hasta que el narrador afirma que, entrada la tarde, dejó de caer cobre. La calma prosiguió hasta la noche, cuando el personaje despierta a consecuencia de una nueva lluvia de fuego: «Desperté bañado en sudor, los ojos turbios, la garganta reseca. Había afuera un rumor de lluvia [...] La lluvia de cobre había vuelto, pero esta vez nutrida y compacta» (pp. 36-27). Esta nueva irrupción es, como se observa en la cita, de mayor intensidad que la

primera, pero de la misma naturaleza, por lo que afirmo que se trata de una disrupción creciente. Debido al nivel de destrucción que la lluvia alcanza, puede decirse que continuó en aumento hasta el final de la narración, cuando hubo consumido a la ciudad y a sus habitantes. Si bien el texto alude a un pasaje bíblico del libro del Génesis que narra la destrucción de Sodoma y Gomorra debido a los pecados de sus habitantes, y desde ese referente, ampliamente conocido, el lector debería explicarse la lluvia que describe el narrador, es posible que una lectura atenta a la cosmogonía que cierra el volumen pueda ofrecer otras interpretaciones de lo sucedido.

«Un fenómeno inexplicable» ofrece una disrupción intermedia, pues ocurre luego de que el narrador se ha instalado en la casa del inglés y de que sostienen una larga conversación acerca de algunas prácticas de homeopatía. Es curiosa la manera en que se efectúa la primera intrusión de lo extraordinario, pues se trata de un recuerdo del homeópata y no de un evento ocurrido en el tiempo que comparten los personajes. Reproduzco a continuación la evocación del médico:

—En febrero de 1858, continuó, fue cuando perdí toda mi alegría. Habrá usted oído hablar de los *yoghis*, esos singulares mendigos cuya vida se comparte entre el espionaje y la taumaturgia. Los viajeros han popularizado sus hazañas, que sería inútil repetir. Pero, ¿sabe en qué consiste la base de sus poderes?

—Creo que en la facultad de producir cuando quieren, el autsonambulismo, volviéndose de tal modo insensibles, videntes, etc.

—Es exacto. Pues bien, yo vi operar a los *yoghis* en condiciones que imposibilitaban toda superchería [...] Entonces quise desarrollar idénticos poderes. He sido siempre audaz, y luego no estaba entonces en situación de apreciar las consecuencias. Puse, pues, manos a la obra.

[...]

—Los resultados fueron sorprendentes. En poco tiempo llegué a dormir. Al cabo de dos años producía la traslación consciente. Pero aquellas prácticas me habían llevado al colmo de la inquietud. Me sentía espantosamente desamparado, y con la seguridad de una cosa adversa mezclada a mi vida como un veneno [...] Mas poco a poco, el poder despertado en mí se volvía más rebelde. Una distracción prolongada, ocasionaba un desdoblamiento. Sentía mi personalidad fuera de mí, de mi cuerpo venía a ser algo así como una afirmación del *no yo*. Como las impresiones se avivaban, produciéndome angustiosa lucidez, resolví una noche ver mi doble. *Ver qué era lo que salía de mí, siendo yo mismo*, durante el sueño extático.

—¿Y pudo conseguirlo?

—Fue una tarde, casi de noche ya. El desprendimiento se produjo con la facilidad acostumbrada. Cuando recobré la conciencia, ante mí, en un rincón del aposento, había una forma. Y esta forma era un mono, un horrible animal que me miraba fijamente. Desde entonces no se aparta de mí. Lo veo constantemente. Soy su presa. A donde quiera que *él* va, *voy conmigo*, con *él*. Está siempre ahí. Me mira constantemente, pero no se *le* acerca jamás, no *se* mueve jamás, no *me* mueve jamás... (pp. 57-59, las cursivas son del autor).

Recupero este pasaje porque, aunque hay una explicación del desprendimiento inicial, la cual se basa en las prácticas de los yoghis, lo verdaderamente insólito es la presencia permanente del mono, del doble, que no parece comprensible desde los conocimientos del inglés respecto de las facultades de los yoghis. Así, surge la duda de cómo puede explicarse el fenómeno y de si éste es verídico. Otra disrupción —esta vez no evocada— se presenta al final del relato, cuando el narrador comprueba que la sombra se corresponde con la figura de un mono; ésta no encuentra referente para su explicación, por lo tanto, se puede decir que se trata de disrupciones múltiples.

En «El milagro de san Wilfrido» también hay disrupciones múltiples, pero, en este caso, por tratarse de un texto que imita el estilo de las hagiografías, todas se explican por la intervención divina. La primera es la transformación de un lirio en el casco de plata —la cual, como señala el propio relato, se relaciona con la leyenda de Clodoveo, que narra su conversión al catolicismo y la misteriosa aparición de un lirio durante su bautizo—. La segunda es la realzada juventud de Wilfrido después de haber muerto en la cruz y la tercera es la venganza de la mano en contra del líder musulmán. Como vemos, hay diferencias entre las tres, aunque todas puedan ser atribuidas a la voluntad de Dios.

Ejemplo de disrupción unitaria y final es la que se observa en «El escuerzo», pues la narración desemboca en la venganza del sapo contra el hijo de Antonia. Sin embargo, la eficacia de ésta se ve mermada por el aviso inicial de la criada en el que adelanta la forma en que operará el fenómeno insólito:

—¡Gracias a Dios que no lo hayas dejado! exclamó con muestras de la mayor alegría. En este mismo instante vamos a quemarlo.

—¿Quemarlo? dije yo; pero ¿qué va a hacer, si ya está muerto?

—¿No sabes que es un escuerzo —replicó en tono misterioso mi interlocutora— y que este animalito resucita si no se quema? ¿Quién te mandó matarlo? ¡Eso habías de sacar al fin con tus pedradas! Ahora voy a contarte lo que le pasó al hijo de mi amiga la finada Antonia, que en paz descanse (p. 80).

En estos diálogos, la criada resume la historia que contará —es decir, las consecuencias de matar a un escuerzo—, lo cual trabaja en contra del efecto fantástico, pues poca es la sorpresa que produce después el evento sobrenatural. No se trata, entonces, de indicios que el lector deba reconocer en otro momento, sino de un conocimiento que adquiere desde el principio del relato y que determina su lectura.

El referente desde el cual logra explicarse el acontecimiento sobrenatural debe encontrarse en las creencias populares que respecto de los sapos abundan;<sup>365</sup> sin embargo,

---

<sup>365</sup> En el repaso que hacen Gabriela Agostini y Pablo Saibene acerca de la presencia de las ranas y los sapos en los mitos y las leyendas, explican que estos animales, en la cultura china, representan la inmortalidad; en el antiguo Egipto, estaban relacionados con la concepción y el nacimiento, y, por tanto, con la abundancia; en el Antiguo Testamento, son la segunda plaga que Dios envía a Egipto; en la cultura maya e inca, su croar se asociaba con la llegada de lluvias y se les consideraba ayudantes de Tláloc; y en Sudamérica, se piensa que su existencia se debe a la creación de un dios maligno llamado Añá. Además, los especialistas mencionan algunas de las creencias que rodean a estos seres, como que tocar a un sapo produce verrugas, que su orina puede cegar a sus agresores, que consumirlos aumenta la potencia sexual y que escupen veneno a los ojos. Acerca del escuerzo, en específico, afirman que es un anfibio nativo de Argentina —particularmente de la región pampeana, por lo cual es llamado el Gigante de las Pampas—, donde se da por cierto que ataca a las personas, es venenoso y su mordida es tan poderosa que la única manera de librarse de ella es cortando la parte afectada o asesinando al animal (*Lluvias, venenos, curaciones y dioses egipcios: mitos, leyendas y algunas verdades sobre sapos y ranas*, Conservación de Anfibios en Agroecosistemas, Buenos Aires, 2014, pp. 2-5. Este breve, pero ilustrador trabajo es valioso, además, por las magníficas ilustraciones de Pollo Calavera, que reflejan distintas creencias acerca de estos anfibios). Miguel Ángel Charro Gorgojo, por su parte, apunta que, desde el Imperio Romano, el sapo era vinculado a las prácticas de brujería y que en la cultura cristiana era considerado una creación del diablo. De entre las muchas creencias, supersticiones y hechizos que refiere el crítico a propósito de los sapos, destaca una proveniente de Lituania, que tiene cierta semejanza con la que se observa en «El escuerzo»: «El sapo era un animal sagrado para Ragana, la diosa lituana de la muerte y la regeneración [...] Ya en el siglo pasado, todavía se creía que si no se le trataba correctamente podía ser tan peligroso como la propia diosa. Si alguien le escupía y él podía recoger la saliva, el ofensor moriría con toda seguridad; si se le fustigaba, podía inflarse hasta estallar, liberando un veneno mortal [...] ¡Cuidado con matar a un sapo con las manos desnudas! Tu cara se manchará y se pondrá áspera y verrugosa [...] Como mensajero de la muerte, el sapo puede saltar hasta el pecho de una persona dormida y absorber el hálito de su cuerpo causándole la muerte segura» («Sapos: historia de una maldición», *Revista de Folklore*, 2000, núm. 235, p. 23. Este artículo resulta imprescindible al analizar la presencia del sapo en la literatura, ya que el autor hace una exhaustiva revisión de las creencias en torno a este animal, así como de sus usos medicinales, en distintas culturas, la cual permite comprender su importancia dentro de las historias populares y tradicionales, y su incursión en la literatura culta. A propósito de esto último, en «Música concreta» [1964], relato fantástico de Amparo Dávila [1928], se

ninguna de ellas ejemplifica de manera exacta lo que ocurre en el cuento de Lugones. El hecho de que en este relato se hable en específico del escuerzo, se debe a que la larga tradición acerca de estos anfibios desembocó en el más cercano para los argentinos. Me inclino a creer que lo expresado en «El escuerzo» resulta de la mezcla de las creencias de varias culturas, por lo cual el referente, aunque ubicado en la oralidad, no es del todo claro.

En «La metamúsica» hay una disrupción final que, si bien ha ido justificándose teóricamente en voz de Juan, sólo es apreciable por el narrador cuando el experimentador pierde los ojos:

Juan gritó enteramente arrebatado, entre un son estupendo del instrumento:

—¡Mira ahora!

Yo también lancé un grito, pues acababa de suceder algo terrible.

Una llama deslumbradora brotó del foco de la pantalla. Juan, con el pelo erizado, se puso de pie, espantoso. Sus ojos acababan de evaporarse como dos gotas de agua bajo aquel haz de dardos flamígeros, y él, insensible al dolor, radiante de locura, exclamaba tendiéndome los brazos:

—¡La octava de sol, muchacho, la octava de sol! (p. 107).

Ahí concluye el relato. Las explicaciones previas que han sido expuestas por Juan no son suficientes para comprender por qué la octava de sol tuvo esos efectos en su rostro, por eso la sorpresa del narrador es mucho más notoria que en el narrador de «La fuerza omega».

Dos disrupciones son identificables en «El origen del diluvio»: una inicial y una final. No se trata en este caso de una forma creciente, sino múltiple, ya que provocan distintos efectos en los personajes. La primera es anunciada desde el paratexto que, como he dicho, adelanta al lector que se encontrará con el relato de un espíritu. Esto, me parece, lleva a una aceptación y a un acostumbamiento que deja poco espacio para la inquietud. En este sentido, el texto se inclina a lo maravilloso, porque se asume esa otra realidad que describe la voz

---

presenta un sapo que persigue a una mujer con la intención de asesinarla; aparentemente, el animal es, en realidad, una transformación de la amante de su marido. El cuento de Dávila, además de vincularse con el texto de Lugones, encuentra en el artículo de Charro un referente, pues en él se comenta la creencia de que las brujas podían transformarse en esta clase de anfibios).

narrativa, cuyas leyes poco a poco son reveladas. La segunda es la aparición de una sirena muerta en el salón donde se realizaba la sesión espiritista:

De su costado izquierdo desprendíase rápidamente una masa tenebrosa, asaz perceptible en la penumbra. Creció como un globo, proyectó de su seno largos tentáculos, y acabó por desprenderse a modo de una araña gigantesca. Siguió dilatándose hasta llenar el aposento, envolviéndonos como un mucílago y jadeando como un rumor de queja. No tenía forma definida en la obscuridad espesada por su presencia; pero si el horror se objetiva de algún modo, aquello era el horror.

[...]

Tuve fuerzas para saltar hasta la llave de la luz eléctrica; y junto con su rayo, la masa de sombra estalló sin ruido, en una especie de suspiro enorme.

[...]

Algo como un lodo heladísimo nos cubría enteramente, y aquello habría bastado para prodigio, si al acudir a su lavatorio, Skinner no realiza un hallazgo más asombroso.

En el fondo de la palangana, yacía no más grande que un ratón, pero acabada de formas y de hermosura, irradiando mortalmente su blancor, una pequeña sirena muerta (pp. 120-121).

Una diferencia es notable entre ambas disrupciones: la primera no desata en los personajes el asombro que se verifica en la segunda, ya que ésta afecta plenamente la realidad de los personajes y dota de veracidad a la primera.

El referente desde el cual se explica la primera disrupción es el espiritismo, doctrina que afirma la posibilidad de sostener una comunicación con los espíritus; sin embargo, la segunda significa un giro en cuanto a esta comunicación, ya que supone una ruptura física del mundo de los personajes y el de los espíritus, ruptura que no se justifica claramente desde esa ciencia oculta. Así, de nueva cuenta, se puede hablar de la intención por desvanecer los referentes o, cuando menos, cuestionarlos.

Hasta aquí habría que señalar dos cosas: que las disrupciones finales se caracterizan por ser más impactantes que las que le preceden, de ahí que, por lo general, se considere que la estructura del relato fantástico es gradual ascendente; y que en *Las fuerzas extrañas* cada cuento tiene una estructura particular, pues, a pesar de pequeñas coincidencias, no se trata de un esquema repetitivo en cuanto a la disposición de las irrupciones.

En «Los caballos de Abdera» se verifican dos disrupciones: una inicial creciente y una final de naturaleza distinta. Casi al comienzo del relato, el narrador anuncia la primera disrupción: «esta pasión cultivada a porfía durante largos años [...] había producido efectos maravillosos» (p. 125). Esos efectos maravillosos —es decir, su humanización— son contados paulatinamente, desde los menos perjudiciales, como las exigencias de algunos caballos o el amor que sentían hacia las mujeres, hasta los más graves, como la violación de mujeres, el asesinato y, en fin, la rebelión. En los últimos párrafos del texto se presenta la segunda disrupción: la aparición de Hércules, que, por supuesto, no tiene que ver con el proceso de humanización de las bestias que había abarcado la mayor parte de la narración.

Como dije antes, el referente en el que se basa la conversión de los caballos se encuentra en los doce trabajos de Hércules; pero no se puede descartar que, al mismo tiempo, haya otros referentes, como la historia de los houyhnhnms o el mito acerca de la guerra de los lápitas contra los centauros.<sup>366</sup>

Para el caso de «Viola acherontia», se presenta una disrupción intermedia creciente y, posteriormente, una final de distinta naturaleza. La primera es anunciada por la voz narrativa desde la primera oración del relato: «Lo que deseaba aquel extraño jardinero, era crear la flor de la muerte» (p. 140); pero sólo se verifica hasta ya avanzada la narración, cuando el personaje observa las violetas negras. La irrupción aumenta en dos momentos: cuando se comprueba la ausencia de perfume en las flores y cuando se aprecia la modificación de la forma de sus hojas. Estas disrupciones se explican desde las teorías científicas que el jardinero se encarga de desarrollar a lo largo del texto; sin embargo, cerca del desenlace, hay una disrupción que no corresponde a lo científico, sino que se explica

---

<sup>366</sup> En el apartado 2.2.3 de este trabajo, retomé la propuesta de Barcia en la que apunta las distintas fuentes concurrentes en que parece basarse «Los caballos de Abdera» (*vid. supra*).

desde «las leyendas de hechicería» (p. 148); ésta es cuando el personaje escucha a las flores quejarse con ayes y recuerda que, según las creencias populares, la mandrágora se comporta de igual manera si ha sido regada con la sangre de un niño.<sup>367</sup> Esta explicación no tiene cabida en el tono científico que hasta ese momento guiaba el relato, por lo cual hay, al menos, dos referentes contradictorios desde los que puede comprenderse el fenómeno insólito.

En el cuento «Yzur», hay una disrupción unitaria y final, que ocurre cuando el mono pronuncia algunas palabras dirigiéndose a su amo. A esta disrupción le precede un indicio claro: cuando el cocinero avisa que lo escuchó hablar; y encuentra su justificación en los postulados de la teosofía, así como en la cosmogonía que cierra el volumen que, como se mencionó, contempla la posibilidad de que el mono sea una involución del hombre; sin embargo, en el texto, el fenómeno insólito se explica a partir de las creencias de «los naturales de Java [quienes] atribuían la falta de lenguaje articulado en los monos a la abstención, no a la incapacidad» (p. 154).<sup>368</sup>

Tres momentos de ruptura se identifican en «La estatua de sal»: el primero es la aparición de Satanás, quien finge ser un peregrino para tentar a Sosistrato; el segundo cuando

---

<sup>367</sup> Antonio Alberto Guerrino, en su artículo «Historia de la mandrágora» (*Medicina e Historia*, 1969, núm. 54, pp. 3-15), realiza un interesante recorrido histórico de los usos y creencias en torno a esta planta. Además de ser empleado como narcótico, como antídoto contra la esterilidad y como afrodisiaco, entre otros fines, el autor señala que se creía que ésta era fertilizada por la sangre de los cadáveres, que servía como unguento para que las brujas pudieran volar y que era empleada como muñeco vudú para atacar a los enemigos. Llama la atención que Guerrino, al sostener que la planta era regada con sangre, no señale que ésta pertenecía a niños, por lo cual podría decirse que, tal como en «El escuerzo», Lugones modificó la creencia popular al llevarla al cuento fantástico. Otro artículo relativo a algunas creencias relacionadas con la mandrágora es el de Cecilia López Ridaura, «De la mandrágora al peyote. Plantas brujeriles en España y América», en Antonio Cortijo Ocaña y Ángel Gómez Moreno [dirs.], *Las minorías: ciencia y religión, magia y superstición en España y América (siglos XV al XVII)*, eHumanista, California, 2015, pp. 52-62; en su texto, la crítica subraya que la mandrágora es la más mágica de las plantas de la brujería y la hechicería europea, por lo que no resulta extraño que el autor de *Las fuerzas extrañas* la haya recuperado en un relato fantástico basado en la botánica.

<sup>368</sup> Esta idea es retomada por Borges en «El inmortal» (1947), cuando el narrador dice: «Recordé que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar y atribuí a suspicacia o a temor el silencio de Argos» (*Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1984, p. 539). La coincidencia hace evidente, una vez más, la influencia de Lugones en la obra del que muchas veces ha sido considerado fundador del género fantástico en Hispanoamérica.

el monje baña de agua sacramental a la estatua de sal y ésta se convierte en una mujer; y el tercero, cuando le es revelado el secreto y muere. Se trata de una serie de interrupciones de la misma naturaleza, pues todas corresponden a las creencias judeocristianas; la última de ellas parece agrupar a las otras dos, en tanto incluye a la mujer, al secreto y se cumple el propósito de Satanás, por lo cual se puede decir que se trata de una interrupción creciente.

Acerca del referente desde el que se explican los fenómenos insólitos de «La estatua de sal», es notorio que el autor modifica la historia bíblica, en que la mujer de Lot no recupera su forma humana; procedimiento similar al que se revisó en «La lluvia de fuego», «Los caballos de Abdera», «El escuerzo» y «Viola acherontia», cuentos basados en pasajes de la Biblia o en creencias populares, pero en los que hay variaciones considerables respecto de la versión difundida. El procedimiento varía significativamente del que empleaban los primeros narradores de lo fantástico decimonónico —como Palma y Roa Bárcena—, quienes se apegaban en mayor medida a las historias tradicionales de las cuales se servían para la elaboración de sus textos. Considero que la frecuencia con la que Lugones aprovecha este tipo de historias se debe a la intención de crear un lector de literatura fantástica, familiarizado quizá con el repertorio común de historias y creencias tradicionales y populares, pero al que le propone un giro que lo desestabiliza.

El último de los cuentos, «El psychon», presenta una interrupción intermedia y creciente, que se verifica en cuatro escenas. Las dos primeras son evocadas por el doctor Paulin, pero el narrador no las presencié; éstas son cuando Antonia percibe una luz saliendo de la cabeza del doctor: «La sensitiva veía desprenderse de mi occipucio una llama amarilla que ondulaba alargándose hasta treinta centímetros de altura» (p. 187), y cuando ella misma observa un fenómeno casi idéntico en otro personaje: «cuál no sería mi sorpresa, al oírla exclamar en presencia del portero don Francisco[:] “El señor sí la tiene, clarita pero menos

brillante» (p. 187). La tercera sucede cuando el narrador y el doctor realizan el experimento y comprueban que es posible capturar el pensamiento volatilizado, lo cual provoca una locura momentánea. La última tiene como particularidad que no es ni evocada ni presenciada por el narrador, sino intuida debido a los resultados que provocó en la mente del doctor. Como se observa, las cuatro irrupciones pertenecen al mismo hecho: la experimentación con el psychon; y van de lo inofensivo —la observación de un fenómeno— a lo fatal —la locura del descubridor. Aunque en el texto se muestran ciertas teorías e inventos que permiten justificar el descubrimiento de ese elemento, en el «Ensayo...» se ofrecen otros postulados que también podrían explicarlo. Con esto se aprecia, insisto, cierta ambigüedad respecto del referente.

El análisis de las disrupciones permite evidenciar la complejidad de las construcciones en los relatos de *Las fuerzas extrañas*; no hay esquemas repetitivos, la diversidad de esquemas disruptivos es la característica general de la obra. Al recordar los primeros acercamientos narrativos al género fantástico en el siglo XIX, se observa la predilección por disrupciones intermedias crecientes o disrupciones finales; pero en ningún caso se emplean múltiples rupturas de distinta naturaleza; asimismo, no hay en ellas un juego con los referentes en los cuales se basan los acontecimientos extraordinarios, pues éstos son, casi siempre, fácilmente reconocibles.

Quiero hacer notar que en el momento de disrupción confluyen los distintos elementos del relato; mejor dicho, todos los elementos —el narrador, el método científico, la configuración de los escenarios y de los personajes, el motivo del castigo, el desvanecimiento de los referentes, etcétera— trabajan en función de los instantes de ruptura, los sostienen, y su articulación permite el surgimiento del sentimiento fantástico. Así, la disrupción constituye una parte indispensable para la construcción de lo fantástico, en tanto supone la

intrusión de lo insólito en la cotidianidad. De ahí la importancia del análisis de las disrupciones en el estudio de cualquier obra de literatura fantástica.

### **2.2.3.7 Interiorización de lo fantástico**

Al tratar algunos de los relatos fantásticos de Lugones que no fueron incluidos en *Las fuerzas extrañas*, mencioné que se observa un proceso de interiorización de lo fantástico en el que el fenómeno disruptor se manifiesta en los propios personajes y no constituye una intervención de elementos ajenos a ellos. Si bien este rasgo no es una constante en todos los relatos de la obra, distingo por lo menos tres en los que puede apreciarse tal tratamiento: «La fuerza omega», «Un fenómeno inexplicable» y «El psychon».

Como se recordará, en «La fuerza omega», el acontecimiento extraordinario radica en la capacidad única que tiene el experimentador para operar la caja que contiene la fuerza. Esta capacidad no es explicable desde los postulados teóricos del científico y proviene de su interior; es parte de él y sólo por ella es que ocurre la ruptura de los planos.

En «Un fenómeno inexplicable», por su parte, lo insólito se origina en el cuerpo del homeópata y se proyecta fuera de él como una sombra. Se trata, de nueva cuenta, de algo que emana de su interior, de algo que le pertenece y que es él mismo. En otras palabras, lo desconcertante es que en cada hombre habita lo desconocido, y que ciertas circunstancias, la obsesión por estudios prohibidos y la transgresión de los límites, pueden revelarlo.

En el caso de «El psychon», se muestra que todos los hombres son poseedores de una energía o fuerza que desconocen, pues el pensamiento es parte de todos, los acompaña, sin saber lo que puede desencadenar si se intenta dominarlo. No hay en la obra mejor ejemplo de la interiorización de lo fantástico que esta narración acerca del doctor Paulin.

Al hacer un repaso de todos los cuentos analizados o mencionados en el primer

capítulo de esta investigación, se constata que lo fantástico no es un rasgo inherente a los personajes, no es parte de ellos, y aunque puede manifestarse en su cuerpo, es provocado por una voluntad externa. Esta propuesta modifica la comprensión de lo fantástico, pues pone en duda la seguridad de los hombres al declarar que lo inexplicable convive en su ser. Así, nadie escapa de lo insólito porque, sin saberlo, se halla latente en su interior.

Quizá el mejor exponente de la interiorización de lo fantástico —posterior a este periodo— que se advierte en esta triada sea Julio Cortázar; en sus relatos, los narradores personajes padecen las consecuencias de la revelación de lo insólito que habita en ellos.

#### **2.2.3.8 Otros componentes de *Las fuerzas extrañas***

Hasta aquí he querido hacer notar la riqueza de la obra de Lugones con el análisis de las disrupciones que estructuran los relatos y permiten el surgimiento de lo fantástico; he intentado subrayar la importancia que cobra lo científico tanto por la exposición de teorías y la presencia de máquinas o inventos, como por la configuración del experimentador; he distinguido, además, los cambios que, en esta especie de evolución o de consolidación del género, se pueden apreciar entre los distintos procesos que se han señalado —sobre todo al tratar la configuración de los narradores, de los espacios y de los personajes femeninos—; he señalado también los recursos que Lugones retoma de las tradiciones clásica, bíblica y oral, la manera en que los renueva para distanciarse de ella y marcar una diferencia significativa en relación con el relato fantástico que se venía cultivando en el siglo XIX hispanoamericano; también he analizado la forma en que se desvanece el referente desde el cual se explica la intrusión de lo extraordinario; y, finalmente, he apuntado someramente un proceso de interiorización de lo fantástico que se verifica, por lo menos, en tres textos del volumen. No fueron agotados todos los aspectos presentes en *Las fuerzas extrañas*; su análisis podría

extenderse considerablemente tanto para tratar lo relacionado con lo fantástico como para estudiar la obra más allá de este género; sin embargo, he presentado en este capítulo un acercamiento que permite la comprensión general de los relatos lugonianos y su aportación para el ulterior desarrollo de la literatura fantástica en la región rioplatense.

Antes de entrar de lleno a dicho desarrollo, mencionaré de forma breve otros componentes de *Las fuerzas extrañas* que me parecen llamativos y que contribuyen a hacer evidentes las diferencias entre esta obra y las de los procesos anteriores.

En primer lugar, quisiera subrayar que la agonía romántica,<sup>369</sup> que constituía una de las principales características en los primeros relatos fantásticos hispanoamericanos, no tiene una continuidad manifiesta. El cambio de movimiento literario significó la desaparición del tema del amor prohibido, de las descripciones desidealizantes, de la necrofilia y de casi todos los escenarios de naturaleza amenazante; y propició la inclusión de escenarios ciudadanos, del método científico y de la figura del experimentador, así como la erradicación del tema del amor y de los pasajes en los que se insinuaban encuentros sexuales; en este sentido, las pasiones patentes en la obra de Lugones no buscan el encuentro carnal o espiritual entre los personajes, sino el conocimiento y el dominio de fuerzas desconocidas.

En segundo lugar, todos los cuentos de la obra están pensados para provocar el sentimiento fantástico que distingue al género, así se observa en la disposición de sus elementos, ya que todos trabajan para ese fin. En otras palabras, los componentes de cada relato trabajan en función de las disrupciones; éstas, a su vez, son la base de la composición y se encuentran, digamos, tematizadas. En este sentido, no se trata de fragmentos que

---

<sup>369</sup> El concepto de «agonía romántica», propuesto por Mario Praz y retomado por Óscar Hahn en sus estudios a propósito de lo fantástico decimonónico en Hispanoamérica, fue explicado en el primer capítulo de esta investigación y utilizado para el análisis de los relatos fantásticos del siglo XIX (*vid. supra*).

contengan rasgos fantásticos, como se revisó en algunas narraciones de Montalvo y de Wilde, por poner algunos ejemplos; tampoco de textos en que lo fantástico no figura como eje principal, como en ciertos cuentos de Holmberg y Olivera; asimismo, es la única obra, hasta ese momento, completamente compuesta por relatos fantásticos.

En tercer lugar, se prescinde del sentido figurado y se privilegia una lectura literal de los eventos, lo cual favorece el efecto fantástico. En *Las fuerzas extrañas* no hay indicios que pongan en duda la veracidad de lo ocurrido, por lo que el lector debe tomar al pie de la letra lo narrado. Aunado a ello, la renovación de los motivos e historias provenientes de la tradición oral permite una distinción clara entre ambas estéticas.

Otra característica de la obra, de la que bien podría hacerse un estudio detallado, es la transformación corporal o la descorporización que ocurre en los personajes, pues en todos los relatos hay una mirada sobre el cuerpo y su deconstrucción, deformación o conversión: la evaporación del cerebro y de los ojos, en «La fuerza omega» y «La metamúsica», respectivamente; la división de la sombra y el cuerpo, en «Un fenómeno inexplicable»; la inmolación, en «La lluvia de fuego»; la crucifixión, la realzada juventud del cadáver y la mano amputada, en «El milagro de san Wilfrido»; los cambios en la postura del mono, en «Yzur»; la regeneración del anfibio muerto y su ataque físico, en «El escuerzo»; la caída de la médium y la presencia del cuerpo muerto de una sirena, en «El origen del diluvio»; el desarrollo de la inteligencia equina y la representación artística de corceles, en «Los caballos de Abdera»; los intentos por alterar el aspecto físico de las flores, en «Viola acherontia»; la conversión en estatua y la recuperación del cuerpo humano, en «La estatua de sal»; y el cuerpo como portador o emisor de una fuerza extraordinaria, en «El psychon». Todas estas modificaciones, tan importantes para la trama, se verifican en los cuerpos de personas, animales y plantas, como efecto de la presencia de lo fantástico.

Estos componentes, así como los que se revisaron de manera más puntual, dejan ver diferencias notorias entre el tratamiento lugoniano de lo fantástico y el de sus precursores: hay una intención por consolidar el género, una conciencia de lo que éste debe ser, una propuesta para la conformación del lector de este tipo de literatura y la pretensión de trazar ciertos rumbos de lo fantástico.

### **2.3 CONCLUSIONES PARCIALES**

Después del recorrido mostrado en los dos primeros capítulos de esta investigación, no me parece arriesgado hablar de la necesidad de replantear, en términos teóricos, nuestros acercamientos a lo fantástico hispanoamericano decimonónico, pues, por lo general, los relatos del siglo XIX considerados dentro del género no encajan totalmente en los conceptos con que contamos. Las teorías de lo fantástico no fueron pensadas a partir de sus particularidades —por ejemplo, no toman en cuenta su cercanía con la literatura tradicional ni la fuerte influencia del esoterismo y de las ciencias ocultas—; esto se debe, ya lo he mencionado, a que el *corpus* en el que se basan pertenece a otras literaturas, donde el género se encontraba ampliamente desarrollado décadas antes de que se experimentara con él en Hispanoamérica; es decir, las teorías contemplan un estado de consolidación genérica que no se logra en este territorio durante el XIX. Incluso aquellas que retoman la narrativa hispanoamericana, se dedican al siglo XX, donde, sin duda, el género no sólo se consolidó, sino que logró su canonización. En otras palabras, hay una visión anacrónica sobre el fenómeno de conformación de lo fantástico en este territorio.

Desde mi perspectiva, los estudios a propósito de lo fantástico hispanoamericano del XIX deben tener en cuenta que se trata de un momento de formación, por lo cual será difícil

que los relatos de este periodo cumplan de manera puntual con lo que se esperaría de un texto perteneciente al género. Sin embargo, considerar esto plantea un nuevo problema: si las teorías existentes no permiten comprender un género en formación ni sus características particulares, hace falta una nueva teoría, pero de qué manera podría desarrollarse una si su objeto de estudio no está consolidado, qué cortes espaciales y temporales deben hacerse para delimitar ese objeto de estudio, y cómo determinar el *corpus* en el cual debe buscarse ese sistema en común.

Dado que todavía no existe una teoría que contemple lo fantástico tal como se desarrolló en el siglo XIX hispanoamericano, he privilegiado una postura todoroviana, primero porque su concepto de lo fantástico, así como su clasificación y sus géneros vecinos me resultan funcionales, pero, sobre todo, por las excepciones que considera el crítico a muchas de las reglas o condiciones que supuestamente debería cumplir un texto fantástico —por ejemplo, que la segunda condición, es decir, la representación textual de la vacilación en un personaje o narrador, puede no verificarse y esto no disminuye lo fantástico; o que cierto grado de alegoría puede ser soportado por este tipo de textos sin verse afectados—;<sup>370</sup> excepciones que se verifican en buena parte de las narraciones que he analizado. También me ha sido útil, porque Todorov parecía tener muy clara la importancia de géneros vecinos para lo fantástico, así como la de los autores que los trabajan —tal es el caso de Edgar Allan Poe, quien contribuyó en gran medida a la presencia de lo fantástico en el Río de la Plata pese a que, según el crítico búlgaro, casi ninguno de sus cuentos pertenece al género—, aspecto que debe considerarse por encontrarnos con un género en ciernes. Sin embargo, insisto, queda por hacerse un trabajo que resuelva los problemas teóricos que resultan en los

---

<sup>370</sup> T. Todorov, *Introduction...*, pp. 35-38 y 63-79.

estudios de lo fantástico decimonónico.

Aun con estos inconvenientes, en este capítulo se examinaron los relatos fantásticos de Rubén Darío y Leopoldo Lugones, y se señalaron las características más importantes de lo fantástico modernista. La mayor parte del apartado estuvo dedicada a la narrativa de Leopoldo Lugones, en específico a *Las fuerzas extrañas*, puesto que constituye la primera obra enteramente fantástica<sup>371</sup> y en ella se ven representadas las inquietudes de los escritores que previamente trabajaron el género. Este volumen es clave para el entendimiento de la historia de lo fantástico, en tanto que con él culmina el proceso que se verificó en la región rioplatense durante las últimas décadas del siglo XIX, inaugura el nuevo proceso, que abarca las primeras cuatro décadas del XX, y posibilita la aparición de la *Antología de la literatura fantástica*, que logra la consolidación de lo fantástico en Hispanoamérica.

El desarrollo hasta aquí mostrado es fundamental para comprender la articulación del proceso histórico del género en las primeras décadas del siglo XX en el Río de la Plata. La consolidación que logró *Las fuerzas extrañas* posibilitó que lo fantástico caminara rumbo a su canonización. En este sentido, parece oportuno cerrar con las palabras de Borges, en las que reconoce el papel decisivo de Lugones en la literatura fantástica: «Todo lo que se hace después en nuestra literatura está prefigurado en Lugones. Creo que hasta ahora no hemos

---

<sup>371</sup> Enteramente fantástica en el sentido de que la totalidad de sus cuentos tienen la intención de pertenecer a este género. Esto demuestra una actitud distinta a la que se verificaba en narradores previos, cuyos relatos fantásticos aparecían en volúmenes dispares, en misceláneas, que lo mismo incluían crónicas de viaje y críticas políticas, que poemas y cartas. Además, los relatos de *Las fuerzas extrañas* coinciden con el concepto de Todorov de lo fantástico —el cual he referido en el primer capítulo de esta investigación—, pues, de una u otra forma, se plantean mundos miméticos, en los cuales se produce un evento que no se explica mediante las leyes del mundo familiar (T. Todorov, *op. cit.*, p. 29). También se aprecia que cumplen cabalmente, por lo menos, con dos de las tres condiciones que Todorov exige para que un texto sea considerado fantástico, aunque, en algunos casos, también la segunda se encuentra manifestada. Siguiendo a Todorov, la primera y la tercera de esas condiciones constituyen verdaderamente el género: que el lector considere el mundo de los personajes como uno de personas vivientes, y que vacile entre una explicación natural y una sobrenatural de los acontecimientos; y que el texto no permita una lectura alegórica que impida el surgimiento del sentimiento fantástico (pp. 37-38).

avanzado más allá de Lugones. Yo he sido injustamente elogiado por haber traído el cuento fantástico a las letras de la lengua española».<sup>372</sup>

---

<sup>372</sup> Jorge Luis Borges, «Leopoldo Lugones», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 13 (1963), p. 145.



### CAPÍTULO 3. LO FANTÁSTICO EN EL RÍO DE LA PLATA DE 1906 A 1940

Después de la aparición de *Las fuerzas extrañas*, se registra en el Río de la Plata un incremento de cuentos fantásticos en las numerosas publicaciones periódicas de las primeras décadas del siglo XX. En la mayoría de esas publicaciones se pueden localizar acercamientos a este género; desde aquellas que, por su larga permanencia e invaluables aportes, se convirtieron en piezas fundamentales para nuestros estudios literarios, como *Caras y Caretas* (1890-1941), *El Hogar* (1904-1963), *Fray Mocho* (1912-1929), *La Nación* (1870) y *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), por mencionar algunas; hasta otras que han pasado prácticamente desapercibidas por la crítica, como *La Cruz del Sur* (1913-1916), *Hebe* (1918-1920), *Apolo* (1919-1920) y *Orientación* (1928-1929), entre otras.<sup>373</sup>

Este aumento se relaciona con la consolidación del género que, como se dijo, se verifica en la obra de Lugones, pero también es resultado de la conformación de un mercado editorial que, por un lado, respondía a las necesidades del público lector y, por otro, contribuía a su configuración. De esta manera, no es extraño que los autores más destacados del momento experimentaran con lo fantástico, pues no sólo eran receptores de una tradición literaria que trataba temas cercanos a lo extraordinario y lo sobrenatural, también es posible que los diarios y revistas privilegiaran este tipo de literatura o que incluso lo solicitaran.<sup>374</sup>

---

<sup>373</sup> Más adelante, al mencionar los cuentos aparecidos en cada revista, diario o suplemento, referiré los datos que se conocen a propósito de ellas.

<sup>374</sup> Sirva como ejemplo *El homunculus*, relato de Pedro Angelici aparecido en *La Novela Semanal* el 28 de diciembre de 1918, el cual contiene un paratexto inicial titulado «Abriendo el paraguas», en el que el autor dice: «habiéndome encargado los estimables directores de “La Novela Semanal” la fabricación de un cuento de corte científico, al igual que al sastre de “El Corte Americano” se le hubiera encomendado un par de pantalones, se me ocurrió —para salir de apuros— echar el balde en el pozo inagotable de la ciencia del

En este sentido, se debe subrayar que el medio de transmisión cumple una función determinante para las ficciones fantásticas en ese territorio, pues, a la par que las define, logra su permanencia y propicia su desarrollo.

El periodo que he elegido para el presente estudio está delimitado por las obras que, desde mi perspectiva, constituyen momentos trascendentes en la historia de lo fantástico hispanoamericano. Como se dijo, *Las fuerzas extrañas* demuestra la consolidación del género, marca las rutas que éste sigue durante las siguientes décadas e inaugura un proceso que, posteriormente, deriva en su canonización; mientras que la *Antología de la literatura fantástica* cierra dicho proceso y facilita su ascensión al canon.<sup>375</sup>

En los treinta y cuatro años que, aproximadamente, encuadran el proceso de consolidación-canonización del género, figuran las contribuciones de autores como Atilio M. Chiappori, Eduardo L. Holmberg, Horacio Quiroga, Leopoldo Lugones, Santiago Dabove,

---

porvenir. Debo aclarar también que a pesar de haber sido, desde el día de mi nacimiento adversario irreductible de la instrucción obligatoria y de la vulgarización científica, por ser dos cosas malas, he tratado sin repugnancia un asunto de ciencia, confortado por la convicción de que EL HOMUNCULUS no iba a producir ni una sola baja en el infinito ejército de cuadrúpedos que anda por el mundo caminando verticalmente» (p. 5). La declaratoria de Angelici da cuenta de una práctica que, me parece, pudo ser habitual en las primeras décadas del siglo XX.

<sup>375</sup> El término «canon» es definido por la Real Academia de la Lengua Española, en una de sus acepciones, como «Catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos». Al hablar de canon literario, sigo los planteamientos de Alastair Fowler en «Género y canon literario» (en Miguel Ángel Garrido Gallardo [coord.], *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988, pp. 95-128), en donde explica que éste varía de época a época, en tanto constituye una moda. El crítico escocés distingue seis tipos de cánones, que, a su vez, pueden comprenderse mejor como dadas: oficial y personal; potencial y accesible; y selectivo y crítico. Los primeros se diferencian a partir de quién dicta el canon: una institución o el gusto individual. Los segundos a partir de la disponibilidad del material: todo lo que existe o lo que se puede consultar. Los terceros —que conformarían el canon literario, tal como lo entiendo aquí— no están vinculados en oposición, como los anteriores, sino que los cánones selectivos —o sea, las listas de autores y de textos en antologías— fueron determinados por el canon crítico —aquél construido por obras tratadas o valoradas positivamente por la crítica literaria, de manera reiterada, en artículos, libros, reseñas y textos académicos—. Fowler señala que son muchos los factores que determinan el canon literario, pero que «el género se encuentra sin duda entre los más decisivos. No sólo hay ciertos géneros que, a primera vista, se consideran más canónicos que otros, sino que obras o pasajes individuales pueden ser estimados en mayor o menor grado de acuerdo con la categoría de su género» (p. 100). Marca, además, una jerarquía de géneros: la altura de algunos por encima de otros, dependiendo de la época en la historia literaria. Este aspecto es de suma importancia para el presente trabajo, pues considero que la publicación de la *Antología de la literatura fantástica* elevó, al menos en Hispanoamérica, el rango del género fantástico de uno menor a uno mayor hasta posicionarlo como una de las formas dominantes en la segunda mitad del siglo XX.

Julio V. Mansilla, Enrique Mallea, Manuel Peyrou, Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, en quienes la crítica se ha detenido con mayor empeño. La fuerza de estos nombres —sobre todo los de Quiroga, Lugones, Fernández y Borges— opacó las participaciones de otros escritores que bien podrían exhibir en su obra características compartidas con los grandes autores de lo fantástico.

A este respecto, se pueden rescatar las palabras de Óscar Hahn, quien identifica un corte temporal bastante similar al que aquí propongo, pero sin la limitación geográfica que he considerado y sin relacionar las fechas de inicio y fin con obras particularmente importantes para la historia de lo fantástico:

Varios de los cuentos fantásticos (o afines a esta dirección) publicados entre 1905 y 1934<sup>376</sup> anticipan elementos y motivos frecuentes en la narrativa actual. Merecen por ello el calificativo de «precursores»; siempre y cuando asignemos a este vocablo el significado impuesto por T. S. Eliot en *Points of View* y retomado por Jorge Luis Borges en «Kafka y sus precursores»: «En el vocabulario crítico —dice Borges— la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro».<sup>377</sup>

Coincido con Hahn en que es posible considerar a los narradores de las primeras décadas del siglo XX como precursores de aquellos que incursionaron en el género de la década de 1940 en adelante; sin embargo, me parece que este hecho no debería ser atendido a partir de sus manifestaciones individuales, sino desde la noción de proceso.

---

<sup>376</sup> Llama la atención que Hahn no explique puntualmente cómo ha determinado este corte temporal. Podría pensarse que esos años corresponden al *corpus* de la obra; sin embargo, el primer cuento, es decir, el de Clemente Palma, fue publicado en 1904, mientras que los más cercanos a 1934 son el de Arturo Uslar Pietri, de 1935, el de Juan Emar, de 1937, y el de María Luisa Bombal, de 1939. Más adelante el crítico señala que «la edad de oro de la literatura fantástica hispanoamericana se inicia con la impresión de algunos cuentos de Borges en la revista *Sur* de Buenos Aires [y que] otros hitos del privilegiado año 1940 son la publicación de la novela de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel* y de la influyente *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, Bioy y Silvina Ocampo, que permite vislumbrar el tipo de lecturas que los tres habían venido realizando en otros idiomas» (*Antología del cuento fantástico...*, p. 22); este señalamiento es curioso por dos motivos: en primer lugar, porque distingue la importancia de un año que, sin embargo, no corresponde al periodo que señaló; y, en segundo lugar, porque antepone la relevancia de las publicaciones de Borges en *Sur*, antes que la primera edición de la *Antología...*

<sup>377</sup> Ó. Hahn, *Antología del cuento fantástico...*, p. 18.

Hasta donde he podido consultar, los estudios dedicados a este periodo y este género no lo consideran como engendrador del proceso que va de un punto de conformación a otro; se ha privilegiado en él, al contrario, el análisis de los autores y de las obras más importantes o representativos; se ha trabajado a partir de los temas, personajes o recursos más recurrentes; se han hecho antologías del periodo que, me parece, se sostienen en criterios ajenos, anteriores al periodo; y se han desarrollado estudios —pocos, en realidad— acerca de lo fantástico en alguna publicación periódica específica.<sup>378</sup> Todas estas contribuciones, sin duda, hacen evidente el alcance que tuvo esta literatura en las primeras décadas del siglo pasado; sin embargo, creo pertinente una revisión que considere los procesos que se verifican en el desarrollo del género.

En el caso de las antologías que recogen los relatos fantásticos rioplatenses del periodo, se observa que el criterio dominante es la temporalidad: basta con que los textos hayan sido publicados en el siglo XX —lo mismo ocurre, como se vio, con las antologías de lo fantástico decimonónico— para justificar su agrupación. Estos cortes tan generales dan la impresión de que los relatos antologados son todos de un mismo tipo, sin variantes en cuanto a su estructura, o bien que no representan una porción del desarrollo del género.

En la recopilación de Nicolás Cócara, *Cuentos fantásticos argentinos* (Emecé, Buenos Aires, 1960), por ejemplo, se incluyen, sin distinción alguna, relatos como «La lluvia de fuego», de Lugones, que pertenece a un momento de consolidación; «El experimento de Varinsky» (1934), de Dabove, que forma parte de la ruta hacia su canonización; y «Casa

---

<sup>378</sup> En las siguientes páginas hablaré tanto de las antologías que pretenden ser representativas de la narrativa fantástica en ese territorio, como de los escasos trabajos dedicados a una publicación en particular. Debido a la cantidad de trabajos que tratan lo fantástico en un solo autor y los que abordan los temas, personajes y recursos que caracterizan al periodo, me resulta prácticamente imposible mencionar todos aquí; sin embargo, referiré los más importantes cuando sea oportuno.

tomada» (1946), de Julio Cortázar, y «Dos veces el mismo rostro» (1951), de Vicente Barbieri, los cuales surgen en el momento de mayor esplendor de lo fantástico. Si bien, en la introducción al volumen, el crítico muestra el recorrido del género desde sus primeras representaciones, no se encarga de señalar los distintos procesos históricos que atraviesa, de modo que los diecisiete textos compendiados se presentan sin orden aparente.<sup>379</sup> Aun así, es de las pocas antologías que incluyen unas cuantas ficciones anteriores a la *Antología de la literatura fantástica*.

La antología de Cócara tuvo una segunda serie, en 1976, conformada por 26 relatos escritos después de 1940. Los textos más tempranos de este libro son «La rosa de Cernobbio» (1946), de Eduardo Mallea; «La casa de Asterión» (1949), de Borges; y «Las vísperas de Fausto» (1949), de Bioy.

Otro volumen que muestra un intento por recuperar el periodo que va de *Las fuerzas...* a la *Antología...* es el de Fernando Sorrentino, *17 cuentos fantásticos argentinos: siglo XX* (Plus Ultra, Buenos Aires, 1978), el cual incorpora cuatro ficciones de esa época: de Godofredo Daireaux —francés radicado en Argentina—, «La olla de Gabino» (1905); de Leopoldo Lugones, «El hombre muerto» (1907); de Ricardo Güiraldes, «El herrero miseria» (1926); y de Santiago Dabove, «La muerte del perrito» (que aparece póstumamente, en 1961,

---

<sup>379</sup> Además de los cuentos referidos, Cócara incluye otros de Horacio Quiroga, Enrique Anderson Imbert, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Guillermo Enrique Hudson, Augusto Mario Delfino, Manuel Mujica Láinez, Alberto Girri, H. A. Murena, Conrado Nalé Roxlo, Silvina Ocampo y Manuel Peyrou; el orden de éstos no es claro, ya que no es cronológico ni alfabético ni temático; tampoco está determinado por las fechas de nacimiento o defunción de los autores y, en fin, no hay explicación alguna. Esta selección comparte con otras el hecho de que sólo incluye a una escritora: Silvina Ocampo, quien, de esta manera, pareciera ser la única mujer cultivadora del género. Más adelante, sin embargo, intentaré hacer notar las participaciones de otras escritoras argentinas, uruguayas o extranjeras radicadas en Buenos Aires, como Alfonsina Storni, María del Carmen Alonso, Rosa Bazán de Cámara, Lola S. B. de Bourguet, Olga de Adeler y Susana Calandrelli, entre otras. Sus incursiones en los terrenos de lo fantástico demuestran un aspecto del que poco se ha dicho hasta el momento: la participación femenina en la construcción de lo fantástico rioplatense.

pero que probablemente fue escrito y publicado en la década de los años treinta).<sup>380</sup>

Por su parte, la *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XX* (Kapelusz, Buenos Aires, 1973), de Alberto Manguel, contiene nueve relatos, cuyo criterio de selección es que se trata de textos posteriores a *Las fuerzas extrañas*. Sin embargo, al revisar las fechas de publicación de cada uno, se observa que más que aparecer después de la obra de Lugones, corresponden a una fecha ulterior a la *Antología de la literatura fantástica*: los cuentos de Bioy y Borges son de 1944, el de Cortázar, de 1946; el de Héctor A. Murena, de 1957; el de Silvina Ocampo, de 1961; el de Marco Denevi, de 1968; el de Manuel Mujica Lainez, de 1969; el de Bernardo Schiavetta, de 1971; y el de Angel Bonomi, de 1972. En este sentido, es posible afirmar que Manguel considera que la literatura fantástica argentina más representativa del siglo XX es la que surge luego de su canonización y, por tanto, se entiende que quizá en las primeras cuatro décadas de esa centuria no se registraron colaboraciones de calidad equiparable.

En el estudio preliminar que abre el volumen, el crítico agrega un breve apartado en el que escribe a propósito de las ausencias del libro:

Faltan en esta antología, entre muchos otros, los nombres de Macedonio Fernández, Santiago Dabove, José Bianco y varios autores jóvenes. Los dos primeros no han sido incluidos por tratarse, más que nada, de teóricos de esta literatura. El admirable cuento de José Bianco *Sombras suele vestir* no se incluye por razones de espacio.<sup>381</sup>

Las omisiones que señala Manguel pertenecen precisamente a la brecha temporal que

---

<sup>380</sup> Hasta 1951, año de la muerte de Dabove, ningún libro de su autoría fue publicado; algunos de sus relatos aparecieron únicamente en publicaciones periódicas, otros ni siquiera eso. Diez años más tarde fueron reunidos bajo el título *La muerte y su traje*. Según lo que he podido consultar, fue en la década de 1930 cuando se publicaron en *Revista Multicolor de los Sábados* sus textos más reconocidos. También en esos años se le relaciona con autores como Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges —a quien conoció en 1922 gracias a Fernández—. Acerca de su incursión en lo fantástico, dice Borges, ésta fue conducida por el ejemplo de Poe y de *Las fuerzas extrañas* de Lugones (Jorge Luis Borges, «Prólogo a la primera edición», en Santiago Dabove, *La muerte y su traje*, Pluma e gallo, Morón, 2004, pp. 17-19).

<sup>381</sup> Alberto Manguel, «Estudio preliminar», en Alberto Manguel [comp.], *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1973, p. 13.

hay entre la obra de Lugones y la antología del trío infernal,<sup>382</sup> por lo cual, insisto, se privilegia el momento canónico del género. Si bien es imposible que una antología de este tipo registre todos los autores que participaron en el desarrollo de lo fantástico, llama la atención que en este volumen no haya siquiera un exponente de esos años.

Algo parecido ocurre con la antología *Cuentos fantásticos del Uruguay* (Colihue Sepé, Montevideo, 1999), a cargo de Sylvia Lago, Laura Fumagalli y Herbert Benítez Pezzolano, en la que sólo hay un texto previo a 1940: «La insolación» (1908) de Horacio Quiroga; los demás fueron publicados de 1951 a 1999. Nadie podría poner en duda la pertinencia de incluir al autor de *Cuentos de amor de locura y de muerte*, empero, entre «La insolación» y el cuento que cronológicamente le sigue hay una distancia de más de cuatro décadas, por lo que habría que cuestionar si es Quiroga el único escritor de lo fantástico en Uruguay entre 1908 y 1951 o si las contribuciones de autores como José Pedro Bellán, Javier de Viana o Felisberto Hernández, por mencionar algunos, no son relevantes para la comprensión del periodo.

Coincide con esta última la recopilación de Lauro Marauda, *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya* (Rumbo, Montevideo, 2010), en donde la única ficción anterior a la *Antología...* es «El almohadón de plumas» (1907) de Quiroga, y aunque el nombre de Felisberto Hernández sí figura, el cuento que Marauda recupera de él es «Muebles “El Canario”», que forma parte de *Nadie encendía las lámparas*, publicado en 1947. De nueva cuenta, hay un espacio de cuarenta años en que aparentemente no ocurre nada en la historia del relato fantástico en la República Oriental.

---

<sup>382</sup> Distintos estudiosos de la *Antología...* coinciden en llamar a Borges, Bioy y Silvina Ocampo de esta manera, pues, según Jean Pierre Bernès, traductor y editor de la obra de Borges, Victoria Ocampo los apodaba así.

Es curioso que, en los dos últimos libros mencionados, las narraciones de Quiroga sean el referente más lejano del género, pues son muy cercanas —temporalmente hablando— a la publicación de Lugones que, reitero, marcaría la consolidación de esta literatura; es decir, también éstas reflejan puntualmente la solidez que tenía lo fantástico hacia la primera década del siglo XX.

Por su parte, la compilación a cargo de Helios Jaime-Ramírez, intitulada *Antología de relatos fantásticos argentinos* (Espasa Calpe, Madrid, 2006), recupera veintiséis ficciones fantásticas que abarcan tanto el siglo XIX como el XX. Siete de ellas aparecieron antes de la publicación de *Las fuerzas extrañas* —destaca la presencia de Esteban Echeverría, considerado por la crítica como el autor del primer cuento hispanoamericano, a quien rara vez se le considera en los estudios de este género literario—; otras trece corresponden al periodo posterior a la *Antología de la literatura fantástica* y siete más se ubican entre 1906 y 1940. Estas últimas son: *Los lanzallamas* (1931), de Roberto Arlt; «El experimento de Varinsky» (1934), de Santiago Dabove; «Viola Acherontia» (1906), de Lugones; «La bahía del silencio» (1940), de Eduardo Mallea; «Anaconda» (1918) y «Más allá» (1935), ambas de Horacio Quiroga; y «El hombre que está solo y espera» (1931), de Raúl Scalabrini Ortiz, atendiendo el orden del índice.

Como se observa, en la antología de Jaime-Ramírez, al igual que en la mayoría de las que aquí se revisan, hay un predominio de los textos escritos después de 1940 —periodo al que es posible llamar la época de oro de la literatura fantástica hispanoamericana—; las narraciones correspondientes al siglo XIX y a las primeras cuatro décadas del siglo XX, a pesar de abarcar un periodo más amplio, apenas igualan la cantidad de relatos incluidos. Asimismo, es notoria la ausencia de escritoras en el periodo que interesa al presente estudio, pues el antólogo únicamente considera a Liliana Heker y a Elbia Rosbaco de Marechal, cuyas obras

son de la década de 1970.

Quizá una de las selecciones más equilibradas sea *Lo fantástico: cuentos de realidad e imaginación* (Desde la Gente, Buenos Aires, 1993), de Horacio Moreno, ya que intenta que los cuentos elegidos sean representativos de toda la historia de lo fantástico argentino. Las ocho ficciones reunidas abarcan de 1879 a 1991; es decir, reflejan los distintos procesos del género. El índice está dispuesto de la siguiente manera: «Horacio Kalibang y los autómatas» (1879), de Holmberg; «Yzur» (1906), de Lugones; «El vampiro» (1927), de Quiroga; «La luna roja» (1933), de Arlt; «El árbol de la buena muerte» (1965), de Héctor Germán Oesterheld; «A la luz de la casta luna electrónica» (1977), Angélica Gorodischer; «Fuerza de ocupación» (1983), de Carlos Gardini; y «Bruce en la casetera» (1991), de Pablo J. Muñoz.

Otra antología que se dedica a esta región es *Cuentos fantásticos argentinos* (Cántaro, Buenos Aires, 2008). Está conformada por los siguientes seis relatos: «La noche boca arriba» (1956), de Cortázar; «La casa de azúcar» (1959), de Silvina Ocampo; «El árbol de la buena muerte» (1965), de Oesterheld; «El milagro secreto» (1943), de Borges; «Octavio, el invasor» (1984), de Ana María Shua; y «La trama celeste» (1948), de Bioy; como se aprecia, ninguno de ellos pertenece a la época que interesa en esta investigación.

Incluso las antologías dedicadas a la ciencia ficción argentina —recordemos la cercanía de este género con lo fantástico en esa época— como *Los universos vislumbrados* (Andrómeda, Buenos Aires, 1978), de Jorge A. Sánchez,<sup>383</sup> manifiestan predilección por las

---

<sup>383</sup> Comprendo que el trabajo de Sánchez no pretende atender el género fantástico; sin embargo, lo incluyo aquí porque su selección contiene los mismos relatos que en otras antologías se consideran fantásticos. En el mismo sentido, me llama la atención que, en su introducción, el antologador exprese que motivos ajenos a él impidieron la incorporación de textos de Cortázar y Lugones, dos de los autores más representativos del género que nos ocupa. Asimismo, en el prólogo, Elvio E. Gandolfo explica que «la ciencia ficción argentina no existe» (p. 13), que el país es una sucursal de lo fantástico, que casi no hay escritores ni críticos ni revistas dedicadas a la ciencia ficción; y que la selección del *corpus* consiste en textos cercanos a ella, pero da a entender que también pueden clasificarse como fantásticos. Gandolfo además agrega: «un primer problema, en una literatura tan rica en relatos fantásticos como lo es la nuestra, es la de deslindar lo que pertenece a ese género

narraciones posteriores a los años cuarenta. De los trece textos reunidos, únicamente el de Macedonio Fernández, «El zapallo que se hizo cosmos» (19??),<sup>384</sup> y el de Santiago Dabove, «Finis» (1934), se ubican entre las obras que enmarcan el proceso de canonización.

La situación no varía en las compilaciones más generales. En la *Antología del cuento extraño* (Hachette, Buenos Aires, 1956), de Rodolfo Walsh,<sup>385</sup> se incluyen los siguientes

---

de la ciencia-ficción, ya que la definición de los dos conceptos es aún objeto de intensa controversia en los medios críticos» (p. 14); con lo cual se entiende que los relatos del volumen posiblemente puedan ser estudiados desde ambos géneros. En su revisión de autores y obras, se observa que ésta coincide con la que se plantea en los estudios de la ficción fantástica argentina: comienza con Holmberg, de quien retoma, sobre todo, «La pipa de Hoffmann» y «Horacio Kalibang...» —a los cuales he dedicado un espacio en el primer capítulo—; continúa con Lugones, de quien destaca los relatos de *Las fuerzas extrañas*; con Quiroga, con Macedonio Fernández, con Dabove, con Borges, de éste destaca «Tlön...»; sigue con Bioy Casares y con Cortázar; y concluye con la rápida mención de autores como Arlt, Martínez Estrada y Sábato. Esta nómina de autores parece hacer evidente la dificultad de distinguir o separar ambos géneros —al menos cuando se estudia la primera mitad del siglo xx.

<sup>384</sup> Aunque, por lo general, se asegura que la fecha de la primera publicación de este cuento es 1896, en *El Tiempo*, Hahn explica que difícilmente ésta es correcta, ya que en «El zapallo...» se menciona a Einstein, quien en 1896 tenía 17 años y todavía no había publicado ninguno de los trabajos que le darían fama —sus primeras investigaciones datan de 1901 y su teoría de la relatividad apareció en 1905—. Dice Hahn: «Albert Einstein no alcanzó reconocimiento internacional hasta 1919, año en que la teoría de la relatividad fue verificada. Explicaciones posibles: 1. La fecha de primera publicación de este cuento es errónea, 2) Se trata de otro Einstein (lo que me resulta difícil de creer), 3) El célebre apellido fue agregado en ediciones posteriores. O Albert Einstein realmente fue citado por Macedonio en 1896, lo que sería un acontecimiento bastante insólito, pero muy adecuado para una antología de la literatura fantástica que incluye *El zapallo que se hizo cosmos*, cuento también insólito para el canon narrativo del siglo XIX» (*Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998, p. 331). Habrá que recordar también que Lugones es uno de los primeros autores que escriben a propósito de Einstein, pero esto no ocurre sino hasta 1921, cuando publica el ensayo *El tamaño del espacio*, presentado como conferencia, en 1920, en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales; es esta conferencia la que motiva la visita del físico a Buenos Aires en 1925. Resulta, en este sentido, complicado aceptar que «El zapallo...», en efecto, fuera escrito en 1896. Aunado a la observación de Hahn, hay que tener presente que, pese a haber evidencias de numerosos textos sueltos, Macedonio Fernández, como afirma Geney Beltrán Félix, tenía poco interés por la gloria literaria y aparentemente «sus intereses literarios no se dieron a conocer de manera abierta sino hasta la década de 1920» (*El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, CONACULTA, México, 2003, p. 12). De hecho, su primera obra, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, no ve la luz sino hasta 1928, por lo cual será poco probable que «El zapallo...» sea un relato tan temprano en su obra. Así, es más probable que el cuento que nos ocupa corresponda a la segunda o tercera década del siglo xx. Respecto de la visita de Einstein a la capital porteña, puede consultarse el número siete de la revista *Trapalanda* (1935), en el que se recuperan algunos textos a propósito de su estancia.

<sup>385</sup> Esta obra —que originalmente apareció en un solo tomo y que después se dividiría en cuatro— no contiene un prólogo de Walsh en donde informe a los lectores qué entiende como extraño. Esta omisión nos impide comprender de manera total los criterios que el autor siguió para su selección; sin embargo, la revisión del índice y la comparación con la *Antología de la literatura fantástica* hacen evidentes ciertas similitudes, por lo cual la he tomado en cuenta para este breve recorrido. Algunas de las coincidencias entre ambas obras son: la inclusión del cuento «Enoch Soames», de Max Beerbohm; la presencia de textos de Jorge Luis Borges, W. W. Jacobs, Franz Kafka, Ramón Gómez de la Serna, Leopoldo Lugones, Guy de Maupassant, Giovanni Panini, Edgar Allan Poe, Saki, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, H. G. Wells y Rudyard Kipling; la recuperación de un fragmento de *Las mil y una noches*; y la incorporación de varios autores orientales. Estas coincidencias se observan al contrastar la obra de Walsh con la edición de 1940; en la segunda —que, como se sabe, fue

autores rioplatenses: Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Bernardo Kordon, José Bianco y Silvina Ocampo. De los seis, el texto de Lugones, «La estatua de sal», es el único que se publicó antes de la *Antología*...

En la *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo xx* (Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1990), trabajo de Óscar Hahn que complementa la labor de 1978, se observa una notoria presencia de narradores rioplatenses: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Enrique Anderson Imbert, Felisberto Hernández, Adolfo Bioy Casares, Manuel Mujica Láinez, Julio Cortázar, Silvina Ocampo y Santiago Dabove; sin embargo, sólo los cuentos de Lugones y Quiroga corresponden al lapso que he señalado.

En *Relatos fantásticos hispanoamericanos* (2003), de Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, por su parte, encontramos, entre una considerable cantidad de narradores de Hispanoamérica, la presencia de varios rioplatenses del siglo xx: Lugones, con «Un fenómeno inexplicable» (1898); Quiroga, con «El vampiro» (1927); Borges, con «El inmortal» (1947); María de Villarino, con «La rosa no debe morir» (1950); Ocampo, con «La

---

ampliada—, de 1965, hallamos tres más: las dos incorporan «Sombras suele vestir», de José Bianco, así como textos de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Después de señalar estas coincidencias, no me parece arriesgado afirmar que la concepción que el autor de *Operación masacre* tenía de lo extraño pudo ser parecida a la que tuvieron Bioy, Borges y Ocampo para lo fantástico. Abona a esta hipótesis la primera reseña que hubo de la obra, aparecida en la revista *Sur*, en 1957, y firmada por A. J. —Alicia Jurado, seguramente—, en la que la crítica afirma: «Casi todas las narraciones de este libro pertenecen al género fantástico [...] Los elementos más frecuentes [...] son la magia —o el milagro, que es el nombre que se da a la magia en determinadas situaciones— y las criaturas no humanas [...] En cuanto a los aparecidos, varían considerablemente [...] Otro grupo importante de cuentos se basa en los fenómenos que la psicología contemporánea llama “percepciones extra-sensoriales” [...] También es tema frecuente la visión de otros mundos [...] Quedarían por enumerar algunos fenómenos, menos representados: las alucinaciones, la posesión diabólica, la metempsicosis, el desdoblamiento; algunas historias con clima de sueño o de pesadilla [y] la resurrección [...] No todos estos temas han sido utilizados, a mi juicio, con la misma maestría. El cuento corto es un género difícil, y el de carácter fantástico lo es en un grado mucho mayor [...] El cuento fantástico [...] no puede sobrevivir sin una estructura, sin un desarrollo lógico dentro de las premisas imaginarias que se ha impuesto a sí mismo; de lo contrario queda trunco, reducido al disparate sin forma ni sentido» (A. J., «Reseña a Rodolfo J. Walsh: *Antología del cuento extraño*. Selección, traducción y noticias biográficas», *Sur*, mayo-junio de 1957, núm. 246, pp. 67-69). Como se observa, la reseñista se inclina a considerar la antología de Walsh como fantástica, principalmente.

casa de azúcar» (1959); Anderson Imbert, con «El grimorio» (1961); Bioy Casares, con «De los dos lados» (1956); Cortázar, con «La isla a mediodía» (1966); Inés Malinow, con «La esquina del sueño» (1973); Abelardo Castillo, con «Triste le ville» (1976); y Pablo Brescia, con «La novela de Borges» (1997). Como puede apreciarse, de las once ficciones solamente dos son previas a la *Antología...* del año cuarenta. De tal manera, se constata que, en la mayoría de estos trabajos de compilación, se prefiere la reproducción de relatos de las últimas décadas del siglo pasado.

*Cuentos extraños latinoamericanos* (Desde la Gente, Buenos Aires, 2003),<sup>386</sup> de Luis Chitarroni, es una de las pocas antologías que, al menos porcentualmente, no privilegian lo fantástico de la segunda mitad del siglo, pues, aunque en ella sólo hay tres autores argentinos: Arturo Cancela, Santiago Dabove y Juan Rodolfo Wilcock, el último fue el único que publicó después de la obra de Bioy, Borges y Ocampo: «El culto de los héroes», de Cancela, apareció en 1922; «El experimento de Varinsky», de Dabove, en 1934; y «La noche de Aix», de Wilcock, en 1960.

Otra de las compilaciones que vale la pena analizar es la de Jacobo Siruela, *Antología universal del relato fantástico* (Atalanta, Vilaür, 2013), pues en ella aparecen más de 50 relatos, de los cuales ocho corresponden a escritores hispanoamericanos; cinco de ellos, argentinos. En este sentido, destaca el peso que tienen los autores rioplatenses respecto del resto de los países de Hispanoamérica. La selección de Siruela apoya la hipótesis que he

---

<sup>386</sup> Considero esta antología en el presente recorrido porque ella parece continuar la idea plasmada en la de Walsh, que, a su vez, es cercana a la de Borges, Bioy y Ocampo. Quiero decir, por lo menos para Walsh, lo fantástico pertenece a una categoría más general que sería lo extraño; Chitarroni conserva el mismo postulado. Esto se verifica de dos maneras: primera, porque en su introducción Chitarroni explica que en varios de los relatos seleccionados «el criterio “fantástico” parece más legítimo que cualquiera [y porque] la inclusión de estos cuentos, menos problemática que la de otros» (p. 6); y segunda, porque el antologador publicó en la *Revista Ñ*, en 2014, una reseña de la reedición de la *Antología del cuento extraño* de Walsh, en la que sostiene que ésta, gracias a sus ediciones de 1956 y de 1976, plantea e implanta una noción de lo extraño —paradójica, le llama—. Con ello, se entiende que es la noción que comparte Chitarroni y la que guía su selección.

desarrollado en estas páginas, en tanto que recupera, en su mayoría, cuentos fantásticos del Río de la Plata publicados después de la *Antología de la literatura fantástica*: de Lugones incluye «La estatua de sal» (1898); de Borges, «Las ruinas circulares» (1940); de Bioy, «La trama celeste» (1948); de Cortázar, «Axolotl» (1956); y de Ocampo, «Los objetos» (1959). De hecho, el mismo autor señala en el prólogo que su elección tiene entre sus modelos a la antología del trío infernal, por lo que las coincidencias entre ambas obras son inevitables.

A este respecto, me interesa mencionar precisamente algunos aspectos de la composición de la *Antología de la literatura fantástica* (Sudamericana, Buenos Aires, 1940)<sup>387</sup> —sin lugar a dudas, la más importante de las aquí referidas—. Esta obra es un referente indiscutible en nuestros estudios y, como se ha visto, ha influido en otras que intentan ser representativas del género. La *Antología...* consta de 54 relatos en su primera edición; para 1965 aparece la segunda, cuyo *corpus* se amplía a 77. Como es lógico, en su *editio princeps* sólo pudieron aparecer textos hispanoamericanos del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, acompañando a un cuantioso número de relatos de todo el mundo; sin embargo, es llamativo, por un lado, que el trío infernal haya prescindido de todos los autores de la Generación del Ochenta, así como de los que en este trabajo he señalado como inauguradores de la narrativa fantástica en Hispanoamérica; y, por otro lado, que marcara como referencia más lejana del género el cuento «Los caballos de Abdera» (1906) de Lugones.

La selección de relatos de la primera edición de esta antología parece coincidir con

---

<sup>387</sup> La obra se terminó de imprimir el 24 de diciembre de 1940, en la imprenta de J. Hays Bell, ubicada en la esquina de Brandsen y Caboto, en Buenos Aires. Consta de 328 páginas, mide 20.5 centímetros de alto por 14 de ancho y lleva el sello de la Editorial Sudamericana. La *Antología...* inaugura la Colección Laberinto, que, según se lee en la solapa, «[ofrecerá] al público de habla hispánica lo perdurable y lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundial. Textos sabiamente elegidos, escrupulosas versiones de las obras extranjeras, clara y elegante tipografía, definen esta biblioteca de apasionante interés y de extraordinario valor cultural»; sin embargo, hasta el momento sólo he localizado dos de los números de esta colección.

las palabras de Borges en 1937: «Nuestra literatura es muy pobre de relatos fantásticos. La fecundia y la pereza criolla prefieren la informe *tranche de vie* o la mera acumulación de ocurrencias»;<sup>388</sup> sin embargo, el presente capítulo demostrará lo opuesto: que la literatura fantástica fue una de las más sobresalientes del periodo.

Entre la edición de la *Antología...* de 1940 y la de 1965 se observan variantes significativas en cuanto a los relatos incluidos, las cuales hacen evidente el auge que tuvo lo fantástico en la región del Río de la Plata desde 1940. Para el caso de los autores de esa región, se tiene que en la selección original se recuperaban textos de Jorge Luis Borges, Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones y Manuel Peyrou; mientras que en la de 1965, a esta lista se agregaron los nombres de José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Delia Ingenieros, Arturo Cancela, Pilar de Lusarreta, Julio Cortázar, Héctor Álvarez Murena, Silvina Ocampo, Carlos Peralta y Juan Rodolfo Wilcock. Es decir, en los veinticinco años que separan a ambas publicaciones, se triplica el número de escritores rioplatenses compendiados, con lo que se confirma la importancia que cobró el género luego de la difusión de la primera edición.

Por último, quisiera mencionar una antología que tiene como propósito recuperar específicamente el marco temporal y geográfico que me interesa: *Cuentos fantásticos argentinos (1900-1960)* [Laberinto, Madrid, 2016], de Carlos Abraham. En ella se reúnen 34 relatos correspondientes a las seis primeras décadas del siglo XX. De la selección de Abraham resalta la labor de recuperación de narraciones fantásticas, la cual se aprecia al revisar su índice, pues incluye autores que ninguna otra antología considera, tal es el caso de Otto

---

<sup>388</sup> Jorge Luis Borges, «Luis Greve, muerto», *Sur*, diciembre de 1937, núm. 39, p. 86.

Miguel Cione, Ernesto Cabrera, Agapito Candilejas,<sup>389</sup> Manuel Ugarte, Augusto Grove, Benito Lynch, Mario Delcos, Raúl de Nanc,<sup>390</sup> Juan José de Soiza Reilly, Eduardo Maggio, Benjamín Taborga, Luis Pozzo Ardizzi, Ricardo Bertoni, Helvio I. Botana, Santiago Méndez, B. Amadeo Videla, Julio López, Óscar Giménez, Julio Argentino Díaz, Carlos Häusermann y E. A. Espinoza —además de otros cuyo papel dentro de lo fantástico es más reconocido, como Leopoldo Lugones y Eduardo Ladislao Holmberg.

De los 34 textos que ofrece Abraham, doce fueron publicados entre 1900 y 1906; doce más, entre 1907 y 1944; y diez, entre 1945 y 1960. Llama la atención que, cuantitativamente, el segundo de estos periodos, parece ser el más pobre de la compilación.<sup>391</sup> Aún más interesante resulta el hecho de que, de esos doce relatos enmarcados entre 1907 y 1944, once aparecieron entre 1907 y 1916, sólo uno, en 1925, y ninguno en los siguientes 19 años. Pareciera que la efervescencia de lo fantástico se manifiesta en los primeros dieciséis años del siglo XX, y que en las décadas del veinte y del treinta no se registrara un desarrollo pleno del género. Considero que, si bien el rescate del antólogo es un trabajo meritorio, todavía es posible indagar más en ambas décadas, pues, según mi trabajo de archivo, en ellas se presenta un crecimiento exponencial de cuentos fantásticos en revistas y diarios, así como en libros.

De esta breve revisión de antologías de lo fantástico, se pueden subrayar algunos puntos: en primer lugar, en el caso de aquellas que no se limitan a la región del Río de la Plata, de entre los narradores hispanoamericanos, hay predilección por los argentinos y

---

<sup>389</sup> Según información de Carlos Abraham, Agapito Candilejas es uno de los seudónimos que utilizó Juan José de Soiza Reilly en numerosos cuentos de *Caras y Caretas* («Estudio preliminar», en Carlos Abraham [comp.], *El cuento fantástico en Caras y Caretas*, Cuadernos de la Gran Aldea, Buenos Aires, 2017, v. I, p. 10).

<sup>390</sup> Abraham afirma que también se trata de un seudónimo y que corresponde a Domingo Barisane (*ibid.*, p. 13).

<sup>391</sup> Otro asunto que me resulta llamativo es la ausencia de escritoras en esta antología; ausencia que parece distinguir a este tipo de trabajos, sobre todo, al tratarse de la primera mitad del siglo XX.

uruguayos; en segundo lugar, es notorio que, en la mayoría de los casos, se trata de escritores rioplatenses que publicaron en fechas posteriores o muy cercanas a la *Antología de la literatura fantástica*; en tercer lugar, no se observa una variación significativa en cuanto a los autores reunidos en ellas y, en este sentido, es posible decir que la obra de 1940 no sólo influyó en los creadores de lo fantástico, sino también en los compiladores de esta literatura —esta afirmación, además, podría extenderse sin mayores problemas a los críticos y teóricos del género—; y, en cuarto lugar, que, en apariencia, la única mujer que tuvo un papel importante en el desarrollo del género, en la primera mitad del siglo XX, fue Silvina Ocampo.

Mencioné páginas atrás que, además de las antologías, hay estudios enfocados a un autor o a una obra en específico; otros que analizan temas, motivos, personajes o recursos recurrentes en uno o varios autores; unos más que trabajan la presencia de lo fantástico en una publicación periódica, pero quizá se deba anotar que también hay obras de crítica literaria que en un solo volumen se dedican a diversos autores, por lo que comparten una de las funciones de la antología: fijar los textos o autores modélicos de un género. Tal es el caso de *La literatura fantástica en Argentina* (UNAM, México, 1957) de Ana María Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero —quizá el primer trabajo de este corte—, el cual posiciona a Lugones, Quiroga, Fernández, Borges y Cortázar como los escritores más representativos de lo fantástico. A lo largo del presente capítulo, recurriré a estos tipos de trabajos para complementar mi análisis —tal como he intentado en otros momentos— y sólo hablaré a continuación de los que se dedican, en particular, al desarrollo del género en una publicación periódica.

Carlos Abraham, quien se ha interesado por la recuperación de relatos fantásticos argentinos tanto del siglo XIX como del XX, trabaja actualmente en una serie de cuatro volúmenes intitulada *El cuento fantástico en Caras y Caretas* (Cuadernos de la Gran Aldea,

Buenos Aires, 2017).<sup>392</sup> Tal como afirma el compilador, la intención de su trabajo «es el rescate de textos olvidados»,<sup>393</sup> por lo cual, en su selección privilegia la incorporación de autores en los que la crítica no se ha detenido o de material que es prácticamente desconocido.

A este respecto, me resulta interesante la anotación con la que Abraham cierra su estudio preliminar: «Un compilador de una antología de ciencia ficción argentina que apareció hace un par de décadas me reveló que los editores impusieron la presencia de Adolfo Bioy Casares, de Jorge Luis Borges y de Horacio Quiroga, en el supuesto de que ello aumentaría las ventas».<sup>394</sup> Tal parece que, en ocasiones, la presencia y la ausencia de ciertos escritores se relacionan directamente con asuntos de mercado, pues una antología alcanzará mayores ventas si incluye a los autores canónicos del género, quienes son conocidos y buscados por el público en general, mientras que una que reúna autores de menor prestigio o popularidad, quizá restrinja su público a los especialistas del área.

De esta manera, se explica, desde una perspectiva comercial, que en las compilaciones mencionadas la nómina de autores tienda a la repetición: la presencia de Borges, Cortázar, Bioy y Lugones —los apellidos más socorridos en este tipo de trabajos—, garantiza, por un lado, calidad literaria para los lectores, y, por otro lado, ganancias económicas para las editoriales que las publican. Desatendiendo esta lógica del mercado editorial, la compilación de Abraham incluye veintiún relatos en su primer volumen y veintitrés en el segundo, la mayoría de ellos de autores prácticamente desconocidos.<sup>395</sup>

Por su parte, Laura Cilento examinó también *Caras y Caretas*, en el lapso que va de

---

<sup>392</sup> Hasta este momento, sólo han sido publicados los volúmenes I y II (2017 y 2018, respectivamente), mientras que los dos restantes aún no están disponibles.

<sup>393</sup> C. Abraham, «Estudio preliminar», 2017, p. 14.

<sup>394</sup> *Loc. cit.*

<sup>395</sup> De nueva cuenta, habría que señalar en esta selección la ausencia de escritoras.

1900 a 1910, pero desde una perspectiva distinta, pues no pretendió formar una antología, sino ofrecer un estudio puntual del desarrollo de los géneros antimiméticos durante ese periodo. Para su acercamiento partió de lo que Rosemary Jackson denomina *fantasy*:

Como término crítico, «*fantasy*» se aplicó en forma más bien indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror, todos los textos que presentan «otros» territorios, diferentes del humano.<sup>396</sup>

Es decir, la crítica trabaja con un concepto que no se limita a lo fantástico, sino que comprende otros géneros cercanos y con los cuales se comunica. Precisamente esta postura respecto de su objeto de estudio le permite observar dos fenómenos de particular interés para esta investigación: el primero es la transición de la literatura popular —o rural, como la llama Cilento— hacia la literatura culta:

Tinianov habla de la orientación hacia un género antiguo, y la pregunta es cuál. Puede suponerse que la narración oral tradicional, con un narrador que es, en el evento original, parte de una «cultura caliente» (Dupont), un cuerpo que habla. Precisamente, lo que encuentra el crítico formalista en la literatura moderna no es ya esa cultura caliente sino una producción escrita que evoca ese evento original, y los «clisés» (el marco narrativo), así como la presencia misma del narrador, son parte de una modelización que el texto, ya inserto en un sistema literario, busca delinear, al punto de que se institucionalicen como convenciones intrínsecas: es la «etiqueta» que señala el género cuento, y es parte del efecto de su «estabilidad». Junto con la búsqueda de modelización de procedimientos pueden leerse, cifradas, las marcas de transición hacia las formas nuevas, de modo que su «orientación hacia un género antiguo» tiene la necesidad de que sea vista como una «resurrección», una sobrevida artificial, desgajada de su auténtica historicidad, pero notable ahora como fenómeno «interno», con estatuto literario-estético.

Esta transición donde se resucita y se vuelve a dar una vida nueva a elementos del pasado enhebra la oralidad con el *fantasy*, categoría que también provoca el problema de la historicidad de su función y puede entenderse como el relevo entre dos momentos y dos prácticas, de la serie social a la serie literaria. Retomando a Walter Scott, un crítico del fenómeno en el período en el que se inicia la gran transición hacia el cuento moderno y hacia el fantástico moderno, la elección del autor de no dar «una opinión definida o absoluta» acerca de si los hechos narrados pueden referirse a agentes sobrenaturales o a la imaginación humana, es el modo «más artístico» de cerrar el texto, ya que conforma el gusto de dos clases de lectores: uno ingenuo, que demanda detalles y circunstancias, y otro más ambicioso y más imaginativo, que disfruta la complicación estética de lo sobrenatural.<sup>397</sup>

---

<sup>396</sup> Apud Laura Cilento, *Aspectos populares del fantasy en la literatura rural del Centenario: intervenciones modernas en la construcción de la tradición*, Universidad de Buenos Aires, 2010, p. 5.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 215.

El segundo —y que respalda la hipótesis que he venido desarrollando— es el lugar privilegiado que ocupan las narraciones fantásticas en la segunda mitad de la década de 1900, con lo cual se demuestra el incremento de este género después de la publicación de *Las fuerzas extrañas*. Cito a Cilento:

El recorrido por una década de oferta periodístico-literaria en CyC permite observar de qué manera los textos con un mayor grado de modelización se comienzan a concentrar en un periodo particular, el segundo lustro (1905-1910). Entre los textos seleccionados para este capítulo por responder a la noción de *fantasy rural* propuesta, solamente cuatro fueron ofrecidos durante el lustro anterior: «¡Sarcasmo!», de Miguel Roca (1901); «Nunca se supo», de un autor con una producción anterior claramente orientada hacia los géneros narrativos antimiméticos: Eduardo L. Holmberg (1903); «Los teros», de Constancio Vigil (1904) y «L'ánima é Morales», de Santos Contreras (1904). Los restantes aparecen de una manera concentrada entre 1906 y 1908, y corresponden de manera más numerosa a dos autores uruguayos: Horacio Quiroga y Raúl Montero Bustamante.

Los aportes individuales de otros orientales, Javier de Viana y Víctor Pérez Petit, de Constancio Vigil y de Soiza Reilly, junto con el de Leopoldo Lugones, pueden explicarse por la propuesta de CyC que habilitaba la variedad discursiva, la experimentación al servicio de una oferta multiplicada y atractiva para un lector ampliado, que incluso no conocía a muchos de estos autores por sus antecedentes estéticos, o por su obra previa.<sup>398</sup>

Por un lado, la concentración que identifica la crítica se verifica también en otras publicaciones periódicas de la época, pero no me parece que se trate de un incremento estable, pues la producción de este tipo de literatura continúa en aumento en las décadas posteriores, tal como se revisará en el presente capítulo. Por otro lado, quisiera adelantar que los nombres de autores que proporcionan tanto Cilento como Abraham en sus trabajos, también es posible encontrarlos en otras publicaciones contemporáneas, como *Nosotros* (1907-1943), *Fray Mocho*, *El Hogar*, *La Cruz del Sur*, *La Nación*, por mencionar algunas; con lo cual se demuestra que no fue un fenómeno privativo de *Caras y Caretas*, sino más bien una tendencia general.

Ambos trabajos son los únicos que he podido localizar en los que se estudia lo fantástico en una publicación periódica específica, es probable que haya otros con

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, pp. 215-216.

pretensiones similares para distintas revistas —quizá las más reconocidas—; sin embargo, considero que es viable pensar en una revisión que incluya la mayoría de las publicaciones de la época —incluso aquellas de corta vida o baja circulación—, que muestre cómo se verificó el desarrollo de lo fantástico en las primeras décadas del siglo XX en el Río de la Plata.

Para este propósito, en 2017, realicé una estancia de investigación en Buenos Aires, en la que consulté, principalmente, los fondos hemerográficos de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y de la Biblioteca del Congreso de la Nación, así como sus fondos reservados y su material bibliográfico.<sup>399</sup> El presente capítulo es el resultado de dicha investigación y pretende, por un lado, mostrar el efecto que tuvo la aparición de la propuesta estética de *Las fuerzas extrañas* en la historia del género fantástico, así como el desarrollo de este tipo de literatura en el panorama literario rioplatense y su importancia para la conformación de la *Antología de la literatura fantástica*; y, por otro lado, la recuperación de

---

<sup>399</sup> Aunque la cantidad de revistas, diarios y libros que consulté y de los cuales recuperé narraciones fantásticas no es menor, hay ciertas ausencias acerca de las cuales quisiera advertir: la primera es que hay materiales que se encontraban en un estado grave de descomposición o de mutilación —la mayoría de las veces, estos daños no son debido al descuido de la institución que los alberga, sino al manejo de los investigadores, quienes incluso recortan páginas o sustraen secciones, quizá con la esperanza de ser los únicos que trabajen con esos documentos—, y otros que fueron hurtados por usuarios de las bibliotecas, razón por la que me fue imposible consultar algunos números de revistas y suplementos; es probable que en los ejemplares dañados o robados hubiera más textos de utilidad para este estudio. La segunda es que las bibliotecas que visité, a pesar de ser las de mayor acervo, no cuentan con todas las publicaciones periódicas de la época, por ejemplo, no localicé la revista que dirigió Clorinda Matto de Turner, *El Búcaro Americano* (1896-1908), en la que colaboraron Carlos Guido Spano, Rafael Obligado, Martín García Mérou, Ricardo Jaimes Freyre, Rubén Darío y Leopoldo Lugones, entre otros; ni la revista *Pallas* (1912-1913), dirigida por Atilio Chiáppori y con colaboraciones de Ricardo Rojas y Rubén Darío; tampoco *Renovación* (1914-1915), revista encabezada por Julio R. Barcos, Leonilda Barrancos y José F. Grosso, en la que participaron Arturo Capdevila, José Ingenieros, Leopoldo Lugones, Alberto Ghirardo, Roberto J. Payró y Manuel Gálvez; entre otras. Las nóminas de colaboradores de estas revistas, permiten pensar que no sería extraño encontrar en ellas otros acercamientos a la literatura fantástica. Asimismo, hay revistas incompletas, como *Crisol* (1920-1922), de la cual sólo pude revisar cuatro de los diecinueve números que se conocen; o *El Hogar*, cuyo primer ejemplar disponible corresponde a 1915, aunque la publicación data de 1904. Finalmente, por cuestiones de tiempo, no me fue posible revisar la última década de *Fray Mocho* y de *El Hogar*. Seguramente también habrá otras revistas de variedades o suplementos de periódicos que son de interés y que no pude consultar por distintos motivos. Pese a estas carencias, considero que los textos reunidos durante mi estancia de investigación dan cuenta del proceso que se verificó en el Río de la Plata, de 1906 a 1940, respecto del relato fantástico, y que su recuperación proporciona una faceta casi desconocida de la historia del género en esa región.

autores y obras que han quedado en el olvido debido a factores de distinta índole, como su ausencia en antologías, su escasa producción, la poca difusión de su literatura, su enemistad con los autores que dominaron el ambiente cultural, su filiación política o su género.

El apartado que a continuación presento no pretende ser sólo un listado de obras y autores de lo fantástico, que, si bien sería útil, poco diría acerca del desarrollo de las características del género. Tampoco se trata de una antología, aunque proporciono, en los anexos, una selección de relatos que no han sido consignados en las compilaciones o de los que no hay registro en sitios en línea, quizá de interés para los estudiosos de lo fantástico. La intención es, en realidad, analizar cómo continuaron, se modificaron o desaparecieron los rasgos observados en los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, entre su aparición y 1940, y de qué manera alcanzaron a figurar en la *Antología...* de 1940, todo esto concebido como parte de la conformación del género fantástico tal y como lo entendemos hoy.

### **3.1 EL EFECTO LUGONES (1906-1910)**

No es extraño que los estudios más exhaustivos sobre lo fantástico argentino en una publicación periódica específica estén dedicados al semanario *Caras y Caretas*;<sup>400</sup> por un lado, en 1898, éste inauguró en el Río de la Plata un modelo de revista ilustrada cuya línea principal era la sátira política, pero que se dedicaba también a los temas de actualidad, a la cultura y a la literatura, lo que la ha llevado a ser considerada la primera revista moderna de

---

<sup>400</sup> Para mi acercamiento a esta publicación, parto de los índices de Laura Cilento y Carlos Abraham, quienes han llevado a cabo exhaustivos trabajos de archivo; sin embargo, no trato aquí todos los cuentos que los críticos recuperan, pues las categorías que ellos analizan —el *fantasy* rural, en el caso de Cilento, y una noción más amplia de lo fantástico que incluye la ciencia ficción y otros géneros, en el caso de Abraham— exceden los propósitos de mi estudio.

ese territorio —de ella nacieron *PBT* (1904-1918) y *Fray Mocho*, las cuales conservaron la esencia de la publicación fundada por José Sixto Álvarez (1858-1903) y Eustaquio Pellicer (1859-1937)—; por otro lado, en *Caras y Caretas* se observa, de manera más clara, el efecto inmediato que tuvo *Las fuerzas extrañas* en la producción de relatos fantásticos.

Acerca del primer aspecto, se debe agregar que en los inicios del siglo XX hubo un auge de revistas ilustradas cuya propuesta era semejante a la de *Caras y Caretas*<sup>401</sup> —tal es el caso de *El Hogar*, *Mundo Argentino* (1911-1955) y *Atlántida* (1918-), publicadas por la Editorial Haynes,<sup>402</sup> así como *La Ilustración Sud-Americana* (1892-1905) y *La Vida Moderna* (1907-1910), por mencionar algunas—,<sup>403</sup> dicha proliferación, a decir de Sergio Pastormelo, respondió a la ampliación del público lector, en las décadas de 1870 y 1880, y logró incorporar a sectores sociales antes excluidos.<sup>404</sup> Debido a que su contenido permitía un público más vasto, estas revistas se convirtieron rápidamente en elementos cotidianos en

---

<sup>401</sup> Alejandra V. Ojeda, Julio E. Moyano y Luis Sujatovich establecen que, después de la fundación de *Caras y Caretas*, hubo tres *booms* expansivos, es decir, momentos que dan cuenta del desarrollo de este tipo de publicaciones: el primero fue en 1904, «cuando el mercado nacional pasa en pocos meses de una a tres revistas de circulación masiva (*Caras y Caretas*, *PBT*, *El Hogar*)»; el segundo fue la aparición de *Mundo Argentino* (1911), la cual consolidó la labor editorial de Constancio C. Vigil, y *Fray Mocho* (1912), escisión de *Caras y Caretas*, ambas «muestran la veloz asimilación del formato en el mercado local»; y el tercero fue en la década de los veinte, con la presencia de «una amplia familia de revistas por cada gran empresa editorial, con amplia capacidad de masificación y segmentación, así como de hibridación de géneros» («Los nuevos magazines de principios del siglo XX en Argentina», en Helena Lima, Ana Isabel Reis y Pedro Costa [coords.], *Comunicación y espectáculo*, Universidade do Porto, Porto, 2017, p. 427).

<sup>402</sup> La Empresa Editorial Haynes comenzó su actividad con la fundación de *El Consejero del Hogar* en 1904, semanario que poco después cambiaría de nombre a *El Hogar*. Dado el éxito de esta publicación y de *Mundo Argentino* y *Atlántida*, en 1928, Haynes comenzó la circulación de *El Mundo*, diario matutino que estuvo vigente hasta 1967 y cuyo tiraje alcanzó, en su mejor época, medio millón de ejemplares. La relevancia de esta editorial en cuanto a literatura se refiere, se puede percibir si se piensa que Horacio Quiroga y Jorge Luis Borges fueron asiduos colaboradores de *El Hogar* y que Roberto Arlt (1900-1942) publicó numerosos artículos literarios en *El Mundo*. La Biblioteca Nacional Mariano Moreno, en el Archivo de redacción Editorial Haynes, cuenta con más de treinta mil documentos, lo cual lo hace uno de los fondos más valiosos del recinto.

<sup>403</sup> Además de los títulos que he referido, Lafleur, Provenzano y Alonso ofrecen el siguiente listado de los «magazines al estilo europeo», en los que, afirman, participaron los escritores más prestigiosos del momento: *Arlequín* (1899), *Iris* (1899), *Don Basilio* (1900), *Letras y Colores* (1903), *El Gladiador* (1903), *Pulgarcito* (1904 [1911]), *Tipos y Tipetes* (1907), *Papel y Tinta* (1907), *Iguazú* (1908), *Escena Social* (1908) y *Plus Ultra* (1916) [*op. cit.*, pp. 28-29].

<sup>404</sup> Sergio Pastormelo, «1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial», en José Luis Diego [dir.], *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2014, pp. 1-2.

los hogares rioplatenses y, para 1910, sus tirajes rebasaban los cien mil ejemplares —en el caso de *Caras y Caretas* y *El Hogar*.<sup>405</sup>

La publicación fundada por Fray Mocho fue, en gran medida, el prototipo que siguió el resto de magazines,<sup>406</sup> por lo cual se entiende que las colaboraciones literarias y, en particular, los relatos fantásticos, que aparecían en *Caras y Caretas* cada vez con más frecuencia, tuvieran continuidad en sus sucesoras. En otras palabras, la exitosa estrategia que había llevado a que el tiraje de *Caras y Caretas* pasara de mil ejemplares, en su primera entrega, a ochenta mil, seis años después, y a que alcanzara un récord de doscientos mil ejemplares en su edición especial del 11 de junio de 1910,<sup>407</sup> debió necesariamente ser replicada por quienes pretendían competir contra ella.<sup>408</sup>

Respecto del segundo aspecto, resulta llamativo que sea después de la publicación de *Las fuerzas extrañas* de Lugones, cuando aparecen en *Caras y Caretas* los primeros relatos

---

<sup>405</sup> Matías Emiliano Casas, «Representaciones y publicaciones sobre el gaucho argentino en la década del treinta. Entre la identidad nacional, el campo literario y las estrategias comerciales», *Historia y Memoria*, 2015, núm. 11, p. 158.

<sup>406</sup> Esto se explica porque los directores, colaboradores e ilustradores que participaron en *Caras y Caretas*, posteriormente y por motivos diversos, fundaron otros magazines o, en algunos casos, colaboraron en varios de ellos. Además, al extenderse el gusto por este formato, las empresas editoras intentaron diversificarse ofreciendo al público magazines temáticos (deportes, modas, etcétera) o para grupos específicos (mujeres, niños, etcétera).

<sup>407</sup> A. V. Ojeda *et al.*, art. cit., pp. 428-429. Este artículo ofrece, además de los tirajes de algunas publicaciones argentinas de los siglos XIX y XX, como *La Nación* y *La Prensa*, una descripción general de las características de los magazines que dominaron el panorama editorial de 1900 a 1930.

<sup>408</sup> Quizá sea conveniente señalar que el incremento de relatos fantásticos en el Río de la Plata que se observa en los diarios y revistas no se verificó de igual manera en la publicación de libros, la cual privilegió la novela realista y naturalista. A este respecto, puede consultarse el artículo de Margarita Merbilhaá, «1900-1919. La organización del espacio editorial», en J. L. Diego [dir.], *op. cit.*, pp. 31-61, en el cual revisa con especial atención las colecciones literarias que se ofrecían a bajo costo y con periodicidad semanal. Al analizar el catálogo de Biblioteca de *La Nación*, pionera en esta clase de empresas, Merbilhaá subraya la ausencia de autores como Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga. En cuanto al autor de *La guerra gaucha*, la crítica afirma que ésta pudo haber sido una estrategia para no suscitar problemas políticos; sin embargo, me parece que tal razón no puede extenderse a Quiroga. En todo caso, habría que considerar que, a pesar de haber escrito varias novelas, el género en el que destacó el autor salteño fue el cuento y, sobre todo, el cuento fantástico, lo cual no coincidía con la línea editorial que seguía Roberto Payró, director de la Biblioteca. De esta manera, es posible pensar que, por lo menos las décadas de 1900 y 1910, el interés principal de editores de libros no era la reproducción de relatos fantásticos —una excepción sería *Las fuerzas extrañas*—, el soporte de éstos fue, en definitiva, la prensa periódica.

fantásticos de Horacio Quiroga, íntimo amigo del cordobés.<sup>409</sup> Aunque no se sabe con exactitud la fecha en que salió al mercado el cuentario de Lugones, sí es posible afirmar que ya se encontraba disponible en los primeros días de abril de 1906, en tanto que, en una sección de la misma revista, intitulada «Correo sin estampilla» —la cual daba respuesta a los colaboradores aficionados que enviaban sus escritos—, el redactor, con el tono humorístico que empleaba en todas sus contestaciones, hace referencia a esa obra:

F. F.—La Plata.—

«Y, levantando orgulloso el ala de su sombrero  
se detiene apasionado el silencio a contemplar.»

¿Cómo se *contempla* el silencio? ¿Gracias a algún nuevo aparato de que habla  
Lugones en «Las fuerzas extrañas»?<sup>410</sup>

El chascarrillo no sólo sirvió para que, en su momento, F. F. supiera que su poema no aparecería en las páginas del semanario, sino que permite asegurar que *Las fuerzas extrañas* se había publicado durante el primer trimestre de 1906 y que su alcance no fue menor, ya que los inventos ficcionales, como la caja que contenía la fuerza omega y el aparato de la metamúsica, daban pie a esta clase de bromas.

El 27 de octubre del mismo año, aparece en el número 421 de *Caras y Caretas* «Los buques suicidantes»<sup>411</sup> de Quiroga, relato fantástico que en 1917 formaría parte de su libro

---

<sup>409</sup> A propósito del afecto y la admiración que Quiroga sentía hacia Lugones, César Tiempo (1906-1980) recordaba que al autor de *Anaconda* le disgustaba si alguien no admiraba fanáticamente al escritor cordobés (*Cartas inéditas y evocación de Quiroga*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1970, p. 12).

<sup>410</sup> «Correo sin estampilla», *Caras y Caretas*, 7 de abril de 1906, núm. 392, p. 60. En el mismo número, se publicó el cuento «El milagro de san Wilfrido» con un subtítulo: «(Del libro LAS FUERZAS EXTRAÑAS)» (p. 57), lo cual apunta a que la obra ya se había impreso.

<sup>411</sup> Originalmente estuvo acompañado por un dibujo a color de Aurelio Giménez. En 1917, apareció por segunda vez en *Caras y Caretas*, con una foto de Quiroga en el centro de la plana cuyo pie celebraba la buena recepción de *Cuentos de amor de locura y de muerte*: «ha sido un gran éxito, por el arte y la emoción con que están escritas sus brillantes páginas» (2 de junio de 1917, núm. 974, p. 69). Fue incluido también en *La gallina degollada y otros cuentos* (1925). El tema que trata es el mismo «que seduce a sus maestros Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Joseph Conrad, Hope Hodgson y aun a Hermann Melville; el buque fantasma que boga sin rumbo, devastador y enigmático» (Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Jorge Lafforgue y Napoleón Baccino [coords.], ALLCA XX, Madrid, 1996, p. 51).

más importante: *Cuentos de amor de locura y de muerte*.<sup>412</sup> Es posible decir que con este cuento —el cual narra el fenómeno hipnótico que hace que la tripulación completa de ciertos navíos se arroje al mar— el autor inaugura su narrativa fantástica.<sup>413</sup> También «El almohadón de plumas»<sup>414</sup> y «La insolación»,<sup>415</sup> relatos que continúan esta línea y que pertenecen a *CALM*, fueron publicados en esta revista en 1907 y 1908, respectivamente.

Aunque a simple vista no parece haber relación entre estas primeras narraciones fantásticas de Horacio Quiroga y las que conforman *Las fuerzas extrañas*, es posible señalar algunas semejanzas: «Los buques suicidantes» muestra cómo el contacto con ciertas

---

<sup>412</sup> El título a menudo ha aparecido con una coma enumerativa, pero, de acuerdo con el testimonio de Manuel Gálvez, Quiroga «no quiso que se le pusiera coma alguna entre estas palabras» (*apud* Rafael Olea Franco, «Horacio Quiroga y el cuento fantástico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 56, 2008, núm. 2, p. 469). Según información de Lafforgue y Baccino, en vida del autor, aparecieron tres ediciones de *CALM*: la de 1917 y la de 1918, de Cooperativa Editorial Buenos Aires, y la de Babel, cuya fecha se desconoce, pero tuvo dos reimpressiones: una de 1925 y otra de 1930, en éstas, a decir de los estudiosos, el título incluye la coma y se suprimen tres relatos («Los ojos sombríos», «El infierno artificial» y «El perro rabioso») (H. Quiroga, *Todos los cuentos*, p. 7). La postura de la crítica a este respecto no es unívoca: mientras que Lafforgue y Baccino optan por el título original, estudiosos como Olea Franco y Speratti Piñero recuperan el título de Babel. En su artículo, Olea Franco explica que no respeta el capricho del autor porque la ortografía regular la requiere; sin embargo, habría que considerar que el sentido del título se modifica significativamente con esta variante: la coma enumerativa indica que el volumen está compuesto por tres tipos de cuentos: de amor, de locura y de muerte; mientras que la ausencia del signo señala que los cuentos pueden ser de dos formas de amor: amor de locura o de amor de muerte. En esta investigación, prescindiré de la coma, pues he consultado la primera edición de Sociedad Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires (1917) y dos ediciones de Babel (1925 y otra sin fecha) y en ninguna de ellas figura una coma en el título. Aparentemente, el cambio ocurrió en la edición de Losada, de 1954. *Cuentos de amor de locura y de muerte* fue uno de los tres libros que inauguraron la colección dirigida por Manuel Gálvez y fue anunciado en *Fray Mocho* como el «libro que en breve desparramará a los cuatro vientos de las vidrierías y de las estanterías, la sociedad cooperativa editorial “Buenos Aires”» (Rimac, «Quiroga, el tigre de los cuentos», *Fray Mocho*, 11 de mayo de 1917, núm. 263, s/p; en este breve texto se incluye una magnífica caricatura del autor firmada por José María Cao, la cual se reprodujo después, en noviembre de 1926, en la revista *Babel*). En este trabajo, ocasionalmente utilizaré las siglas *CALM* para hablar de esta obra.

<sup>413</sup> No considero aquí el cuento «Mi 4<sup>a</sup>. septicemia (memorias de un estreptococo)» (*Caras y Caretas*, 19 de mayo de 1906, núm. 398, p. 49), debido a que, a pesar de ser innovadora la manera en que el autor da voz a uno de los estreptococos que consumen hasta la muerte a un hombre llamado Eduardo Foxterrier, me parece que no se aprecia una ruptura del plano de la realidad; es decir, el hecho de que una de las bacterias narre la historia, más que ser un evento extraordinario constituye un juego retórico. La ilustración del texto, a cargo de José María Cao, es otro de los atractivos de este relato.

<sup>414</sup> Se publicó el 13 de julio de 1907, en el número 458 del magacín. «El almohadón de plumas» es uno de los textos del uruguayo que presentan mayor número de variantes entre su primera y última edición —el registro puede consultarse en el trabajo de Lafforgue y Baccino—, por lo que, en su versión definitiva, según estos críticos, se observa un Jordán más humanizado y menos melodramático respecto del final de su mujer (H. Quiroga, *Todos los cuentos*, p. 99). A lo largo de esta investigación he optado por el título tal como apareció en *Caras y Caretas*, es decir, con «plumas» en lugar del singular que corresponde a ediciones posteriores.

<sup>415</sup> Apareció el 7 de marzo de 1908, en el número 492.

máquinas puede provocar la muerte de los hombres, tal como ocurre en «La fuerza omega» y en «La metamúsica» de Lugones, aunque con un tratamiento distinto; «El almohadón de plumas» presenta a un animal que durante las noches succiona la vida de una mujer, lo cual recuerda a «El escuerzo», además hay una explicación científica para el acontecimiento extraordinario, la cual está presente en por lo menos seis de los relatos de la obra de 1906; y «La insolación» plantea que los animales tienen conciencia, aspecto que también se desarrolla en «Los caballos de Abdera» y en «Yzur». Este último, además, parece ser determinante en la producción cuentística del uruguayo, pues en 1909 publicó por entregas la novela corta *El mono que asesinó*, firmada con el seudónimo S. Fragoso Lima.<sup>416</sup>

*El mono que asesinó* es quizá la prueba más evidente de la influencia que tuvo la obra de Lugones en la de Horacio Quiroga —y, al mismo tiempo, permite señalar los vínculos del uruguayo con Julio Cortázar—. El texto comparte con «Yzur» la presencia de un mono que tiene la capacidad de hablar; si bien en el relato de Lugones, como se recordará, el narrador compra al mono con el propósito de enseñarle a hablar y parece conseguirlo, en el de Quiroga es la facultad del animal la que lleva al narrador a robarlo del zoológico.

La enfermedad que sufre el animal después del hurto, la propuesta de una involución del hombre a mono y las explicaciones espiritistas que, en un primer momento, plantea el narrador y, hacia el final, complementa el simio, son algunas de las similitudes entre ambas obras y hacen evidente el efecto inmediato de *Las fuerzas extrañas* en el desarrollo de lo fantástico. Quisiera anotar, por último, que el proceso de humanización de Yzur también se verifica en *El mono que asesinó*; sin embargo, se presenta además un proceso de

---

<sup>416</sup> Apareció en seis números de *Caras y Caretas*: del 552 al 557, con fechas del 1, 15, 22 y 29 de mayo, y 5 de junio de 1909. Cada entrega ocupaba dos páginas de la revista y tenía ilustraciones de José Friedrich.

animalización en Guillermo Boox —el narrador—, con lo cual el mono se convierte en Boox y éste en el mono. Sin lugar a duda, este planteamiento, así como el hecho de que, al final del relato, el mono transformado en Boox visite la jaula del zoológico para ver a su antiguo amo —ahora en forma de animal—, recuerda sobremanera a «Axolotl» de Cortázar (*Final del juego*, Los Presentes, México, 1956). Quizá un estudio exhaustivo de las tres piezas pueda mostrar la continuidad de estos tratamientos.

En la misma modalidad que *El mono que asesinó*, apareció, en enero y febrero de 1910, *El hombre artificial*,<sup>417</sup> novela corta que se inscribe en la línea más marcada de la obra de Lugones: lo fantástico científico. En esta narración, tres hombres de ciencia, después de años de trabajo, consiguen dar vida a un hombre artificial. No se trata aquí de un autómeta como los que se observan en «Horacio Kalibang...», sino de la creación de un hombre de carne y hueso, al puro estilo de *Frankenstein* (1818). Del mismo modo que en los cuentos científicistas de *Las fuerzas extrañas*, en este relato, los acontecimientos se desarrollan en el Buenos Aires contemporáneo y con la intervención de varios hombres que se reúnen en un laboratorio o taller. Tal vez la similitud más llamativa es que los experimentadores reciben un castigo por haber dominado una fuerza o capacidad que no es propia de los mortales, sino de un ser supremo.

Como es posible apreciar, los primeros acercamientos de Horacio Quiroga al género fantástico permiten señalar una clara influencia del escritor cordobés; más aún: adoptan los temas, los motivos, las preocupaciones, los personajes y, en fin, los recursos principales de *Las fuerzas extrañas*.

---

<sup>417</sup> Apareció en seis entregas: del número 588 al 593, correspondientes a los días 8, 15, 22 y 29 de enero; 8 y 12 de febrero. Al igual que *El mono que asesinó*, este texto fue firmado como S. Fragoso Lima y las ilustraciones fueron de José Friedrich.

Otro autor en el que vale la pena detenerse es el uruguayo Raúl Montero Bustamante (1881-1958), director de la *Revista Literaria* y de *Vida Moderna*,<sup>418</sup> y miembro de la Academia Nacional de Letras de Uruguay en la década de 1940. Pese a la importancia que tuvo Montero Bustamante en el panorama histórico y literario de Montevideo y de Buenos Aires, su obra ha pasado prácticamente inadvertida por la crítica. Acerca del autor que destaca por «su estilo pulido, su afiliación a lo macabro y su sutileza en la presentación del hecho sobrenatural»,<sup>419</sup> Abraham dice:

Hace algunas décadas, Ángel Rama desarrolló el concepto (o la mitología) de los *raros* uruguayos: el hecho de que la literatura del país oriental se caracterizaba por la abundancia de escritores excéntricos e inclasificables, muchos de los cuales abordaban la literatura fantástica (como Felisberto Hernández, Horacio Quiroga y Armonía Somers). Olvidó incluir en su listado a Raúl Montero Bustamante (1881-1958), un prolífico y muy autoconsciente cultor del fantástico en medios hemerográficos argentinos, bajo la forma del relato breve. Quizá el motivo de dicho olvido es que Montero Bustamante no recopiló sus ficciones en formato de libro, y en la actualidad es conocido principalmente por su rol de historiador, con obras como *Jacobo Varela* (1922), *Ensayos* (1928) y *La ciudad de los libros* (1944).<sup>420</sup>

Las palabras de Abraham permiten explicar no sólo el caso de Montero Bustamante, sino también los de otros escritores que no llegaron a reunir su producción literaria en un volumen y, por tanto, permanece a la espera de su valoración en los cuantiosos estantes de las hemerotecas rioplatenses.

En el número 388 de *Caras y Caretas*, fechado el 10 de marzo de 1906 —es decir, muy cerca de la publicación de *Las fuerzas extrañas*—, apareció «El caso del profesor Krause», el cual me parece un claro tributo a Lugones. *Grosso modo*, el cuento trata acerca de la misteriosa muerte del profesor Krause, quien se había dedicado a experimentos que no

---

<sup>418</sup> No hablo aquí de *La Vida Moderna* de Buenos Aires, sino de una publicación montevideana que circuló mensualmente entre 1900 y 1911.

<sup>419</sup> Carlos Abraham, «Estudio preliminar», en Carlos Abraham [comp.], *El cuento fantástico en Caras y Caretas*, Cuadernos de la Gran Aldea, Buenos Aires, 2018, v. II, p. 9.

<sup>420</sup> Carlos Abraham, «Introducción», en Carlos Abraham [sel.], *Cuentos fantásticos argentinos 1900-1960*, La Biblioteca del Laberinto, Madrid, 2016, p. 16.

eran bien vistos por la comunidad, y de la aparición de éste dos días después de su entierro.

La configuración del profesor Krause recuerda a la del doctor Paulin: por un lado, coinciden en que fueron autores de varios experimentos conocidos; y, por otro lado, en que ambos reciben un castigo por su trasgresión. Para sostener esta afirmación, pueden compararse las primeras líneas de «El psychon»: «El doctor Paulin, ventajosamente conocido en el mundo científico por el descubrimiento del telectrósopo, el electroide y el espejo negro, de los cuales hablaremos algún día, llegó a esta capital hará aproximadamente ocho años, de incógnito, para evitar manifestaciones que su modestia repudiaba»;<sup>421</sup> contra las de «El caso del profesor Krause»:

Pocos recuerdan el extraño caso del profesor Krause [...]

Circunstancias realmente extraordinarias rodearon la muerte del profesor que durante quince años dictó su curso en el Liceo, y cuyas extrañas investigaciones tuvieron repercusión en el mundo científico.

No se habrán olvidado, sin duda, sus extraordinarias experiencias sobre la transfusión de la sangre, los maravillosos casos de transmisión de instintos «cambios de la personalidad», como él los llamaba, por medio de un descubrimiento del que solo nos ha legado una explicación ambigua en sus célebres «Comentarios a la Introducción de Claudio Bernard».<sup>422</sup>

Ambas introducciones —a pesar de no ser una copia exacta— tienen como propósito mencionar el nombre del experimentador, determinar el periodo en que vivió en el lugar en que ocurren los hechos, subrayar que se trata de un personaje reconocido en el mundo científico y enlistar algunos de sus inventos.

En los cuentos de tipo científico de Lugones, como se dijo en el capítulo previo, el momento más importante es aquel en que se reúnen los elementos científicos —me refiero a la figura del experimentador y al método científico— con el castigo y con el acontecimiento insólito. En el cuento de Montero Bustamante, se observa este punto de encuentro, pues el

---

<sup>421</sup> L. Lugones, *Las fuerzas extrañas*, p. 183.

<sup>422</sup> Raúl Montero Bustamante, «El caso del profesor Krause», *Caras y Caretas*, 10 de marzo de 1906, núm. 388, p. 40.

profesor Krause muere por uno de sus experimentos y poco después su espíritu es visto por el narrador y sus compañeros.

A propósito del final, resulta llamativo que el último párrafo esté dedicado a sembrar la duda respecto de lo ocurrido, con lo que se hace evidente la intención del autor de alejarse tanto de la ciencia ficción como de los relatos de aparecidos e inscribir su texto dentro de lo fantástico:

Muchas gentes del lugar vieron en ese hecho un castigo divino, otras simplemente una profanación sacrílega; solo nosotros, dudamos todavía, si aquel fantasma fue una alucinación colectiva provocada por el terror, o la realidad de un extraño fenómeno, cuyo recuerdo no olvidaremos jamás.<sup>423</sup>

Habría que anotar tres coincidencias más entre este relato y otros de *Las fuerzas...*:

1) al igual que en «Viola acherontia», en éste hay un juicio severo a la labor del experimentador: «muchas gentes de X... se alegraron de que aquel hombre que no temía a Dios hubiera desaparecido, y costó trabajo que le dieran sepultura cristiana»;<sup>424</sup> 2) del mismo modo que en «La fuerza omega» y «La metamúsica», en éste el conocimiento se pierde con la muerte del científico; y 3) el espiritismo, que es mencionado o representado en *Las fuerzas extrañas*, también se presenta en «El caso del profesor Krause»: «Aquella noche nos hallábamos reunidos en el dormitorio todos los del último curso. Hacía dos días que habíamos enterrado al profesor. Hablábamos de espiritismo y cada uno narraba los casos en que le había tocado actuar».<sup>425</sup>

El motivo de la plática de espiritismo previa al suceso extraordinario también se verifica en «El alma de la fábrica» (*Caras y Caretas*, 8 de junio de 1907, núm. 453, p. 47), por lo que parece ser un recurso que Montero Bustamante utilizaba para poner en duda la

---

<sup>423</sup> *Loc. cit.*

<sup>424</sup> *Loc. cit.*

<sup>425</sup> *Loc. cit.*

veracidad de lo narrado. En esta narración se cuenta cómo en una fábrica abandonada las máquinas operaban solas por obra de un espíritu; sin embargo, el narrador con anterioridad explica las condiciones emocionales en las que se encontraba cuando ocurrió lo sobrenatural:

Regresábamos, después de pasar la velada con un amigo común, hablando de ciencia psíquica. Todas esas extrañas cosas siempre me han crispado los nervios y me han puesto algo de miedo en el espíritu. Me hallaba, pues, en ese vago estado de trepidación nerviosa con que siempre se abandona una tertulia donde se ha hablado de espiritismo.<sup>426</sup>

Este indicio de duda se refuerza con el enunciado que cierra la narración: «Pero no podría asegurar si aquella noche penetré en la fábrica, o si Cornelio<sup>427</sup> me jugó una mala pasada, y me hizo ver y palpar todo aquello desde la calle»;<sup>428</sup> así queda registrada la vacilación del narrador.

El profesor Krause no es el único experimentador en la narrativa de Montero Bustamante; en «El sistema Bougibal» (*Caras y Caretas*, 18 de enero de 1908, núm. 485, p. 66), participa otro personaje que coincide con esa configuración. Bougibal es un hombre que se dedica a curar enfermedades nerviosas en una clínica mediante un sistema desarrollado por él mismo, el cual consiste en producir en sus pacientes una muerte aparente, en la que no hay funciones psíquicas ni fisiológicas. Este cuento se relaciona, por supuesto, con «The System of Doctor Tarr and Professor Fether» (1845), de Edgar Allan Poe, en el que también se habla de un método para el tratamiento psiquiátrico. Cito el pasaje en que Bougibal alude al cuento de Poe y explica cómo opera su sistema:

mi sistema curativo es muy sencillo; ¿recuerda usted el famoso método del doctor Plume, que tan admirablemente ha expuesto Edgard Pöe? Pues creo que mi sistema es superior al «método de la dulzura». Todos estos desgraciados que usted ha visto en las salas, como usted lo habrá supuesto antes de que yo se lo diga, tienen el espíritu enfermo. Sin embargo, no verá

---

<sup>426</sup> Raúl Montero Bustamante, «El alma de la fábrica», *Caras y Caretas*, 8 de junio de 1907, núm. 453, p. 47.

<sup>427</sup> Este personaje participa también en otro relato de Montero Bustamante: «El secreto del viento» (*Caras y Caretas*, 23 de junio de 1906, núm. 403, p. 45); curiosamente, aunque se trata de un texto anterior a «El alma de la fábrica», en él, Cornelio muere.

<sup>428</sup> R. Montero Bustamante, «El alma de la fábrica», p. 47.

usted en ninguno de ellos ni un arrebato, ni un impulso, de esos tan frecuentes en estas enfermedades. Mi procedimiento, que conceptúo un sistema absolutamente natural y al alcance de todo el mundo, no es nada complicado. En el fondo consiste en sugerir a los enfermos la idea y la sensación de que están muertos.<sup>429</sup>

El que Bougibal mencione la tranquilidad con la que viven sus pacientes, tiene como finalidad demostrar su superioridad sobre el sistema de dulzura, pues en «The System...» los enfermos mentales secuestran a sus cuidadores y tienen momentos de agresividad. Además, en ambos textos el tratamiento psiquiátrico se describe como natural y sencillo.

Pese a la evidente influencia del estadounidense, en «The System...» no se presenta un hecho que modifique la realidad ficcional; es decir, no hay acontecimientos insólitos que deban ser explicados, por lo cual me parece que el texto de Montero Bustamante abreva también de otra fuente, una más cercana temporal y espacialmente: «Viola acherontia». Si se compara el relato del uruguayo con el de Lugones, se puede percibir que ambos experimentadores trabajan en la clandestinidad, que son una especie de genetistas malignos, que no reciben castigo alguno y que, al final del relato, el narrador describe su perturbación por el encuentro. Aunado a ello, tanto el jardinero como Bougibal intentan generar una ilusión de muerte: uno en las flores, otro en los hombres.

Por su parte, «El “Dodvand”» (*Caras y Caretas*, 23 de febrero de 1907, núm. 438, p. 58) es un cuento que se emparenta con «Los buques suicidantes» de Quiroga, ya que narra cómo algunas embarcaciones son detenidas por un ser gigantesco que habita en las profundidades del mar y que solicita la vida de uno de los tripulantes. El narrador, en este caso, omite la manera en que se lleva a cabo el sacrificio: si la víctima es atrapada por el dodvand o si se arroja por sí misma debido a un efecto hipnótico, tal como sucedía en el texto

---

<sup>429</sup> Raúl Montero Bustamante, «El sistema Bougibal», *Caras y Caretas*, 18 de enero de 1908, núm. 485, p. 66.

de Quiroga.

No he agotado en estas páginas la narrativa fantástica de Montero Bustamante, elegí sólo aquellos relatos que, desde mi perspectiva, permiten apreciar de mejor manera la continuidad de los recursos que se ven representados en *Las fuerzas extrañas*. La producción del autor uruguayo no es menor, pues además de colaborar en *Caras y Caretas*, participó en otras publicaciones periódicas rioplatenses, como *La Prensa* y *Fray Mocho*, por mencionar algunas.<sup>430</sup> En este tenor, me parece apremiante la recopilación de su narrativa —no sólo de la que puede considerarse fantástica o cercana al género—, para su difusión y para que sea atendida por la crítica.

Uno de los personajes que aparecen en la obra de Lugones, y que permitió trazar una continuidad de recursos entre los escritores de la Generación del Ochenta y los modernistas, es la sirena —en «El origen del diluvio», como se recordará, esta figura mitológica funciona como objeto mediador por el que se comprueba la veracidad de la sesión espiritista—.

Esta criatura marina descrita en las historias griegas es recuperada por Mario Delcos, seudónimo de Carlos Octavio Bunge<sup>431</sup> (1875-1918), en «¡Una sirena en Mar del Plata!» (*Caras y Caretas*, 15 de febrero de 1908, núm. 489).<sup>432</sup> El título del relato es sumamente revelador en cuanto al personaje y el lugar en que se desarrollan los acontecimientos; lo que no dice es que el encuentro que se narra invierte la idea tan arraigada de que las sirenas

---

<sup>430</sup> Además de los cuentos de Montero Bustamante que he analizado de manera sucinta en esta investigación, dejo anotados algunos títulos más que podrían despertar el interés del lector: «El secreto del viento», «La luz mala», «La lechuza» y «El hechizo», todos en *Caras y Caretas*, números 403, 413, 430 y 690, respectivamente. «La luz mala» también fue publicado en *Fray Mocho*, el 20 de abril de 1920, núm. 417.

<sup>431</sup> Otros seudónimos del autor fueron Hernán Prinz, con el que publicó una novela titulada *Mi amigo Luis*, y Thespis, con el que firmó el folletín *Viaje a través de la estirpe* en *Caras y Caretas*, aludiendo a su obra *Thespis* de 1907.

<sup>432</sup> El texto firmado por Mario Delcos está acompañado por dos dibujos de Juan Hohmann. El segundo de ellos me resulta interesante debido a que las ilustraciones de los relatos fantásticos de *Caras y Caretas* pocas veces representan al ente sobrenatural o el acontecimiento insólito; más que el momento de disrupción, se privilegia un pasaje poco revelador. Desatendiendo esa inclinación, en «¡Una sirena en Mar del Plata!» sí se presenta la escena en que el narrador y la sirena sostienen una conversación a la orilla del mar.

atrapan a los hombres con su canto; en la historia de Bunge, la sirena salva al personaje que se ha enamorado de ella y le impide seguirla:

—¡Detente, desgraciado!  
Con trémulo acento de pasión yo le repuse:  
—¡No puedo! No puedo vivir sin ti... corro hacia ti...  
—¡Detente! —repitió ella— ¿No ves que corres hacia una muerte segura!  
—Moriré en tus brazos...  
—¡No, no!... Espérame... yo iré a la costa... —me contestó ella, nadando en efecto hacia la orilla.<sup>433</sup>

El acercamiento de la mujer-pezu, así como la entrevista que ella le concede, tiene un propósito claro: destruir la ilusión amorosa por la que el narrador pensaba sacrificar su vida.

Recupero el pasaje:

—Acaso alguna vez haya pretendido poseer una sirena algún pobre náufrago, después de muchos años de no ver mujer alguna... Pero, dime con franqueza, ¿podrías tú tener ahora amores conmigo? ¿No te repugna mi aspecto de pez, mi olor marino, mi frialdad, mi piel húmeda, gruesa y resistente? Aunque no tuviera yo el peligro de mi vida marina, ¿aceptarías tú mi mano?

Y al decir esto, me tendió una ancha y poderosa mano, con uñas como garras y entre los dedos, *horresco referens*, ¡unas delgadas membranas natatorias como las que los unen en las patas de las aves acuáticas!...

—Fíjate bien [...] ¿No es verdad que, una vez que me has visto de cerca, una vez que conoces mi verdadera existencia animal, has dejado de quererme con tu antigua ansia de muerte?

Pensándolo bien, yo agaché la cabeza en señal de afirmación...

—¡Te he curado, pues, de un mal sueño! [...] te libré de una muerte terrible, cual lo es la del ahogado...<sup>434</sup>

El motivo de enamorarse de una sirena se observaba —en la literatura hispanoamericana— desde «La ondina del lago azul» de Gertrudis Gómez de Avellaneda y puede encontrarse todavía en la narrativa hispanoamericana contemporánea, ejemplo de ello es «El hombre sirena» (2014), de Samanta Schewblin (1978), texto que se asemeja en alguna medida al de Bunge, aunque en éste se intercambian los roles, pues quien se cautiva por un

---

<sup>433</sup> Carlos Octavio Bunge, «¡Una sirena en Mar del Plata!», *Caras y Caretas*, 15 de febrero de 1908, núm. 489, p. 76.

<sup>434</sup> *Loc. cit.*

ser marino es una mujer.<sup>435</sup> Empero, la importancia de retomar «¡Una sirena en Mar del Plata» en este trabajo no radica únicamente en la recuperación de ese motivo, sino también en el giro propuesto por el autor, el cual modifica la caracterización del personaje.

La modificación se presenta de varias maneras: por un lado, se le da voz a un ser a quien, por lo general, sólo se conoce mediante las versiones de los hombres tentados; por otro lado, se rompe el ideal de belleza que caracteriza a las sirenas; y, finalmente, al presentarse como salvadora, se matiza su esencia maligna. Este cambio es similar al que se analizó en cuentos como «La lluvia de fuego», «Los caballos de Abdera» y «La estatua de sal», en los que se ofrece una nueva perspectiva respecto de un episodio anclado en la memoria colectiva.

Estas variantes respecto del modelo canónico de la sirena llegan incluso a ser esperadas, ya que los receptores tienen un amplio conocimiento de cómo deben ser esos seres:

nos movemos dentro de un territorio cultural en el que las sirenas no son algo inédito: hay una predefinición, por lo que toda sirena nueva viene al lector con una historia a las espaldas y basta la alusión para recrear una historia, una representación, una ideología, sin necesidad de explicitarlo [...]

Esta relación determina un horizonte de expectativas y [...] nos hace prever posibilidades de desarrollo de la trama; nos pone al acecho de variantes, innovaciones, desviaciones.<sup>436</sup>

«¡Una sirena en Mar del Plata!» se unió a dos textos más para conformar la *nouvelle* *La sirena (tríptico)*, que se incluyó en el libro *Viaje a través de la estirpe y otras narraciones* (Biblioteca de La Nación, Buenos Aires, 1908) y posteriormente en *La sirena (narraciones fantásticas)* [Espasa Calpe, Madrid, 1927].<sup>437</sup> Entre su versión en solitario y la del tríptico,

---

<sup>435</sup> Samanta Schweblin, «El hombre sirena», *Letral*, 2014, núm. 12, pp. 112-116. Respecto de la modificación del género de los personajes, puede pensarse como una tendencia de nuestra época, basta recordar la aclamada película *The Shape of Water* (2017), donde se replica este esquema, así como su antecesora: *Creature from de Black Lagoon* (1956), en la cual el ente marino es maligno y secuestra a la mujer que desea.

<sup>436</sup> R. Campra, art. cit., p. 24.

<sup>437</sup> No he podido consultar en su totalidad *Viajes a través de la estirpe y otras narraciones* por lo que, para mi acercamiento a esta obra, me baso en *La sirena (narraciones fantásticas)* de 1927 —uno de los volúmenes de las *Obras completas* publicado por Espasa Calpe—. A pesar de que *La sirena (narraciones*

puede detectarse un cuantioso número de variantes; algunas de ellas trabajan para un mismo fin: la comprensión del relato como el inicio de una historia mayor.

Como parte de *La sirena (tríptico)*, el relato cambia su título por el de «La aparición de la sirena», para vincularlo con los próximos episodios: «La pesca de la sirena» y «La fuga de la sirena». Enseguida del título se agregan la fecha y el lugar en que supuestamente ocurrió el avistamiento de la criatura: «Mar del Plata, 15 de enero de 1903».<sup>438</sup> En su versión de *Caras y Caretas*, esta precisión resultaba innecesaria porque el título mencionaba la ciudad y porque la fecha no estaba relacionada con sucesos posteriores, para cuya comprensión es determinante una cronología.

El segundo episodio de *La sirena*, de igual manera, indica la fecha y lugar de los acontecimientos: «A bordo del “John Blackstone”, anclado en Port-Stanley, 20 de febrero de 1904».<sup>439</sup> En él se conoce el nombre del narrador: Jerónimo Robbio, y se describe el segundo encuentro que tiene con la sirena, en el cual la atrapa y planea llevarla al Jardín Zoológico de Buenos Aires.<sup>440</sup> La última parte de la historia está fechada el 31 de marzo de 1904, en la

---

*fantásticas*) apareció nueve años después de la muerte del autor, podría presentar variantes respecto de la edición de 1908, pues se sabe que Bunge corregía constantemente sus textos y que en sus últimos años este trabajo fue más intenso porque preparaba la edición completa de sus obras (Carlos E. Llambi, «Noticia bibliográfica sobre los escritos publicados e inéditos de Carlos Octavio Bunge», *Nosotros*, 12, 1908, núm. 111, p. 434); edición que veía la luz gracias al impulso de la editorial española.

<sup>438</sup> Carlos Octavio Bunge, *La sirena (narraciones fantásticas)*, Espasa Calpe, Madrid, 1927, p. 7. Considero que esta fecha no corresponde a la elaboración del texto, sino al momento en que, dentro de la ficción, tuvieron lugar los hechos. Hasta donde he podido investigar, la versión de *Caras y Caretas* es la primera que se publicó.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>440</sup> El Jardín Zoológico de Buenos Aires fue un referente importante para la sociedad porteña de finales del siglo XIX y principios del XX; según registros de asistencia, para 1908 anualmente se recibía la visita de más de 1 220 000 personas. Eduardo Holmberg fue director del Jardín Zoológico desde su reinauguración, en 1888, hasta 1903; Holmberg consideraba que el zoológico debía contribuir al progreso y a la educación, por lo cual fundó la *Revista del Jardín Zoológico* e impulsó la propuesta de que cada animal tuviera un recinto que arquitectónicamente representara su lugar de origen. En las publicaciones periódicas de la época es posible advertir la relevancia del Jardín Zoológico, ya que constantemente hay referencias a él y se incluyen reportajes acerca de la llegada de animales provenientes de todas partes del mundo, como «La girafa [sic] “Mimí”» traída de Dakar (Lucrecia Gringauz, «Entretencimientos y multitudes. El Jardín Zoológico de Buenos Aires en sus primeras décadas», *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Cuyo,

capital porteña, y trata de la llegada de ambos personajes a la ciudad, el ingreso de ella al zoológico y el momento de su liberación.

Las sirenas pudieron haber sido las criaturas predilectas de Bunge, pues aparecen también en la novela breve *Viaje a través de la estirpe*. Esta obra fue publicada en tres ocasiones: primero como folletín en *Caras y Caretas*, en 1908;<sup>441</sup> ese mismo año, apareció como narración principal en *Viaje a través de la estirpe y otras narraciones*; finalmente, en 1927, formó parte de *La sirena (narraciones fantásticas)*. El texto, dividido en diez capítulos,<sup>442</sup> trata acerca de un viaje a través del tiempo que realiza el narrador guiado por el espíritu de Darwin. En su travesía, el personaje contempla el origen de la vida, la evolución de la Tierra y de las especies, así como el desarrollo del hombre; recorrido que guarda estrecha relación con lo descrito por el espíritu en «El origen del diluvio».

Mucho más podría decirse de la narrativa fantástica de Carlos Octavio Bunge; una sucinta revisión de su obra deja entrever que desde 1907 el interés del autor se inclinaba cada vez más hacia lo fantástico; sin embargo, pocos años pudo experimentar en este género, pues murió en 1918, a la temprana edad de 43 años. Acerca de la personalidad de Bunge, recupero las palabras de Alberto Gache, escritas unos meses después de su muerte:

Carlos Octavio Bunge ha muerto muy joven. Vivió muy de prisa, y confiado en su naturaleza vigorosa y en sus energías que parecían no tener límite, se entregó a una labor que resultó superior a sus fuerzas y cayó vencido, dejando, en su breve paso por la tierra, el rastro brillante de su inteligencia superior.<sup>443</sup>

---

Mendoza, s/p.). Esto explica que tanto Bunge como Quiroga —en «El mono que asesinó»— lo hayan convertido en un escenario para sus relatos.

<sup>441</sup> Con el seudónimo Thespis, apareció en los números 488, 489, 490, 491, 492 y 493 (8, 15, 22 y 29 de febrero, 7 y 14 de marzo de 1908).

<sup>442</sup> En la edición de 1927, el nombre del segundo subcapítulo cambia de «Asrael» a «El voto de Teresa». La cantidad de variantes que hay entre los distintos testimonios de *Viaje a través de la estirpe* y de *La sirena*, bien podría ser registrada en una edición crítica. Queda por hacer este trabajo.

<sup>443</sup> Alberto Gache, «Ensayo crítico sobre Bunge», en *Carlos Octavio Bunge: juicios sobre su personalidad y su obra*, Espasa Calpe, Madrid, 1920, p. 37. Este libro es de suma importancia para todo aquel que pretenda acercarse a la obra de Bunge, pues, además de las opiniones de personalidades como Ricardo Rojas y Ernesto Quesada, ofrece una nómina de los artículos de Bunge aparecidos en revistas, una noticia bibliográfica de sus libros y un listado de estudios a propósito de su obra. Asimismo, puede consultarse el

Hemos visto que, en la década de 1910, nuevos nombres, como los de Quiroga, Montero Bustamante y Bunge, entre otros, plagaron de relatos fantásticos las páginas de las publicaciones periódicas. La abundancia de esta literatura, y la atracción que tuvo en los escritores más jóvenes, no logró opacar la participación de autores consagrados, como Holmberg y Lugones, quienes se mantuvieron presentes en el panorama de lo fantástico.

De Eduardo Holmberg, por ejemplo, se publicó «Por el aire» (*Caras y Caretas*, 6 de noviembre de 1909, núm. 579), en el que se narra un singular caso de telepatía entre un jinete árabe y su caballo. La relevancia que en el relato tienen los equinos, pero sobre todo la inteligencia que se les atribuye, parece ser un eco de «Los caballos de Abdera». Este vínculo entre Holmberg y Lugones resulta, más bien, una influencia recíproca: desde 1897, en los primeros cuentos fantásticos del autor de *Lunario sentimental*, se observa una recuperación o continuidad de muchas de las propuestas de Holmberg; sin embargo, para los últimos años de la década de 1900, la asimilación de recursos también se verifica a la inversa, como se deja ver en «Por el aire».

A propósito de la constante comunicación de estos autores —en la cual nuestros estudios deberían ahondar—, puede mencionarse también la similitud que hay entre «El ruiseñor y el artista» y un cuento de Lugones posterior a *Las fuerzas extrañas*: «Hipalia» (*Caras y Caretas*, 15 de junio de 1907, núm. 454),<sup>444</sup> donde una joven aparentemente proyecta su existencia en una pared, logrando una pintura viva. Asimismo, es posible

---

número 111 de la revista *Nosotros* (julio de 1918); se trata de un homenaje al autor en el que, entre una serie de artículos a propósito de su vida y obra, se publican textos inéditos, como el cuento «La mano» y el poema «Las brujas».

<sup>444</sup> No fue sino hasta 1982 cuando «Hipalia» formó parte de un libro. El volumen se intitula *Cuentos desconocidos* (Ediciones del 80, Buenos Aires) y estuvo al cuidado de Pedro Luis Barcia. «El descubrimiento de la circunferencia», «El Definitivo» y «El hombre muerto», son sólo algunos de los textos recuperados que pueden consultarse en esta obra.

encontrar afinidad entre «Viola acherontia» y el relato de Holmberg «Ioióla» (*Caras y Caretas*, 31 de diciembre de 1910, núm. 639),<sup>445</sup> el cual trata de las misteriosas propiedades del perfume de una planta originaria de Medio Oriente; aunque «Ioióla» se aleja del registro fantástico, permite constatar el vínculo que une a ambos escritores.

Otro autor que incursionó en lo fantástico en este periodo fue Juan José de Soiza Reilly (1880-1959). Uno de los primeros relatos que pertenecen al género fue «Nuestros esqueletos» (*Caras y Caretas*, 3 de septiembre de 1910, núm. 622):<sup>446</sup> un texto brevísimo en el que un hombre asegura que la reencarnación puede comprobarse mediante los esqueletos, pues cada hombre ocupa una osamenta similar a la que tuvo en vidas pasadas. El acontecimiento extraordinario que lleva al personaje a postular tal hipótesis es el hallazgo de dos cráneos de idéntica composición. En el siguiente pasaje se desarrollan las ideas relativas a la metempsicosis que, como se ha visto, atraviesa los relatos fantásticos de Holmberg, Darío, Quiroga y, por supuesto, Lugones:

Yo creo que nuestra alma es inmortal y que la metempsicosis es una verdad concluyente. Cuando nosotros morimos, nuestra alma se reencarna. Trasmigra. Queda el cuerpo vacío. Creamos otro... Tu alma, por ejemplo, ha tenido otro cuerpo. Ese cuerpo murió, y tu alma se encarnó de nuevo en la envoltura carnal que ahora llevas... ¿Dónde estará tu cadáver anterior? ¡Calcula tú, cuántos esqueletos tuyos y míos andarán por la tierra! ¿No sentirías placer en contemplar los esqueletos en que tu alma ha vivido?... Así como los trajes de una persona toman con el uso la forma del cuerpo que los lleva, cada envoltura humana corre las mismas aventuras del otro cuerpo anterior que abrigó la misma alma.<sup>447</sup>

El relato de De Soiza sigue una tendencia de la época al relacionar el evento extraordinario con un trastorno mental del personaje, por lo cual no se puede determinar si éste tuvo lugar o si se trató de una alucinación.

---

<sup>445</sup> Éste y otros cuentos de Eduardo Holmberg fueron recuperados, en fecha reciente, por Carlos Abraham, y se encuentran disponibles en *Cuentos desconocidos* (Cuadernos de la Gran Aldea, Buenos Aires, 2018).

<sup>446</sup> Acerca del papel de De Soiza Reilly en *Caras y Caretas*, puede consultarse el trabajo de Laura Cilento en el que, además de analizar algunos de sus textos, ofrece un listado completo de sus colaboraciones.

<sup>447</sup> Juan José de Soiza Reilly, «Nuestros esqueletos», *Caras y Caretas*, 3 de septiembre de 1910, núm. 622, p. 70.

Difícilmente se podría subestimar la relevancia que tuvo *Caras y Caretas* en el desarrollo de lo fantástico rioplatense —lo mismo puede afirmarse de otros géneros, como la ciencia ficción y lo policiaco, por mencionar aquellos que comúnmente se asocian con aquél—. Los índices que han ofrecido los críticos literarios son vastos; sin embargo, para esta investigación he prescindido de aquellos textos que, desde mi punto de vista, no son propiamente narraciones, como «En el año 3000. El Sud (R. A.), dueño del norte por la marco-química [sic]»;<sup>448</sup> tampoco he incluido cuentos cuya carga humorística trabaja en contra del sentimiento fantástico, como me parece que ocurre en «La muerte borracha» de De Soiza Reilly;<sup>449</sup> asimismo, he evitado las narraciones que niegan por completo que la disrupción haya ocurrido, tal es el caso de «El fin del mundo» de Raúl de Nanc.<sup>450</sup> Estos textos, sin embargo, son de sumo interés desde otras perspectivas de análisis.

La publicación de José Sixto Álvarez no fue la única en la que aparecieron narraciones

---

<sup>448</sup> Aunque en *Cuentos fantásticos argentinos 1900-1960*, Carlos Abraham incluye «En el año 3000. El Sud (R. A.), dueño del norte por la marco-química [sic]» (*Caras y Caretas*, 17 de febrero de 1906, núm. 385, pp. 56-57), me parece que éste difícilmente puede considerarse como un relato del género, pues consiste en una especulación de cómo será la vida en el siglo treinta y, a pesar de que resulta llamativa, no narra una historia. Podría decirse incluso que «En el año 3000...» es un texto publicitario porque, tal como anota Abraham, hay dos referencias claras a marcas que se anunciaban en el magacín: el agua embotellada de la empresa Palau y el aceite Bau: «Que el agua mineral argentina de Rosario de la Frontera, manantial Palau, era tan buena como la mejor agua de mesa y había merecido los más altos premios en el extranjero [...] nuestros retataranietos, lejos de reprochar preocupaciones de tiempos antiguos, convendrán todos a una en que nosotros solamente bebemos agua Palau»; y más adelante: «LO ÚNICO QUE DURARÁ y que será igual en el año 3000 que en el año 1906, es el aceite Bau, pues ni la química podrá sustituirlo, ni la naturaleza llegará a mejorar los terrenos y los frutos de donde sale el aceite de oliva más puro y más fino que se conoce y que es posible obtener. Al César lo que es del César» (p. 56). Como puede verse, la especulación de ese mundo futuro pareciera ser un pretexto para presentar ambas marcas; en otras palabras, una estrategia de publicidad muy distinta a la que, por lo general, se veía en *Caras y Caretas*. Por último, quisiera mencionar que, a pesar de que en *Cuentos fantásticos argentinos 1900-1960*, «En el año 3000...» aparezca como de autor anónimo, en *Caras y Caretas* está firmado por Stella. Como afirma Laura Cilento al tratar este texto, la identidad de Stella no es segura; sin embargo, me atrevo a sugerir que quizá la autora sea Emma de la Barra (1860-1947), ya que, como se recordará, la oriunda de Rosario había publicado un año antes el *best-seller Stella*, además de que solía utilizar seudónimos y, en esas fechas, era colaboradora de *Caras y Caretas*.

<sup>449</sup> Firmado como Pol Lall, apareció el 12 de enero de 1907, en el número 432 de *Caras y Caretas*.

<sup>450</sup> *Caras y Caretas*, 19 de marzo de 1910, núm. 598, pp. 59-60. Este cuento narra el sueño de un hombre en el que hay un envenenamiento universal causado por el paso del cometa Halley. Las ilustraciones de Aurelio Giménez muestran una avenida de Buenos Aires dominada por el caos.

fantásticas; en la revista *Nosotros* (1907-1943)<sup>451</sup> también es posible encontrar algunas aproximaciones al género.

El primer cuento que he ubicado en la publicación fundada por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti, corresponde a uno de los más reconocidos escritores de Hispanoamérica: Amado Nervo (1870-1919). Si bien el mexicano no vivió en el Río de la Plata sino pocos meses antes de morir, en 1919; en 1900, durante su estancia en París, había entablado una estrecha relación amistosa y literaria con Rubén Darío, la cual le permitió integrarse como colaborador del diario *La Nación* e incursionar de lleno en el panorama literario rioplatense.

En marzo de 1908, en el número ocho de *Nosotros*,<sup>452</sup> se publicó «Los que ignoran que están muertos»,<sup>453</sup> que un año más tarde sería incluido, con ligeras modificaciones, en *Ellos* (Ollendorff, París, 1909). En este texto se plantea la hipótesis de un viejo espiritista: que los muertos no se enteran de que lo están y actúan como si siguieran con vida hasta que alguien les informa que no pertenecen más a este mundo. Para sostener dicha hipótesis, el narrador reproduce lo ocurrido durante una sesión espiritista, en la que Valente Martínez,

---

<sup>451</sup> Respecto de la historia de *Nosotros*, puede consultarse el apartado que Lafleur, Provenzano y Alonso le dedican (*op. cit.*, pp. 39-45). Cito en extenso el fragmento que considero que sintetiza la esencia de esta publicación: «Nadie ignora que al hablar de la revista *Nosotros* se está nombrando al documento más importante de la vida intelectual argentina de las primeras cuatro décadas del siglo. Nada que haya sido significativo ha dejado de registrarse en esa prodigiosa serie de trescientos noventa números que el tiempo ha consagrado como testimonio fehaciente de toda una época, y que hoy resultan de obligada consulta para la historia de la literatura nacional. *Nosotros*, [sic] tuvo el singular privilegio de ver nacer y morir a muchísimas publicaciones surgidas del entusiasmo innovador o de la pasión que es propia de la juventud, mientras los hechos mudaban el rostro de los días y un viento sin memoria borraba los nombres de ayer para sustituirlos por otros, en vertiginosa carrera. Ha sido el testigo activo de la evolución de un país, y ha podido inscribir sobre sus páginas, en trance de permanente vigilia, el rumor profundo de lo que no es perecedero [...] Pero, qué impronta singular la de su marcha, contrastada hoy en la perspectiva de los años; qué dosis de vocación y de fe, en el hacer de la inteligencia [...] *Juvenalia*, *Rinconete* y *Cortadillo*, *Preludios*, *Horizontes*, *Ideas*, son eslabones que conducen a *Nosotros*. Los grandes proyectos, el ideal presentido, la bohemia desordenada y estéril, todo se concreta en esta revista, que absorbe los pequeños arroyuelos en un cauce cada vez más profundo y fecundante» (*ibid.*, pp. 42-43).

<sup>452</sup> No extraña la presencia de Amado Nervo en *Nosotros*, pues Darío —su amigo y antiguo compañero de casa— colaboró en ella desde el primer número, por lo que seguramente facilitó el contacto entre los directores de la revista y el mexicano.

<sup>453</sup> Este cuento se volvió a publicar en Buenos Aires, en el número 408 de la revista *Fray Mocho*, correspondiente al 17 de febrero de 1920.

asesinado recientemente, se comunica a través de la médium pidiendo ayuda, pues acaba de ser atacado:

—«¡Vengan a levantarme!» —seguía diciendo con inflexión plañidera la médium—. «Me estoy desangrando: es una falta de caridad dejarme así, tirado en una plazuela»...  
—Yerra usted, insinuó entonces el que presidía: cree usted hallarse herido y abandonado en la calle; ¡pero en realidad está usted muerto!  
—«¡Muerto yo! —exclamó la médium con dolorosa sorna [...]»  
—Está usted muerto y bien muerto. Murió usted de la puñalada, el viernes último, en el hospital de San Lucas.<sup>454</sup>

El tema del espiritismo había sido representado por Nervo en la novela *El donador de almas* (1899),<sup>455</sup> sin embargo, el tratamiento que se observa en «Los que ignoran que están muertos» es más cercano a «El origen del diluvio», en tanto que se narra la comunicación con un espíritu.

Para finales de 1908, Nervo da a las páginas de *Nosotros* otro cuento cercano a lo fantástico —que también formó parte de *Ellos*—; me refiero a «El hombre a quien le dolía el pensamiento», que apareció en el ejemplar que contiene los números 16 y 17. Al igual que en «Los que ignoran...», el comienzo constituye un marco teórico en el que se asegura la existencia de enfermedades que pueden llevar a que un hombre se convierta en estatua o a que el cabello de una persona se transforme en un racimo de tentáculos; posteriormente, se presenta un caso particular en el que un individuo sufre cada vez que elabora un pensamiento.

La primera parte de la narración es hiperbólica, ya que exagera —y al mismo tiempo ficcionaliza— los síntomas de enfermedades reales, como la tripanosomiasis africana y la osificación de los músculos. En otras palabras, aunque la voz narrativa enlista padecimientos verdaderos, éstos son engrandecidos con el fin de que el dolor por pensar se convierta en un

---

<sup>454</sup> Amado Nervo, «Los que ignoran que están muertos», *Nosotros*, 2 (1908), núm. 8, p. 111.

<sup>455</sup> Inquietudes como las planteadas en estas narraciones todavía se encuentran vigentes. Basta pensar en la similitud que guarda la película *Her* (2013) con *El donador de almas*, y el parecido entre *The Sixth Sense* (1999) y «Los que ignoran que están muertos».

trastorno posible.

En la segunda parte del texto, el narrador describe una enfermedad por la cual a un hombre «cada pensamiento, cada cerebración, le produce una tortura física».<sup>456</sup> En principio se plantea una duda respecto de la existencia real de una patología así, pues la voz narrativa dice: «yo he sabido o he soñado de una enfermedad todavía más terrible que las descritas».<sup>457</sup> Las líneas siguientes inclinan la balanza hacia la ensoñación, ya que se incluyen imperativos, como «imaginaos» y «suponed», y el condicional «si», que niegan la veracidad de lo descrito; sin embargo, hay una conversión paulatina que culmina en un enunciado que afirma la presencia de un enfermo del pensamiento: «...Ahora duerme, duerme, aniquilado por los anestésicos; pero en cuanto se filtra por su cerebro un rayito de pensamiento, se escucha un grito, un grito lastimero que parte del alma...».<sup>458</sup>

La cita anterior corresponde al final del texto en su edición de 1908; sin embargo, es probable que el autor considerara que la transición de sueño a realidad no se percibiera y que la vacilación entre esas dos posibilidades no fuera efectiva, pues en la versión de 1909 el cambio más significativo se halla precisamente en el final, el cual se extiende de la siguiente manera: «¿Existe esta enfermedad? ¿La he soñado o la he presentido? Fuerza es responder con un ¡quién sabe!».<sup>459</sup> Estas tres oraciones intentan acentuar la duda acerca de la veracidad de lo narrado. Desde mi perspectiva, trabajan en contra del efecto que ya se había logrado.

En «El hombre a quien le dolía el pensamiento» se verifica la explicación científica para el acontecimiento extraordinario, que, como he dicho, es una característica presente en

---

<sup>456</sup> Amado Nervo, «El hombre a quien le dolía el pensamiento», *Nosotros*, 2 (1908), núms. 16-17, p. 234.

<sup>457</sup> *Loc. cit.*

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>459</sup> Amado Nervo, «El hombre a quien le dolía el pensamiento», en *Ellos*, Ollendorff, París, 1909, p. 50.

varias narraciones de *Las fuerzas...* y se relaciona también con «El almohadón de plumas», puesto que en ambos el discurso científico otorga credibilidad a las enfermedades que padecen los personajes.

Para concluir lo relativo al efecto inmediato que tuvo *Las fuerzas extrañas* quisiera dedicarle un espacio a «En la sombra» de Pablo A. Córdoba, narración publicada en el número 24 de *Ideas y Figuras*,<sup>460</sup> el 26 de enero de 1910. Se trata de un autor y, por tanto, de un texto, prácticamente desconocidos. De Córdoba sólo se sabe que fungió como oficial mayor, secretario general y prosecretario del Consejo Nacional de Educación en Argentina en las décadas de 1910 y 1920. Además de participar en las publicaciones de ese órgano — como *El libro* (1909), *De la mujer* (1909) y *Folklore argentino* (1921),<sup>461</sup> y la revista *El Monitor de la Educación Común* (1881)—, en *Ideas y Figuras* es posible encontrar otras colaboraciones suyas —como los sonetos del número 49 y un texto periodístico en el número 128—. Hasta ahora, me ha sido imposible localizar más información biográfica, desconozco su lugar y fecha de nacimiento, y sólo he podido localizar un aviso de su defunción en *El Monitor...* de abril de 1934, sin que se informe la fecha ni la manera en que ésta ocurrió. Según el registro bibliográfico de don Juan B. Terán, él pronunció un discurso en la inhumación de restos de Córdoba,<sup>462</sup> el cual no fue impreso en ningún medio.

En «En la sombra» el narrador tiene un encuentro con un espíritu, «un esclavo de la

---

<sup>460</sup> Según lo anotado por Lafleur, Provenzano y Alonso, esta revista fue fundada por Alberto Ghirardo en 1908 y se editó semanal o quincenalmente hasta 1916 (*op. cit.*, p. 39).

<sup>461</sup> Para la elaboración de este proyecto, que tenía como propósito el rescate de las tradiciones populares argentinas, se conformó un jurado para determinar la pertinencia del material reunido; en él, además de Pablo A. Córdoba, destacó la presencia de Leopoldo Lugones, entonces director de la Biblioteca Nacional de Maestros.

<sup>462</sup> Juan B. Terán (hijo) y Gastón Terán Etchécopar, «Bibliografía de Don Juan B. Terán», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 6 (1938), núm. 23-24, p. 379.

fuerza, que viaja en la opresión hace millones de siglos».<sup>463</sup> El espíritu le habla de su vibración y de su viaje eterno, le cuenta que alguna vez vivió en el cerebro de un yogui y le repite una frase de Damanaka que afirma que los seres renacen. Si bien el texto de Córdoba no es el más sobresaliente del periodo, llama la atención que el espíritu es similar al que se configura en «El origen del diluvio», pues no se trata de un humano que murió, sino de otra clase de ente que ha presenciado toda la historia de la Tierra.

Como se observó, durante la segunda mitad de la década de 1900, *Caras y Caretas* dominó el terreno de lo fantástico en el Río de la Plata; en este sentido, constituye una pieza clave para comprender el desarrollo del género, pues, por un lado, contribuyó a la definición de sus características y otorgó especial importancia a las ilustraciones que lo acompañaban; y, por otro lado, fue su principal medio de difusión en los países del sur. En la década siguiente, este tipo de relato se verificaría en toda clase de publicaciones periódicas —no sólo en aquellas que reprodujeron su modelo.

El cambio de década estuvo marcado por dos sucesos que acapararon la atención de la sociedad rioplatense y del mundo: por un lado, el Centenario de la Revolución de Mayo, y, por otro lado, el paso del cometa Halley; en casi todas las publicaciones periódicas de la época es posible encontrar artículos, reportajes y textos alusivos a ellos. Curiosa convergencia: mientras que los preparativos para el centenario intentaban mostrar que Buenos Aires era la ciudad americana del futuro, algunas noticias acerca del cometa auguraban el inminente fin de la humanidad. En este sentido, 1910 refleja, quizá como ningún otro año, la personalidad de los habitantes del Río de la Plata: una personalidad proclive a lo

---

<sup>463</sup> Pablo A. Córdoba, «En la sombra», *Ideas y Figuras*, 26 de enero de 1910, núm. 24, p. 4. El relato tiene una dedicatoria a José de San Martín, quien antes le había dedicado su poema «Ofrenda» (*Ideas y Figuras*, 20 de agosto de 1909, núm. 11, p. 3).

fantástico.

### **3.2 UNA TRIADA FANTÁSTICA: REVISTAS LITERARIAS, MAGACINES Y NOVELAS SEMANALES (1911-1920)**

Pese a las fatalistas predicciones, el fin del mundo no ocurrió y la sociedad porteña tuvo que conformarse con que los eventos extraordinarios se mantuvieran en los límites de la ficción. Esos límites, por cierto, fueron cada vez menos estrechos, pues numerosas revistas vieron la luz en la década de 1910: *Atlántida*, en 1911; *Fray Mocho*, en 1912; *La Cruz del Sur*, en 1913; *Las Letras* y *Ariel*, en 1914; *Ideas*, en 1915; *Proteo* y *Plus Ultra*, en 1916; *La Semana* y *Vida Nuestra*, en 1917; *Augusta*, *Helios*, *Hebe* y *Revista del Ateneo Hispanoamericano*, en 1918; y *Humanidad Nueva*, en 1919; son sólo algunas de ellas.

En este panorama de expansión editorial, sobresalen dos fenómenos: en primer lugar, el incremento y dominio de los magacines —el cual he referido brevemente páginas atrás—, y, en segundo lugar, la aparición de un nuevo formato de publicación periódica que cobraría fuerza en la década de 1920: la novela breve a bajo costo.

Acerca de la presencia de magacines ilustrados se debe tener en cuenta que, además de *Caras y Caretas*, en 1904 había aparecido *El Hogar* (antes *El Consejero del Hogar*), de la Editorial Haynes, que, en su primer momento, estuvo dedicado, sobre todo, a dar cuenta de la vida de la clase alta argentina, así como a mostrar las tendencias de la moda y de los viajes. Ese mismo año tuvo origen *PBT*, fundado por Eustaquio Pellicer, quien, debido a diferencias con José Sixto Álvarez, decidió abandonar *Caras y Caretas* y probar suerte con un nuevo semanario. Sin embargo, todavía en la primera década del siglo XX, esas publicaciones no podían igualar el éxito de la revista fundada por Fray Mocho.

La expansión de las revistas ilustradas no se detuvo: en 1912, algunos colaboradores

de *Caras y Caretas*, encabezados por Carlos Correa Luna, dejaron las filas del magacín para iniciar otro que continuara la visión de Sixto Álvarez. En su honor, la nueva empresa llevó por título su seudónimo: *Fray Mocho*. Cuatro años más tarde, también como derivación de *Caras y Caretas*, se distribuyó *Plus Ultra*, de periodicidad mensual, magacín que permaneció en el mercado hasta 1930. Aunque hubo más revistas ilustradas como las que he mencionado, quizá estas cinco fueron las más importantes en cuanto a literatura se refiere. Así, la segunda mitad de la década de 1910 se distingue por su convivencia y por la competencia que debieron establecer entre ellas para atraer a los lectores.

Parte del éxito que tuvieron estas publicaciones se debió a sus accesibles precios, por los cuales se puede hablar de una democratización de la lectura, la cual hizo visible a un público cuyas capacidades económicas no le permitían adquirir tan fácilmente ejemplares de lujo, pero que estaba interesado en la literatura. De esta manera, los editores idearon nuevas estrategias para atraer a ese público; surgieron así las bibliotecas de libros baratos, como la de *La Nación*, *La Cultura Argentina* y la *Biblioteca Argentina*, cuyos precios iban desde los cuarenta centavos hasta los dos pesos;<sup>464</sup> y las bibliotecas del aficionado pobre,<sup>465</sup> como las

---

<sup>464</sup> Para contextualizar este monto, podemos tomar en cuenta algunas cifras: por ejemplo, en 1910, el salario mensual de un peón de campo era de cuarenta pesos, un obrero calificado ganaba ciento veinticinco pesos y un profesor percibía ciento sesenta pesos, aproximadamente; en cuanto al costo de los alquileres, en 1912, una casa en Buenos Aires, para una familia de cuatro personas, rondaba los veinte pesos (Roberto Cortés Conde, *Tendencias en la evolución de los salarios reales en Argentina: 1880-1910. Resultados preliminares*, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, 1975). En cuanto a precios de productos de la canasta básica, el kilo de pan costaba, en 1910, veintiocho centavos; el litro de leche, dieciséis centavos; y el kilo de carne rondaba los treinta centavos (Norberto O. Ferreras, «Evolución de los principales consumos obreros en Buenos Aires, 1880-1920», *Ciclos*, 11, 2001, núm. 22, pp. 157-180). Otros productos anunciados en *Caras y Caretas* pueden completar la idea del costo de vida en aquella época: una cajetilla de cigarros Vuelta Abajo costaba veinte centavos; una botella de vino Moscatel Rosado Palencia, un peso con veinte centavos; y una docena de cervezas Kops, seis pesos. Se puede consultar también un artículo a este respecto, aparecido en *Mundo Argentino*, en el cual se comparan los salarios y precios de Buenos Aires con los de otros países, como Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos («Los salarios y el costo de vida en Buenos Aires», *Mundo Argentino*, 31 de mayo de 1911, núm. 21, p. 12).

<sup>465</sup> Recupero el término de Verónica Delgado y Fabio Espósito, «1920-1937. La emergencia del editor moderno», en J. L. de Diego [dir.], *op. cit.*, p. 72.

de *Ediciones Mínimas*, *La Novela Semanal* y *Ediciones Selectas-América*, cuadernillos en los que principalmente se publicaban obras cortas de autores consagrados; el costo de cada ejemplar rondaba entre los diez y los veinte centavos. Si bien estos cuadernillos publicaban cuentos, ensayos y novelas breves, este último fue el género más socorrido por los editores, lo que propició una ola de revistas dedicadas a él, como *La Novela de Hoy* (1918), *La Novela para Todos* (1918-1919) y *La Novela del Día* (1918-1924), entre otras.

Además de los magazines ilustrados y de las bibliotecas populares, en la década de 1910, abundaron las revistas literarias; Lafleur, Provenzano y Alonso registran la creación de más de cincuenta, las cuales se sumaron a otras fundadas con anterioridad, como *Nosotros* (1907-1934), *Revista de Derecho, Historia y Letras* (1898-1923) y *Renacimiento* (1909-1913), por mencionar algunas. Si bien la mayoría de estas publicaciones tuvo una existencia efímera y sus tirajes no alcanzaron los elevados números de los magazines y los cuadernillos que he mencionado, ellas representan otra de las caras del panorama literario en el Río de la Plata: el de la alta literatura, en tanto estaban dirigidas al público erudito.

Los tres formatos de publicación periódica que dominaban el mercado entre 1910 y 1920 tenían características inconfundibles. Los magazines ilustrados, por ejemplo, casi siempre superaban las sesenta páginas; los anuncios publicitarios ocupaban planas enteras y se les podía encontrar también intercalados en cualquier clase de texto; los dibujos, las caricaturas y las fotografías eran pieza clave tanto en la publicidad como en las secciones literarias y en los artículos; las portadas, en especial, fueron —y son todavía— de gran atractivo. El contenido de los magazines era amplio: lo mismo se hablaba de política, que de deportes, moda, actualidad, eventos y cultura; en cuanto a los espacios dedicados a la literatura, el género por excelencia fue el cuento, cuyo estilo se vio beneficiado porque, debido a los límites de espacio en la revista, los autores tuvieron que buscar la concreción;

aunado a ello, se formó un vínculo importante entre la imagen y la creación literaria, ya que la mayoría de los relatos estuvieron acompañados por ilustraciones.

Las revistas literarias, por el contrario, eran menos extensas y su publicidad aparecía principalmente en las páginas iniciales y finales. Las ilustraciones eran poco comunes y el contenido de la revista, como se supondrá, se limitaba a asuntos artísticos y culturales. La crítica literaria, así como el ensayo y la poesía, fueron quizá los géneros predilectos en ellas.

Por su parte, los cuadernillos privilegiaron la publicación de novelas y sus páginas rara vez superaban las cincuenta. Se distinguieron por incluir, en la portada, el retrato del escritor correspondiente a cada entrega y, al final, su firma. No es raro encontrar una breve biografía del autor y anuncios relativos al próximo cuadernillo. La publicidad se concentraba en la segunda, la tercera y la cuarta de forros, en donde era frecuente hallar un listado de los números anteriores y otro tipo de avisos relacionados con el cuadernillo.

Llama la atención que sea en las revistas literarias en donde menos relatos fantásticos se registran —por lo menos en esta década—; es en los magazines donde frecuentemente se publicaban narraciones del género. Posiblemente esto se deba al estatus que ocupaba lo fantástico en las primeras décadas del siglo XX; es decir, al ser considerado un género menor y, por tanto, apto para el consumo de las masas, difícilmente sería el tipo de literatura preferida por la élite intelectual que leía las revistas literarias y participaba en ellas; en cambio, las ilustradas tenían un público más amplio, menos culto, el cual gustaba de narraciones fantásticas, policiacas y de ciencia ficción.

El predominio del relato fantástico en los magazines explica que los estudios que llegan a ocuparse de ese periodo se aboquen, en especial, a ese tipo de publicación o a la producción de determinado autor en ellos. Pese a lo que pueda suponerse, esto, lejos de ser un problema, resulta una oportunidad, pues las revistas literarias, sobre todo las de corta vida,

han sido poco atendidas —incluso ignoradas— en cuanto a literatura fantástica se refiere. Por esta razón, antes de revisar las narraciones aparecidas en magazines y cuadernillos, trataré ocho relatos que he localizado en las revistas *Nosotros*, *El Plata*, *La Cruz del Sur*, *Vida Nuestra* y *Proteo*, para mostrar de qué manera se verificó la influencia de la narrativa lugoniana en las revistas dirigidas al público culto.

### **3.2.1 *Lo fantástico en las revistas literarias: ocho relatos desconocidos***

La mayoría de los textos que examinaré de manera sucinta en este apartado no fue recuperada en libro, por lo que sólo se puede consultar directamente en las revistas mencionadas. Sin embargo, he elegido los relatos que me parecen más representativos e incluyo su transcripción en los anexos de esta investigación; asimismo, ofrezco la referencia bibliográfica de los ocho, la cual puede ser de utilidad para los interesados en el tema.

El primero de ellos es «La casa del obispo» de Luis María Jordán (1883-1933), que se publicó en abril de 1911, en el número 27 de *Nosotros*. En él se narra la historia de una casa encantada que había pertenecido a un obispo, muerto en condiciones misteriosas. Un hombre joven, poco creyente de lo que se contaba, decidió rentarla con la intención de llevar ahí a su querida, pero ella huyó con otro. El joven, por no quedarse solo, organizó una fiesta, en la que una invitada le refirió que el obispo había sido asesinado por una sombra. Según su testimonio, cuando eran amantes, ella descubrió que por las noches el obispo rezaba y gritaba como si lo hirieran. Después de mucho insistir, consiguió que el eclesiástico le confesara su secreto: había asesinado a su secretaria arrojándola al fuego, luego de que ella le confiara que estaba embarazada de él. Antes de morir, la joven lo maldijo asegurando que el mismo fuego lo consumiría. Desde ese momento, el obispo fue perseguido por una sombra que le quemaba el cuerpo con una vara caliente. El día que por fin murió, su cuerpo era una llaga viva.

Después de conocer la historia, el joven se emborrachó y, en estado de ebriedad, experimentó la visita de una sombra que le quemó los ojos. La versión del joven es puesta en duda, pues en el lugar en que amaneció ciego, se encontró un habano, lo que hizo pensar a muchos que su ceguera, lejos de ser ocasionada por la sombra, fue autoprovocada por el joven con el cigarro:

Encima de las almohadas, entre un pedazo de funda quemada había un resto de habano.

Uno de los sirvientes murmuró al oído de los otros:

—Este bruto ha estado tan borracho que se ha quemado los ojos con su cigarro.

Nadie pudo jamás probar la veracidad de aquella conjetura. Pocos días después el ciego abandonó el país y la casa quedó deshabitada durante mucho tiempo. Dos años más tarde un fuego benévolo y purificador la redujo a cenizas.<sup>466</sup>

El autor de este relato, a quien Borges llamó «el inventor de la siesta»,<sup>467</sup> colaboró también en publicaciones como *El Sábado* (1907), *Ediciones Selectas América* (1919-1922), *Hebe* (1918-1920), *Revista Nacional* (1918-1920) y *Crisol* (1920-1925). Luis María Jordán, quien fue director del Museo Escolar Sarmiento, publicó además las novelas *La túnica del Sol* (1906) y *La bambina* (1926), así como varios libros de poesía.

Aunque Jordán fuera, en las primeras décadas del siglo XX, «uno de los narradores mejor considerados»<sup>468</sup> de Argentina, su obra, al igual que la de muchos de sus contemporáneos, es hoy prácticamente desconocida. Si subrayo esta idea es para hacer notar que la figura de Borges opacó a una cantidad impresionante de escritores que, me atrevo a decir, influyeron decisivamente en la conformación tanto de lo fantástico como de la literatura rioplatense en general. Incluso las declaraciones de Borges, en los últimos años de su vida, contribuyeron a demeritar a ciertos autores, tal es el caso de Jordán, de quien dice:

---

<sup>466</sup> Luis María Jordán, «La casa del obispo», *Nosotros*, 4 (1911), núm. 27, p. 277.

<sup>467</sup> Jorge Luis Borges, «Para el advenimiento de Ramón», *Martín Fierro*, 18 de julio de 1925, núm. 19, p. 6.

<sup>468</sup> *La Razón*, 22 de diciembre de 1926 apud Guillermo Gasió, *El viento de las circunstancias: materiales sobre literatura y otras expresiones culturales argentinas en el Buenos Aires de 1926*, Teseo, Buenos Aires, 2011, p. 164.

hay un poeta, a quien sólo se recuerda cuando se habla de Lugones —no sé si ha muerto o no—, Luis María Jordán, autor de una pieza de teatro que no conozco, titulada *La bambina*; y, según Mallea, Jordán iba todos los días a conversar con Lugones. Y es lo único que yo sé de él, y he leído y he olvidado debidamente algunos versos suyos en alguna antología.<sup>469</sup>

Este posicionamiento respecto del trabajo de Jordán ya se observaba desde las páginas de *Martín Fierro*, donde el autor de «La casa del obispo» era requerido con frecuencia en una sección llamada «Cementerio de Martín Fierro», primero, y «Parnaso satírico», después.

Aquí un par de sus epitafios:

Descansa en nuestro panteón  
El poeta Luis María  
Jordán, que habló en «La Razón».  
Murió por probar un día  
Qué era la circuncisión.<sup>470</sup>

En este siniestro osario  
Yace Jordán (Luis María)  
Su prestigio literario  
Consta en cualquier diccionario.  
Busque en «Paleontología».<sup>471</sup>

De esta manera, es posible que el olvido en el que permanecen autores como Jordán pueda explicarse, más que por la falta de méritos estéticos, por factores ajenos a los autores: como la imponente figura de Jorge Luis Borges o un intento sistemático de hacer pasar inadvertido su trabajo literario.

Sin embargo, las palabras de Borges que cité líneas atrás hacen evidente la fuerte influencia de Lugones en Jordán; la imagen de la sombra que atormenta al obispo en esta historia recuerda de inmediato a aquella que acompañaba permanentemente al homeópata inglés de «Un fenómeno inexplicable».

«Almas de crepúsculo», de Ricardo Sáenz Hayes (1888-1976), es el segundo relato

---

<sup>469</sup> Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferreri, *En diálogo I*, Siglo XXI, México, 2005, p. 144.

<sup>470</sup> *Martín Fierro*, 6 de septiembre de 1924, núms. 8 y 9, p. 12.

<sup>471</sup> *Martín Fierro*, 5 de agosto de 1925, núm. 20, p. 8.

de este grupo; apareció en *El Plata* (1908-1912),<sup>472</sup> una revista estudiantil dirigida por el doctor Héctor Tarradellas de la que poco se sabe.<sup>473</sup> El cuento, visiblemente influido por Edgar Allan Poe, narra la visita de un médico a un domicilio de un hombre llamado Dorchel y de su hija, de nombre Leonor. El padre asegura que él y ella comparten una sola alma y que, por esa razón, padecen serios malestares físicos:

Yo y mi hija, mi hija y yo somos una misma cosa. ¿Se sorprende usted, verdad? No tenemos dos almas; tenemos una sola que nos anima por igual en todos los instantes. Ella me transmite sus sensaciones y yo a mi vez transmítome las mías. Es así, es así, se lo aseguro. Para su ciencia somos dos vidas con expansiones y sentimientos; dos seres que desempeñan funciones naturales; dos átomos que concurren independientemente el uno del otro a constituir la especie humana en sus vastas y múltiples manifestaciones. Pero en realidad somos dos pulsaciones que se confunden en una única pulsación.<sup>474</sup>

Si bien estas palabras podrían ser consideradas alegóricas, el médico propone llevar a cabo una operación que consiste en abrir el pecho y dejar libre el cuervo que vivía en el interior de cada uno. Aunque la intervención del señor Dorchel es exitosa, la de Leonor, en cambio, le cuesta la vida.

La figura del hombre de ciencia —la cual traté en el capítulo previo— no se observa en «The Raven», poema de Poe al que alude este cuento; no obstante, hemos dicho antes que ese personaje es un rasgo distintivo de la narrativa lugoniana, por lo que su presencia no extraña en el cuento de Sáenz Hayes. En el Río de la Plata, esta línea se fortaleció conforme avanzó el siglo XX, pues aunque tuvo acercamientos por parte de autores como Holmberg, Olivera y García Mérou, para la década de 1910, se aprecia mayor solidez en su tratamiento —los textos de Quiroga y Montero Bustamante son prueba irrefutable de ello.

---

<sup>472</sup> El periodo en que apareció esta revista no está determinado en los índices de revistas que he podido consultar; sin embargo, determino estas fechas con base en los ejemplares que revisé durante mi trabajo de archivo.

<sup>473</sup> Este relato, seguramente, fue parte del volumen de cuentos del mismo título que Sáenz Hayes publicó en 1909 (Garnier Hermanos, París). Por desgracia, no he podido consultar el ejemplar, pero el índice permite pensar que los editores de *El Plata* reprodujeron el relato «El cuervo» sin respetar el título.

<sup>474</sup> Ricardo Sáenz Hayes, «Almas de crepúsculo», *El Plata*, 1912, núm. 62, p. 1.

Ricardo Sáenz Hayes es un autor prácticamente desconocido en Argentina, no obstante, fue miembro de la Academia Argentina de las Letras, periodista reconocido por sus colaboraciones en *La Prensa*, *La Nación* y *Nosotros*, crítico literario y ensayista. Como redactor de *La Prensa*, se distinguió por sus artículos de política nacional e internacional, así como por sus acercamientos a las artes. Destacan, sobre todo, sus obras dedicadas a la figura de Miguel Cané y Michel de Montaigne.<sup>475</sup> Queda por estudiar su relación con Jorge Luis Borges, pues hay indicios que apuntan hacia un vínculo literario y amistoso.<sup>476</sup> Para tener mejor idea de la personalidad de Sáenz, recupero las palabras de Fermín Estrella Gutiérrez:

En Ricardo Sáenz Hayes el hombre y el escritor eran una sola cosa, indivisible y única. Y lo que decía o escribía [...] tenía la autoridad que emanaba de su vida, noble y digna. Su moral de hombre de carne y hueso era la misma que inspiraba su prédica de político, de hombre de ideas, de escritor y de periodista [...] ¿Qué saben, de su vida y su obra muchos jóvenes —y algunos que no lo son ya—, de hoy? Poco o nada. Triste es decirlo. Sin embargo, en la vida del país en el corriente siglo, su nombre figura —o deberá figurar—, entre los argentinos más esclarecidos, más amantes del país y de sus instituciones, más dignos de perdurar por la alta calidad de su mensaje a través de su obra como escritor y como periodista.<sup>477</sup>

El tercer cuento es «Despertar de sombras», de Federico W. Gándara (1881-1965), publicado en mayo de 1913, en el primer número de *La Cruz del Sur* —órgano de la Sociedad Teosófica Argentina—. Gándara fue doctor en Química, profesor del Colegio Nacional y de la Universidad Nacional de La Plata, escritor y periodista. Su pertenencia a la masonería explica su colaboración en *La Cruz del Sur* —donde también participaba Eduardo Holmberg—.<sup>478</sup> «Despertar de sombras» trata de un viaje astral del narrador. Éste puede

---

<sup>475</sup> Los escasos datos acerca de su quehacer periodístico y literario pueden consultarse en: Fermín Estrella Gutiérrez, «Ricardo Sáenz Hayes», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, enero-junio de 1976, núms. 159-160, pp. 119-124; el texto es una transcripción de las palabras pronunciadas en el cementerio de la Recoleta durante el entierro del autor. Además del discurso, en el mismo número del boletín, aparece una fotografía de Ricardo Sáenz Hayes, acompañada de su autógrafo, y un listado bibliográfico elaborado por Horacio Jorge Becco.

<sup>476</sup> A este respecto, se puede consultar el artículo de Fernando Iwasaki, «Meditaciones criollas», *ABC de Sevilla*, 25 de octubre de 2008, p. 24.

<sup>477</sup> F. Estrella Gutiérrez, art. cit., pp. 120-121.

<sup>478</sup> Es relevante que uno de los pocos textos publicados por Holmberg en las páginas de *La Cruz del Sur* se deba, en parte, a Federico W. Gándara. El texto al que me refiero es «Un fantasma», publicado en

relacionarse con «El origen del diluvio» y con el «Ensayo de una cosmogonía...» de *Las fuerzas extrañas*:

Algo así como la calma misma del infinito compenetraba todo mi ser e insensiblemente, fuéronse desvaneciendo dudas y pesadumbres... Parecía que el alma, encerrada en su débil mortaja de carne, se asomara con asombro y contemplara con sus espirituales ojos el espacio infinito, donde se mueven los soles y los mundos [...] Los mundos giraban en torno de cada sol, cumpliendo la sublime ley de la Armonía Universal. Difícil sería expresar por medio de palabras tanta magnificencia. Al mismo tiempo que se contemplaban todos los mundos, se sentían también todos sus ritmos... Así proseguí mi viaje a través de *espacios distintos*. Diríase que al contemplar los mundos y sucederse los sistemas, se iba desvaneciendo en mí el concepto de tiempo y afianzándose el de la eternidad.

A medida que compenetraba el Universo, parecía modificarse la estructura de mis ojos: miré primero el cielo con los ojos de la Tierra, después, desapareció aquel, y pude contemplar *al mismo tiempo* todos los sistemas y todos los mundos.

Sentir y ver, fue todo uno. El tiempo dejó de ser: las estrellas y los mundos abarcaron el infinito. Mi conciencia siguió a las estrellas, y la Luz inundó el Espacio.<sup>479</sup>

En la misma revista, pero en julio de 1913, se publicó el cuarto relato de este grupo: «La estatua», de Tito Biagosch, autor del que no se cuenta con ningún dato. En su narración, Biagosch recupera a un personaje de la mitología griega, tal como hizo Lugones en «Los caballos de Abdera». El argumento del cuento es, *grosso modo*, el siguiente: un escultor tiene la encomienda de reconstruir una estatua de gran valor que estaba hecha polvo. Después de muchos intentos, el escultor percibe la forma que originalmente tenía: era un hombre tocando la lira. Al concluir la tarea, la estatua cobra vida y se sabe que es Orfeo, quien recrimina al escultor por haber restablecido su forma:

¿Por qué me has reconstruido a mi forma y a la vida? ¿Quién eres tú para contrariar la sabia obra del Tiempo? ¿No sabes que la muerte llega cuando no debe vivirse más? Y entonces, ¿por qué ese empeño en resucitarme? Egoísta; por ganarte un mísero salario no has titubeado en arrojarme otra vez a este mundo que había abandonado por mi propia voluntad.<sup>480</sup>

---

noviembre de 1913, en el número siete de la revista. En él, Holmberg relata un pasaje de su infancia que será de interés para los estudiosos de este autor. Cito el párrafo inaugural de «Un fantasma», el cual está dirigido a Ángel Clara, director de la publicación: «Conversando con Ud. y con el Doctor Federico W. Gándara, pocos días antes de aparecer su Revista, a propósito de mi artículo titulado *Los fantasmas*, publicado en *Fray Mocho*, el tema nos llevó, como era natural, a consideraciones de orden muy superior al de aquella exteriorización humorística de la fantasía más o menos bien servida por recuerdos literarios, y habiéndoles referido el único caso de aparición fantasmal que he observado, me pidieron lo escribiese para LA CRUZ DEL SUR» (p. 331).

<sup>479</sup> Federico W. Gándara, «Despertar de sombras», *La Cruz del Sur*, 1 (1913), núm. 1, pp. 52-53.

<sup>480</sup> Tito Biagosch, «La estatua», *La Cruz del Sur*, 1 (1913), núm. 3, p. 186.

«La estatua» no sólo echa mano de la incorporación de elementos de la mitología griega al modo de Lugones y de Darío, sino que también utiliza el motivo de la estatua que vuelve a la vida —tal como se verifica en «La estatua de sal» del escritor cordobés—, el cual, según Campra, es una formulación recurrente en la literatura fantástica cuyo ejemplo más clásico es el de «La Vénus d’Ille» (1837), de Prosper Mérimée.<sup>481</sup> Estos dos elementos demuestran una continuidad de recursos en el desarrollo de lo fantástico en el Río de la Plata.

El quinto relato también se publicó en julio de 1913, pero en las páginas de *Nosotros*; se trata de «Los ojos raros», de Eduardo Acevedo Díaz (hijo) [1882-1976], texto que lleva por subtítulo «cuento fantástico». En esta narración, un hombre cuenta los recuerdos de una vida pasada que le fueron revelados por medio de un sueño; lo extraordinario, sin embargo, afirma el narrador, es que días después volvió a ver unos ojos raros e inconfundibles, idénticos a los que había visto en su sueño:

—¡Los mismos ojos raros! Los inconfundibles ojos raros, de expresión risueñamente dulce, cuyo mirar penetra al alma con acariciadora suavidad; los mismos ojos de cambiantes colores, claros y oscuros a la vez, que parecían reconocerme tras las espesas sombras de sus pestañas negras...

¿Los he visto en una existencia vivida en remota edad? ¿Son acaso, por coincidencia extraña, idénticos a aquellos cuyo recuerdo se refleja con tanto vigor en mi memoria? ¿Qué nombre tiene este misterio?<sup>482</sup>

Si bien la transmigración de las almas, como hemos visto, es un tema presente tanto en la narrativa de Lugones como en la de Darío y la de Quiroga, resulta aún más interesante señalar el parecido que tiene este texto con un relato posterior de Lugones: «Los ojos de la reina» (1924), que pertenece a *Cuentos fatales*; en ambos, los ojos misteriosos parecen comprobar que la reencarnación es posible.

Hijo del famoso escritor uruguayo del mismo nombre, Acevedo Díaz fue ganador en

---

<sup>481</sup> R. Campra, *op. cit.*, p. 45.

<sup>482</sup> Eduardo Acevedo Díaz (hijo), «Los ojos raros (cuento fantástico)», *Nosotros*, 7 (1913), núm. 51, p. 65.

dos ocasiones del Premio Nacional de Literatura de Argentina y, aunque sus trabajos como cuentista son escasos, es autor de las novelas *Ramón Hazaña* (1932), *Eternidad: todo lo que fue, existe* (1937) y *Cancha larga* (1939). Esta última fue ganadora del Premio Nacional correspondiente a 1939-1941, certamen en el que Jorge Luis Borges presentó *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), libro que obtuvo únicamente los votos de Eduardo Mallea y Álvaro Melián Lafinur.

Como se sabe, la derrota de Borges no pasó inadvertida: la revista *Sur* publicó un «Desagravio a Borges», en el que participaron autores como Pedro Henríquez Ureña, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Enrique Anderson Imbert y Ernesto Sábato; mientras que *Nosotros* respondió a la publicación de Victoria Ocampo con un artículo intitolado «Los premios nacionales de literatura», en el que calificaba a la literatura de Borges de deshumanizada y a la obra de Acevedo Díaz (hijo), de «indiscutiblemente argentina».<sup>483</sup>

Eduardo Acevedo Díaz (hijo) fue un «brillante cultivador de la novela gauchesca»,<sup>484</sup> según Ángel Flores; no obstante, su nombre es recordado únicamente al mencionarse a su padre, al rememorarse la polémica del cuarentaidós y al leer uno de los más importantes cuentos de Borges: «El Aleph» (1945), en cuya posdata habla, no sin sarcasmo, del Premio Nacional de Literatura y llama «doctor» a Eduardo Acevedo Díaz, mote con el que se refería a todos los autores que consideraba menores.<sup>485</sup> Cabría preguntarse si la polémica borgiana

---

<sup>483</sup> Respecto de esta polémica, puede consultarse el apartado que le dedica Daniel Zavala Medina en *Borges en la conformación de la* Antología de la literatura fantástica, Universidad Autónoma de San Luis Potosí/Miguel Ángel Porrúa, México, 2012.

<sup>484</sup> Ángel Flores, *Narrativa hispanoamericana 1816-1981: la generación de 1880-1909*, Siglo XXI, México, 1998, p. 28.

<sup>485</sup> Esta apreciación respecto del empleo de «doctores» para burlarse de los autores menores, la recupero de las anotaciones de Julio Ortega y Elena del Río Parra a la edición crítica y facsimilar de «El Aleph» (El Colegio de México, México, 2015). Borges no fue el único que utilizó este término en forma despectiva, Adolfo Bioy Casares, en *El sueño de los héroes* (1954), hizo lo propio al referirse a un compadrito detestable como «doctor Valerga».

en la que Acevedo Díaz (hijo) se vio envuelto contribuyó a su olvido.

Es curioso que también Eduardo Acevedo Díaz (padre) [1851-1921] incursionara en los terrenos de lo fantástico, ya que sus obras más sobresalientes pertenecieron al relato histórico y él es considerado el padre de la novela nacionalista. Como se puede apreciar, lo fantástico atrajo a autores que, por lo general, se cree que estuvieron completamente alejados de él.

El autor de *Brenda* (1886), *Ismael* (1894) y *Nativa* (1894) colaboró en la revista porteña *Proteo* (1916-1917) con el cuento «Cartas de Polybio» (19 de agosto de 1916, núm. 2) —sexto relato de este grupo—, el cual no aparece registrado en el «Índice bibliográfico de las obras de Eduardo Acevedo Díaz» que se incluye en *Cuentos completos* (Banda Oriental, Montevideo, 1999), a cargo de Pablo Rocca, ni en otras compilaciones de su obra. Éste reproduce una misiva en la que un hombre narra la aparición fantasmal de una mujer en un cementerio, por lo que se asemeja, en mayor medida, a las ficciones fantásticas de mediados del siglo XIX:

—Esta dama de noche, —me dije— sola en este lugar, a estas horas... Cualquiera creería que había venido en andas del primer destello, y como él deslizándose en el osario. Ningún eco, ni un suspiro tenue. Si ahí orase arrodillada yo distinguiría al menos el ruedo de su vestido.

Esperé a que saliese.

¿Para qué interrumpir su plegaria íntima con una curiosidad impertinente?

Transcurrió media hora.

[...]

Mi anhelo entonces se hizo incontenible, y me atreví.

Bajé el tramo, avancé con sigilo, y miré al interior.

Cada cosa estaba en su sitio. No había nadie.

La dama de noche había desaparecido.<sup>486</sup>

El séptimo relato que he localizado en revistas literarias de este periodo es «El bodegón de Estorre», de Ernesto Marsili (¿?-1944), publicado en el número 90 de *Nosotros*.

---

<sup>486</sup> Eduardo Acevedo Díaz, «Cartas de Polybio», *Proteo*, 19 de agosto de 1916, núm. 2, p. 10.

Marsili fue poeta, dramaturgo, compositor y periodista de *La Prensa*, y publicó *El verdadero origen del teatro argentino* (1935). En este texto, el narrador acompaña a un hombre llamado Estorre a una bodega en Buenos Aires, «un caserón de miserable aspecto [...] un despreciable edificio arcaico sobre cuya fachada vetusta se descomponía la luz de la noche perdiéndose en las hendiduras pardas y arenosas».<sup>487</sup> En ese lugar, el narrador puede ver nítidamente, a través de un vidrio, una escena de asesinato que Estorre no contempla.

El último de los ocho relatos es «Lo que dijo el fakir», un interesante texto del antropólogo y pedagogo Rodolfo Senet (1872-1938), publicado en *Vida Nuestra* (1917-1923), en agosto de 1918. Este autor es mayormente conocido por sus trabajos en el campo de la psicología y de la educación; perteneció, además, a la Academia Nacional de Ciencias y fue profesor en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad de Buenos Aires.

La narración de Senet trata acerca de las experiencias de un antropólogo y etnógrafo llamado Farwent, durante su estancia en la India. Este hombre, poco creyente en supercherías como el faquirismo y la telepatía, acompaña al doctor Damler en un arriesgado experimento que implica secuestrar a un faquir durante una de sus prolongadas meditaciones para descubrir los secretos del universo. Los personajes tienen éxito en su encomienda y logran que el faquir hable gracias a choques eléctricos en dos incisiones cerebrales. Las palabras del faquir, pronunciadas en un idioma de Nowanugur, serían traducidas tiempo después por la Sociedad de Estudios Ocultos, y en ellas se explican, entre otras cosas, la transformación de la energía, el concepto de unidad y la imposibilidad de expresar en términos humanos las experiencias extraterrenales. Reproduzco a continuación un fragmento de la traducción:

Nada hay muerto; todo es vivo. La extinción de la materia, como de la energía es cambio. La energía evoluciona, como la materia, transformándose. En el hombre, hay muchas modalidades de energía. Todas dependen de una unidad. La energía intelectual es una

---

<sup>487</sup> Ernesto Marsili, «El bodegón de Estorre», 10 (1916), núm. 90, p. 76.

modalidad de la vital. Usted quiere saber si en lo que le llaman ustedes otra vida, hay sensaciones, atención, memoria, juicio, razonamiento. Nada de eso hay, sino algo muy diferente [...]

Todo vive, porque la vida es el resultado de la unión de la materia y de la energía, y como no se puede concebir a una indiferentemente de la otra, resulta que todo vive.<sup>488</sup>

Si hasta ahora las similitudes entre los cuentos de este grupo y los de *Las fuerzas extrañas* se hallaban, sobre todo, en lo temático, en «Lo que dijo el fakir» los puntos de encuentro no se limitan a ese rubro. El cuento de Senet presenta un esquema de confidencia, característica propia de la narrativa lugoniana; además, hay pasajes ensayísticos, como los que caracterizan a buena parte de los textos de Lugones, en especial al «Ensayo de una cosmogonía...»; se utiliza el método científico para comprobar el evento sobrenatural y aparece la figura del científico, de la misma manera que en todos los textos científicistas del autor cordobés; asimismo, se plantean los principios teosóficos que también se observan en la obra de 1906. Así, «Lo que dijo el fakir» es uno de los relatos más cercanos a *Las fuerzas...* tanto temática como estructuralmente.

La semejanza de temas y recursos entre los relatos de Lugones y los de sus sucesores, aunque pudiera ser considerada una coincidencia, no lo fue: los escritores rioplatenses de esas primeras décadas del siglo XX veían en el autor de *La guerra gaucha* un modelo. Así lo expresa Jorge Luis Borges en entrevista:

Todos —en aquel tiempo— no sólo lo imitábamos sino que hubiéramos querido ser Lugones. Todos sentíamos —lo cual es un error— que el único modo de escribir bien en castellano, era escribir como Lugones [...] en aquel tiempo todos sentíamos su gravitación, y lo atacábamos precisamente para librarnos de él de algún modo. Es decir, fuimos injustos con Lugones porque él era de alguna manera todo para nosotros.<sup>489</sup>

### 3.2.2 *Los magacines: el lugar de lo fantástico*

Sin lugar a dudas, el tipo de publicación periódica en que aparecieron con mayor frecuencia

---

<sup>488</sup> Rodolfo Senet, «Lo que dijo el fakir», *Vida Nuestra*, 2 (1918), núm. 11, pp. 44-45.

<sup>489</sup> J. L. Borges y O. Ferreri, *op. cit.*, p. 143.

relatos fantásticos fue el magacín. Como he dicho, las revistas ilustradas rápidamente ocuparon un lugar significativo en los hogares rioplatenses y su variedad resulta un fenómeno sin precedentes. Si en las revistas literarias se observó una tímida, pero significativa, presencia de lo fantástico, en los magacines, por el contrario, este género adquirió cada vez mayor relevancia.

La tarea de examinar minuciosamente todos los magacines que se distribuyeron en Buenos Aires, Montevideo, La Plata y otras ciudades de esa región cultural, resulta poco menos que imposible; sin embargo, en el futuro, con seguridad, nuestros esfuerzos llegarán a estudios de tales proporciones, que nos permitirán conocer un proceso de lo fantástico que, a menudo, no figura en las antologías con que contamos.

En un modesto acercamiento a la década de 1910, he consultado —no en su totalidad— revistas ilustradas como *Fray Mocho*, *El Hogar*, *Ku-Ku*, *Mundo Argentino*, *Atlanta*, *Fray Verdades*, *Sherlock Holmes*, *Mundo Estudiantil* y *Mate Amargo*, entre otras; asimismo, he revisado los cuentos de *Caras y Caretas* y de *PBT* que, en otros estudios,<sup>490</sup> se han recuperado como parte de la literatura fantástica del Río de la Plata. De los más de sesenta textos que he reunido para este trabajo —número que sería fácilmente rebasado si se contara con las colecciones completas de los magacines—, destaco a continuación los que considero que pueden aportar más al entendimiento del género.

Además de *Caras y Caretas*, las dos revistas del listado anterior que dominan la escena de lo fantástico de esa segunda década del siglo XX son, indudablemente, *Fray Mocho* y *El Hogar* —cuyos orígenes y datos generales he referido con anterioridad.

Entre los múltiples colaboradores que participaron en *Fray Mocho*, encontramos

---

<sup>490</sup> Me refiero, en especial, a las antologías publicadas por Carlos Abraham: *El cuento fantástico en Caras y Caretas y Cuentos fantásticos argentinos 1900-1960*.

autores de los cuales se ha tratado en distintos momentos de esta investigación: Eduardo Holmberg, Horacio Quiroga y Juan José de Soiza Reilly, quienes se apartan del proyecto de *Caras y Caretas* para seguir a Carlos Correa Luna, fundador y director de *Fray Mocho*.

En el caso del autor de *Nelly*, los textos de corte fantástico que publica en *Fray Mocho* son: «Voluntad que mata», «Los fantasmas» y «Pero si están ahí!», los cuales demuestran la maestría con la que Holmberg planteaba misterios en los que se combinaban elementos policíacos, científicos y esotéricos; sin embargo, no son éstos los relatos más representativos de su obra; de hecho, permanecieron disponibles únicamente en las páginas del semanario hasta 2002, fecha en que se publicó *Eduardo L. Holmberg: cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915)* [Iberoamericana, Madrid], proyecto a cargo de Gioconda Marín.

«Voluntad que mata» (26 de julio de 1912, núm. 13) narra las apariciones supuestamente fantasmales que se suscitaban en una casa de Buenos Aires y las indagaciones de algunos personajes que llevan a descubrir que todos los eventos irregulares eran provocados por un sirviente indio que controlaba objetos con la mente.<sup>491</sup> «Los fantasmas» (25 de abril de 1913, núm. 52), por su parte, plantea una estructura similar, pues las presencias fantasmales que se ven en un castillo son explicadas por un fenómeno psíquico; sin embargo, al final de la historia, una de las predicciones de los entes fantasmales se cumple, con lo cual se pone en duda la explicación que ya había sido aceptada.

Construcciones como éstas —en las que la explicación de los fenómenos insólitos transita de la resolución de tipo sobrenatural a una que se apoya en los postulados

---

<sup>491</sup> Conrado, el narrador de este relato, aparece en otro texto de Holmberg: «Muy difícil», el cual se publicó cinco meses después en la misma revista. En «Muy difícil» se termina de delinear el personaje: se trata del doctor Conrado Indientum, quien, aparentemente, suele estar involucrado en la resolución de casos enigmáticos.

teosóficos— parecen ser, a partir de *Las fuerzas extrañas*, la tendencia dominante en lo fantástico —esto se puede comprobar en los textos de Horacio Quiroga, Raúl Montero Bustamante, Juan José de Soiza Reilly, Eduardo Acevedo Díaz (hijo) y Rodolfo Senet—. No obstante, a menudo esta construcción, sencilla en apariencia, se modifica al incorporar indicios que apuntan hacia una explicación racional —es decir, desde lo científicamente aceptado— o que insinúan que la explicación teosófica no es del todo convincente y, por lo tanto, se debe aceptar que los acontecimientos fueron sobrenaturales.

El planteamiento de varias posibles soluciones para el evento disruptor también se puede ver, aunque con otro tratamiento, en «Pero si están ahí!» (3 de octubre de 1913, núm. 75). En esta narración, un grupo de médicos trata de explicar la condición monstruosa de un paciente que nació con la columna vertebral invertida. Los razonamientos de los galenos se incorporan al relato como fragmentos de artículos aparecidos en los diarios de Buenos Aires, sin que ninguno prevalezca como la opción más válida. Aquí dos de las propuestas:

«LA MONSTRUOSIDAD DEL DOCTOR PÉREZ DINGO.— Parece increíble que no se haya observado como es debido el caso en cuestión. Se trata de una complicada sinadelfia de enfrentamiento con adelfofagia parcial doble. El esternón, que queda hacia atrás dada la situación de la cara, no es de estructura normal. Está constituido por vértebras iguales a las de la columna completa, y son cuatro dorsales regulares que terminan por un apéndice xifóides polímero. El omóplato es perfectamente regular, y se encuentra donde debe estar. De este hecho, de la normalidad de los brazos y manos, y del esternón compuesto de vértebras, resulta que éstas, los omóplatos, los brazos y las manos son del hermano absorbido (o *comido*, como lo exige la etimología), y lo mismo ocurre con las piernas...

(f.) *Doctor Waterflea.*»

[...]

«EL CASO DEL DR. PÉREZ DINGO.— Todo lo que se ha escrito hasta ahora respecto de esta cuestión es una simple serie de suposiciones más o menos verosímiles. Pero no hay nada de eso. La única explicación admisible es la que reconozca un caso de reversión a un tipo ancestral de un pasado remotísimo. No hay tales rotaciones, ni sinadelfia, ni nada de eso. Se trata de un individuo solo, normal, que tiene el sistema, o más bien el eje nervioso por delante del aparato digestivo, es decir, eje nervioso ventral, como los moluscos, los insectos y otros animales, y eje circulatorio dorsal con relación al nervioso, como en los insectos. Esta reversión es única. Es un caso estupendo.

(f.) *Prof. Tic.*»<sup>492</sup>

---

<sup>492</sup> Eduardo Holmberg, «Pero si están ahí!», *Fray Mocho*, 3 de octubre de 1913, núm. 75, pp. 9-10.

Vale la pena señalar que en este texto se ven reflejados tres aspectos relevantes de las primeras décadas del siglo XX: el mundo científico, las publicaciones ilustradas y las noticias acerca de monstruos o fenómenos. A propósito del primero se observa que, de la misma manera que en cuentos como «El psychon» y «La metamúsica», de Lugones, así como en *El hombre artificial*, de Quiroga, y en «El caso del profesor Krause», de Montero Bustamante, «Pero si están ahí!» configura a un hombre de ciencia que es ampliamente conocido en el entorno científico contemporáneo. En cuanto al segundo aspecto, el narrador afirma que casi todos los artículos estaban acompañados de ilustraciones, lo cual habla de la que quizá es la característica más importante de las publicaciones periódicas del momento: la imagen, que, por un lado, constituye un atractivo visual y, por otro lado, puede orientar la lectura. Finalmente, considero que no es extraño que Holmberg plantee la existencia de un monstruo o fenómeno, pues noticias de este tipo —cuyo origen probablemente se remonte a las hojas volantes del siglo XV— era frecuente en las revistas ilustradas.<sup>493</sup>

En el caso de Horacio Quiroga, es de todos conocido que colaboró profusamente en *Fray Mocho*. De los veinticuatro cuentos que aparecieron en ese magacín, dos pertenecen a lo fantástico: «El infierno artificial» (4 de abril de 1913, núm. 49) y «Berenice» (31 de diciembre de 1915, núm. 192 —en *El salvaje* (1920) cambia su título por el de «En la llama»—). «El infierno artificial» trata acerca del encuentro entre un sepulturero adicto al cloroformo y el fantasma de un cocainómano, mientras que «Berenice» relata el envejecimiento espontáneo de una niña después de escuchar la partitura de *Tristán e Isolda*. La influencia que se observa de manera clara en ambos relatos es la de Edgar Allan Poe, por

---

<sup>493</sup> Ejemplo de este tipo de notas es la que se publicó en el número 30 de *Mundo Argentino*, el 2 de agosto de 1911; en ella se aseguraba la existencia de un hombre mono en Madrid y se incluía una fotografía del extraordinario ser.

este motivo no me detendré en su análisis. Sin embargo, aunque «El infierno artificial» y «Berenice» no sigan las líneas trazadas por Lugones en *Las fuerzas extrañas*, su mención es importante porque permite mostrar que la influencia de Poe no sólo permeó a la Generación del Ochenta, sino que también fue determinante para los narradores posteriores.

En cuanto a Juan José de Soiza Reilly, aparece en esta publicación «La muerte de mi sillón» (8 de agosto de 1913, núm. 67), un breve texto en el que un hombre afirma que los muebles tienen vida y que su sillón puede hablar con él. A pesar de que el narrador está seguro de que todos los objetos y animales poseen alma, su miedo a ser internado en un manicomio es más fuerte y, para evitar el chaleco de fuerza, asesina a su sillón.

Este relato me permite señalar que, aunque lo fantástico asociado a la locura se presentaba desde los primeros relatos fantásticos hispanoamericanos, para la década de 1910, los trastornos psicológicos fueron cada vez más frecuentados por la narrativa de autores rioplatenses —es posible que esta presencia significara una paulatina sustitución de los temas espiritistas—. Abundantes son los ejemplos que se pueden mencionar a este respecto: «El juicio de Dios», de José Fernández Bremón (*La Cruz del Sur*, enero-febrero de 1914, núms. 9-10); «La historia del poeta loco», de Héctor Meroni (*Fray Mocho*, 26 de febrero de 1915, núm. 148); «La cumita», de Zacarías Agüero Vera (*Fray Mocho*, 19 de julio de 1917, núm. 273); y «La amante de Petronio», de Roberto Giusti (*Hebe*, 1918, núm. 3), son sólo algunos de ellos. El mismo Soiza Reilly tiene otro par de relatos en que lo psicológico y lo fantástico guardan cierta relación; me refiero a «El hombre que murió de risa» (*Caras y Caretas*, 10 de junio de 1911, núm. 662) y «La cabecita rubia» (*Fray Mocho*, 20 de marzo de 1914, núm. 99).

Pierre-George Castex, en su estudio acerca del cuento fantástico francés, señala a lo psicológico como esencia de lo fantástico, ya que este último es producto del pensamiento

alterado, de los sueños y de lo irracional:

Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des fées, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. «Il était une fois», écrivait Perrault; Hoffmann, lui, ne nous plong pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière.<sup>494</sup>

Es posible que la relevancia de los trastornos mentales como eje temático en la literatura fantástica en el Río de la Plata se explique, además, debido a la trascendencia del psicoanálisis de Sigmund Freud y la subsecuente inauguración de los primeros cursos de Psicología en la Universidad de Buenos Aires, en 1901. Para Rosa Falcone, es el escritor José Ingenieros (1877-1925) quien tiene un papel decisivo en el desarrollo de esta ciencia, pues participó en la fundación de la Sociedad de Psicología de Buenos Aires, en 1908, y, además, su obra *Principios de la psicología* (1911) propició el avance de los estudios en esa disciplina.<sup>495</sup>

Otro autor que participó en el proceso del relato fantástico en el Río de la Plata fue el uruguayo Álvaro Armando Vasseur (1878-1969) —más conocido por su faceta de poeta que por la de narrador—. Su cuento «El filósofo embalsamado» apareció el 14 de noviembre de 1913, en el número 81 de *Fray Mocho*,<sup>496</sup> y se divide en tres momentos: el primero es la reproducción de una plática entre el narrador y un filósofo afamado de nombre Ludovico Monce —a quien llamaban el Hegel moderno—, el cual rechazaba con firmeza el espiritismo, pues consideraba que nada había después de la muerte; el segundo momento consiste en la

---

<sup>494</sup> Pierre-George Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, París, 1951, p. 8.

<sup>495</sup> Rosa Falcone, «Historia de la Psicología en Argentina: cruce de influencias europeas y carácter nacional», en Gloria Autino, Alicia Cayssials y Rosa Falcone [comps.], *Bicentenario: ayer y hoy de la Psicología argentina*, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, Buenos Aires, 2010, pp. 13-15.

<sup>496</sup> En 1919, este cuento formó parte de *Gloria* (América, Madrid), una obra de curiosa composición, pues incluye piezas teatrales, cuentos y traducciones de la obra de Oscar Wilde.

noticia del fallecimiento de Monce, cuyo cadáver fue embalsamado por disposición de su familia y sus amigos; el tercero trata de una sesión espiritista a la que asistieron el narrador, algunos profesores universitarios y la médium Bice Altieri. En esa reunión, un espíritu que no había sido llamado hizo contacto: era el filósofo Monce, quien aceptaba que sus antiguos pensamientos eran erróneos y rogaba que su cuerpo fuera incinerado:

*Sufro. No puedo yacer en paz.*

[...]

*—No puedo. No sé. Esto no es como presumía. Yo pensaba que morir era desvanecerse en el olvido. Creía que salíamos de la inquietud para anegarnos en el infinito. En realidad, salimos de la vida como de una orgía... Sí; como de una orgía... Caemos en un sopor de pesadilla.*

[...] *No sé por qué será. No puedo continuar así. No puedo.*

[...] *Necesito que me ayudéis. No puedo continuar en este estado irracional.*

[...] *¡Sí, sí! ¡Haced que me incineren pronto!*<sup>497</sup>

En «El filósofo embalsamado», además de la representación de una sesión espiritista y de la configuración de personajes destacados en la sociedad, es posible identificar el esquema de confidencia que, he dicho, es una característica distintiva de la narrativa de Lugones; sin embargo, un giro en ese esquema es evidente, pues el sabio busca al narrador desde el más allá.

Otro rasgo interesante: el narrador es una ficcionalización de Vasseur, recurso antes empleado por Lugones y después por Borges; esto se constata casi al principio de la historia, cuando el narrador visita a Monce en Nápoles y dice: «Sabía que además del justo deseo de conocerle llevábame a él la necesidad de implantar mi información acerca de ciertos autores del renacimiento italiano, para mi obra: *Los filósofos y la muerte*»; este título se corresponde con el de un libro que Vasseur preparaba, según consta en *Gloria* (1919), pero del que no he encontrado registro alguno.

---

<sup>497</sup> Álvaro Armando Vasseur, «El filósofo embalsamado», *Fray Mocho*, 14 de noviembre de 1913, núm. 81, p. 10.

La ficcionalización del autor permite pensar que quizá otros personajes son insinuaciones de personas reales. Por ejemplo, cuando la voz narrativa dice:

En eso se parecía a su colega «el gran filósofo californiano» Josiah Peirce, que es, a la vez, un dialéctico maravilloso. Como de usted, estamos lejos del método que originara los *Principios de Psicología*, que tanto prestigio le dieran veinte años ha. Lejos del método criticista de su primer guía: Renouvier.<sup>498</sup>

En este fragmento, el autor juega con datos reales y ficticios: la obra citada, en efecto, fue escrita por Peirce, pero no Josiah, sino Charles Sanders, quien sí fue un filósofo estadounidense, pero no californiano. Además, *Principios de Psicología* de Peirce se publicó en 1903, es decir, diez años antes del cuento y no veinte. Los *Principios de Psicología* sí se imprimieron en la década de 1890, pero por otro estadounidense: William James. En cuanto a Charles Renouvier, es cierto que se le recuerda por reformar el criticismo kantiano. Más adelante, hay referencias a otros pensadores reales, como Henri Bergson y George Sorel, pero también se mencionan personajes probablemente ficticios, como la médium Bice Altieri, el doctor Avellino y los profesores Ruggieri y Campobasso —estos tres apellidos, por cierto, corresponden a localidades italianas relativamente cercanas a Nápoles.

Este manejo de datos reales y ficticios, cuyo antecedente, en el Río de la Plata, se remonta a la ficcionalización de Lugones en sus cuentos, a la postre, se convirtió en uno de los rasgos distintivos de la escritura Jorge Luis Borges.<sup>499</sup> Con esto no quiero decir que Álvaro Armando Vasseur haya sido su inaugurador, sino que se trata de un recurso presente en la producción literaria de varios autores de la época.

Otro rasgo de la narrativa borgeana es la incorporación de textos cuya fecha es posterior a la de la publicación de su relato —basta pensar en la posdata de «Tlön, Uqbar,

---

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>499</sup> R. Campra, *op. cit.*, p. 74.

Orbis Tertius»—, lo cual supone una disrupción que no se ubicaría en el plano de la ficción, sino en el de la realidad del lector. Esta estrategia, también adjudicada a Borges,<sup>500</sup> sin embargo, se presentaba con anterioridad en la literatura rioplatense. Ejemplo de ello es «Hoy las ciencias adelantan», del periodista y político José Luis Murature (1876-1929), publicado el 27 de agosto de 1915, en el número 322 del magacín dirigido por Correa Luna.

«Hoy las ciencias adelantan» es un cuento de especial interés para este estudio, ya que, además de recuperar un reportaje de una revista de 1936, retoma elementos como la inteligencia de los equinos, la figura del científico y la creación de máquinas que parecen desafiar las leyes conocidas. En cuanto al experimentador, destaca que es configurado de la misma manera que el doctor Paulin, el profesor Krause y el filósofo Monce: como una personalidad conocida en el mundo científico e intelectual. Acerca de su invento, coincide con los aparatos lugonianos en que también se basa en uno real, en este caso, los rayos x. Asimismo, se hace mención de personas reales, como Jean-Jacques Rousseau, célebre pedagogo francés, y Wilhelm Conrad Roentgen, descubridor de los rayos x.

El texto comienza con un subtítulo que indica la procedencia del artículo: «(De una revista científica de 1936)»,<sup>501</sup> en él se explica que el doctor Max Schweverkzoen descubrió que los rayos x pueden fijar las manifestaciones del cerebro; es decir, era posible plasmar los pensamientos de un ser por medio del aparato. Debido a que sus experimentos con hombres resultaron poco fructíferos, decidió experimentar con un caballo, lo cual dio como resultado una especie de diario en el que el animal contaba su vida, sus amores y sus infortunios.

---

<sup>500</sup> No me parece arriesgado afirmar que esta estrategia tiene que ver con los juegos en el tiempo de los que hablaba Borges en su conferencia de 1967 (*La literatura fantástica*, Olivetti, Buenos Aires); la propuesta sería, de alguna forma, una simulación de viaje en el tiempo gracias a la incorporación de un documento proveniente del futuro.

<sup>501</sup> José Luis Murature, «Hoy las ciencias adelantan», *Fray Mocho*, 27 de agosto de 1915, núm. 174, s/p.

Quiero hacer notar que las narraciones de Vasseur y de Murature sobresalen del resto de las publicadas en *Fray Mocho* por ser las más cercanas, estructural y temáticamente, a las de Leopoldo Lugones, empero, en ellas se aprecian también innovaciones, giros, propuestas, que se desarrollarán en las décadas siguientes. Pese a esto, las dos permanecen únicamente en las páginas del semanario ilustrado.

Otro de los grandes magazines argentinos fue *El Hogar*. En el semanario más exitoso de Alberto M. Haynes, constantemente eran publicados leyendas, cuentos de aparecidos, cuentos fantásticos y de ciencia ficción, así como curiosas notas periodísticas que trataban sucesos paranormales. Pactos con el diablo, como el de «El poder del dinero», de Emilio Sánchez Pastor, en el que un hombre vende su alma a cambio del amor de una mujer; esquemas narrativos de dos historias paralelas, como el de «Telepatía», de Lorenzo Mirtet, donde la visita de una mariposa a un hombre coincide con la muerte de su antigua amada — de la misma manera que en «¿Una mariposa?», de Lugones—; muñecos que cobran vida, como el de «Al bebé rosa», de Clío; apariciones fantasmales que culminan en la locura del personaje, como la de «La última aventura de un romántico», de Eduardo Martín; y otras apariciones fantasmales aún más extrañas, como la de «El elefante fantasma», de autor desconocido, constituían uno de los atractivos de esta publicación. Estos cuentos, sin embargo, la mayoría de las veces, eran reproducidos de publicaciones extranjeras —en especial, de la revista española *Blanco y Negro* (1891-2000).<sup>502</sup>

De los cuentos que he registrado en la década de 1910 en este semanario, he seleccionado únicamente cuatro, útiles para seguir trazando líneas de continuidad entre los

---

<sup>502</sup> En 1905, *Blanco y Negro* llevó a cabo un concurso de cuentos fantásticos, cuyos textos fueron reproducidos, casi en su totalidad, en *El Hogar*. En el semanario argentino aparecieron también las ilustraciones originales y el seudónimo del participante; sin embargo, no hay ninguna referencia del origen de los relatos.

distintos procesos del desarrollo de lo fantástico: «Obsesión fatal», de Héctor Kantórowicz; «Un hecho extraño», de Ernesto Morales; «Misterios de la personalidad», de Otto Miguel Cione; y «El reloj misterioso», de María del Carmen Alonso.

El cuento de Héctor de Kantórowicz<sup>503</sup> apareció el 30 de junio de 1916, en el número 352, y trata acerca de un joven estudiante de medicina que se enamora de un maniquí de una tienda de la calle Florida, en Buenos Aires, el cual, según consta en su diario, poseía un espíritu que lo visitaba por las noches:

De pie ante mí y mirándome sonriendo con exquisita coquetería, estaba una mujer de un parecido exacto al del maniquí consabido y vistiendo una toilette idéntica; se diría que era la misma muñeca animada ¿Quién era? ¿Por dónde pudo entrar estando cerrada con llave la puerta de mi alcoba? ¿Qué venía a buscar a aquellas horas (las 2 a.m.) poco oportunas para visitar? ¿Era pues una ilusión de mi imaginación sobreexcitada por la velada prolongada que había puesto mis nervios en tensión, o era una realidad? ¡No lo sé!

—¿Me conoces?

—¡No recuerdo!...

—¿Qué olvidadizo eres! ¿Así, pues, yo no soy tu ideal soñado? ¿La mujer a quien darías tu corazón y tu nombre?

—¡Oh, sí! Tú eres la presentida, te amaba antes de conocerte.

[...]

—¿Qué pensarías si te dijera que soy el espíritu del maniquí que te obsesiona, me amarías menos por ser incorpórea e intangible?<sup>504</sup>

El extraño romance entre Axel, el estudiante de medicina, y Leda, el maniquí, pronto se ve opacado por las sospechas de Axel de que ella lo engaña, por lo cual decide destruir la figura del aparador. Con su venganza no sólo da muerte al maniquí, sino que también cobra la vida de la dueña de la tienda, pues la bala de su revólver le impacta el corazón. Axel, finalmente, es encerrado en un manicomio, lugar desde el cual uno de los médicos rememora los acontecimientos.

Como se observa, Axel es un personaje parecido a Nathanael de «El hombre de

---

<sup>503</sup> Infortunadamente, no he localizado referencias que me permitan elaborar una biografía del autor; sólo dos noticias he encontrado relativas a su nombre: una es la dedicatoria de Bartolomé Galíndez en su libro de poemas *Venecia dorada* (Serantes Hermanos, Buenos Aires, 1919) y otra es una de sus colaboraciones *La Novela del Día*, en 1920.

<sup>504</sup> Héctor de Kantórowicz, «Obsesión fatal», *El Hogar*, 30 de junio de 1916, núm. 352, p. 33.

arena», quien también se enamora de la representación de una mujer; pero, en el caso de Axel, la animación del maniquí no tiene que ver con experimentos de ninguna índole; su explicación radica en el trastorno mental del personaje o en la aceptación de que los objetos tienen alma —mismo planteamiento que se comentó al hablar de «La muerte de mi sillón».

La historia de Axel y Leda presenta un esquema constante en ese periodo: un personaje visita un manicomio en el que un médico le relata la historia de uno de los pacientes. En algunos casos, la explicación se limita a describir la locura del paciente; en otros, se incluye también una solución que pone en duda el trastorno mental, sugiriendo que los eventos extraordinarios pudieron haber sucedido en realidad.

«Un hecho extraño», por su parte, se publicó el 22 de agosto de 1919, en el número 352 de *El Hogar*; su autor, Ernesto Morales (1890-1949), fundó las revistas *Hebe* y *Crisol*, fue escritor de poesía y cuentos, tuvo una importante labor como historiador y folklorista, y fue autor de una novela breve titulada *El momento peligroso* (*La Novela de la Juventud*, 1921).<sup>505</sup> En este cuento, se narra la serie de acontecimientos que llevaron a un hombre de ciencia a convertirse en espiritista. El diálogo inicial es relevante en tanto que plantea el esquema de confianza y sugiere que el personaje que ha presenciado lo insólito ha perdido la razón. Cito en extenso:

Como pensando, y para sí, mi amigo dijo:

—¡Hay hechos verdaderamente extraños!

—La ciencia los explica —le respondí.

—No —arguyó él, —hay hechos ante los cuales la ciencia enmudece.

—Los explicará entonces.

—¡Nunca! —gritó— ¡nunca! La ciencia es humana, y, como tal, falible. Hay hechos...

Lo interrumpí sonriendo maliciosamente:

—¿Divinos, acaso?

—No diré divinos; pero sí extra humanos, supercientíficos; es decir, fuera de lo razonable, de lo lógico.

---

<sup>505</sup> He ubicado también algunas de sus críticas literarias en *Fray Mocho*, como la que hace a *El desierto*, de Horacio Quiroga, el 22 de abril de 1924, en el número 626 del semanario.

Lo miré, alarmado, ¿sería cierto lo que de él me habían dicho? ¿Estaría demente?  
El comprendió mi mirada, y entre una sonrisa triste que dibujaba un amargo rictus en su boca, dijo:

—No estoy loco, no; no lo he estado nunca. Pero escúchame esta confesión, incomprensible en un hombre como yo: no creo que seamos todo materia; creo en la existencia del espíritu.

—Pero eso será desde hace poco, antes...

—No creía, es cierto, mi conversión se debe a uno de esos hechos extraños de que te hablé.<sup>506</sup>

Los hechos extraños a los que se refiere el hombre son las proyecciones de su hija en un espejo, las cuales comenzó a ver noches antes de que ella fuera asesinada por su marido, un sujeto que sólo pretendía hacerse de su fortuna. Según el hombre, noche tras noche era visitado por su hija a través del espejo, pero la visión se interrumpió cuando el crimen tuvo lugar:

Una noche se me apareció como en todas ellas, pero no sé qué noté de melancólico en su faz; no sonreía. Estaba contemplándola yo, cuando de improvisto oigo un casi imperceptible «tic» en el espejo y veo ensangrentarse el pecho de mi hija, cerrar los ojos y desaparecer.

Quedé anonadado, sin valor para moverme tampoco.

A la mañana siguiente supe la horrible noticia: mi Cora había sido matada por su marido, de un balazo en el pecho. Él se había suicidado también.<sup>507</sup>

Otro cuento que incluye el asesinato de una mujer a manos de su marido es el de Otto Miguel Cione (1875-1945), «Misterios de la personalidad» (*El Hogar*, 13 de febrero de 1920, núm. 540), en el que de nuevo se hace presente una confidencia y se pone en duda la cordura del personaje.

Cione nació en Paraguay, pero desde niño vivió tanto en Argentina como en Uruguay —país al cual pidió su nacionalización y en el cual murió—. A decir de Abraham, este autor es mayormente conocido por sus obras teatrales y por sus libros de tema gauchesco, como *Maula* (1902), *Lauracha: la vida en la estancia* (1906), *Caraguatá* (1920) y *Chola se casa*

---

<sup>506</sup> Ernesto Morales, «Un hecho extraño», *El Hogar*, 22 de agosto de 1919, núm. 515, p. 15.

<sup>507</sup> *Loc. cit.*

(1924); mientras que su producción fantástica ha sido olvidada.<sup>508</sup>

«Misterios de la personalidad» es otro de los textos que no han sido compilados en libro; sin embargo, me atrevo a asegurar que es uno de los más llamativos de su época. La historia es narrada por un médico, quien reproduce el último diálogo que sostuvo con el criminal Julián de Santana, presunto asesino de su mujer. En su conversación, Julián le explicó que en su mente convivían dos personalidades opuestas entre sí; por ejemplo, si una persona le simpatizaba, al mismo tiempo, comenzaba a odiarla. El «otro yo» de Julián se manifestaba en su cabeza, podía escucharlo burlándose. Un día se enamoró de una mujer y la otra personalidad lo impulsó para que contrajera matrimonio con ella, pero, al hacerlo, nació una antipatía avasalladora hacia su esposa, por lo que, sin saber cómo, la mató:

Recostéme a su lado y... al despertar esta mañana la hallé muerta en el lecho con un puñal clavado sobre la región del corazón!

Me levanté azorado, sintiendo con toda evidencia que interiormente gozaba mi enemigo irreconciliable. He venido a veros, a relataros lo que me ha sucedido en momentos, quizá, en los que la justicia me busca como el presunto asesino. ¿Y yo debo entregarme a ella, cuando me consta positivamente que mi brazo ha sido obligado a cometer el crimen por el... «otro» mientras yo dormía? Puedo agregaros más. Tengo la seguridad de que el crimen me ha sido inspirado por celos, sí ¡por celos!

Es para volverse loco de verdad... y yo tengo que vengarme.<sup>509</sup>

Aunque, hasta este punto de la narración, la interpretación pudiera orientarse hacia un trastorno psicológico del personaje, en el último párrafo del relato, hay un giro sorpresivo que niega la existencia de una patología por medio del método científico. Dice el narrador:

Cuando hubimos efectuado la autopsia de su cadáver con harto estupor mío y el de mis colegas, pudimos comprobar que tenía duplicadas las vísceras y doble el cerebro. Tuve entonces la noción clara que se trataba de dos seres antagónicos, de unos «gemelos» encerrados dentro de un mismo cuerpo, caso único de «superfetación», si así se me permite llamarlo.<sup>510</sup>

---

<sup>508</sup> C. Abraham, «Estudio preliminar», 2017, p. 10. En la antología *El cuento fantástico en Caras y Caretas* pueden consultarse cuatro cuentos de Otto Miguel Cione: dos en el primer volumen: «La solidificación de la palabra» y «El árbol de la muerte»; y dos en el segundo: «La atrevida operación del doctor Orts» y «Las sérpulas» (aparecidos entre 1900 y 1901).

<sup>509</sup> Otto Miguel Cione, «Misterios de la personalidad», *El Hogar*, 13 de febrero de 1920, núm. 540, p. 39.

<sup>510</sup> *Loc. cit.*

Este tratamiento del tema del doble resulta, a todas luces, innovador si se piensa que sus antecedentes —siempre refiriéndome al territorio del Río de la Plata— corresponden a un desdoblamiento externo del personaje, sea como una sombra extraña —tal es el caso de «Un fenómeno inexplicable»—, una copia autómatas —ejemplo de ello es «Horacio Kalibang...»—, una presencia paralela —pienso en «¿Una mariposa?»— o una proyección psíquica —como se observa en «Un hecho extraño»—. En otras palabras, en relatos como los mencionados, el desdoblamiento se verificaba fuera del cuerpo del personaje, por lo que era una fuerza externa que lo afectaba; en cambio, en el relato de Cione, la afectación proviene del mismo personaje, pues el *otro* habita su cuerpo.

Esta característica demuestra un primer paso en la transición estructural de lo fantástico de lo tradicional a lo moderno: en lo fantástico tradicional, según las apreciaciones de Mery Erdal Jordan, lo insólito es un fenómeno disociado del sujeto; mientras que en lo fantástico moderno «el protagonista es el origen y el receptor del fenómeno sobrenatural, produciéndose una fusión entre el sujeto que percibe lo fantástico y el objeto que es fantástico».<sup>511</sup> Es cierto que la narración de Cione todavía no ejemplifica de manera puntual lo descrito por Erdal Jordan, pues sí existe un agente externo que comprueba la presencia de lo extraordinario; no obstante, «Misterios de la personalidad» anuncia ya esa transformación, en tanto que lo inexplicable, el fenómeno disruptor proviene del propio personaje que lo padece —otros relatos en que ésta se atisba, aunque no de manera tan clara, son «Almas en crepúsculo», de Sáenz Hayes, y «Pero si están ahí!», de Holmberg.

El último relato fantástico publicado en *El Hogar* que me interesa examinar es «El

---

<sup>511</sup> Mery Erdal Jordan, «Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, p. 325.

reloj misterioso», de María del Carmen Alonso.<sup>512</sup> Se publicó el 15 de octubre de 1920, en el número 575 del magacín, y permite constatar la participación de la mujer en lo fantástico rioplatense de la primera mitad del siglo XX.

La historia de «El reloj misterioso» es narrada por una mujer que vive un extraño caso de telepatía junto a su amiga Nieves. El hecho de que la voz narrativa sea femenina, es ya un aspecto que debe señalarse como atípico, pues, como dije en mi acercamiento a *Las fuerzas extrañas*, desde la obra de Lugones hay una disolución de lo femenino. Si en la primera ola de lo fantástico hispanoamericano el papel de la mujer era trascendente para que lo insólito se suscitara, pues ella transitaba entre el mundo natural y el sobrenatural, después de la obra de 1906 su presencia es cada vez más modesta y, en muchos casos, inexistente.<sup>513</sup>

Según explica la narradora, ella y Nieves se encontraban en una cocina, en silencio, cuando inesperadamente escucharon un ruidoso tic-tac, pero en esa casa no había relojes que pudieran producir el sonido. Las dos mujeres recuerdan que un año antes, cada una por separado y con varios testigos, presenciaron un suceso idéntico. Después de intercambiar sus experiencias, concluyen que el fenómeno se explica por la telepatía, la sugestión y la transmisión del pensamiento: un individuo pensaba fuertemente en ellas mientras escuchaba el tic-tac de un reloj, por lo que proyectó ese sonido en la mente de las mujeres; después, ellas lo percibían y sugestionaban a otros para que también lo escucharan.

El caso de María del Carmen Alonso no es único: un mes después, pero en *Fray*

---

<sup>512</sup> Hasta donde he podido investigar, debe tratarse de la profesora María del Carmen Alonso de D'Alkaine, autora de *El copón de plata* (L. López y Cía., Buenos Aires, 1936) y de una biografía de Marcos Sastre que se incluye en *El tempe argentino* (Nueva Vida, Buenos Aires, 1942).

<sup>513</sup> El análisis de este aspecto merece un estudio aparte; sin embargo, quiero anotar algunos puntos que permiten sostener esta afirmación: de los cuentos de Quiroga que he mencionado en este capítulo, únicamente la mitad incluyen mujeres en su trama, pero éstas emiten pocos diálogos y, por lo general, mueren; lo mismo pasa en los textos de Cione, de Morales y de De Kantórowicz. En el caso de Montero Bustamante, no hay personajes femeninos; tampoco los hay en los textos de Murature y Senet.

*Mocho*, Rosa Bazán de Camara (1881-1972) publicó «La balsa misteriosa»<sup>514</sup> —un cuento que habla acerca del destino que les espera a las almas de quienes tuvieron grandes romances, pero en el cual no me detengo por considerar que su carga alegórica debilita el sentimiento fantástico.

Como se aprecia, las fracturas que hubo al interior de *Caras y Caretas* parecen haber ayudado a la expansión de la literatura fantástica, ya que se multiplicaron los espacios para que ésta apareciera. La salida de autores como Holmberg, Quiroga y Soiza Reilly, lejos de significar el fin de lo fantástico en *Caras y Caretas*, permitió la publicación de otros escritores, como Roberto Gache, Máximo Sáenz, Luciano Palet y Víctor Juan Guillot, de cuyos cuentos hablaré enseguida.<sup>515</sup>

El 2 de marzo de 1912 —dos meses antes de la fundación de *Fray Mocho*— se publicó «El grito de Pocolo», de Roberto Gache (1891-1966),<sup>516</sup> quien en 1928 formó parte de la Sociedad Argentina de Escritores, cuyos presidente y vicepresidente eran Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga, respectivamente. En este cuento, Toledo, un hombre de edad avanzada y parcialmente paralítico, le cuenta a Enrique, su joven amigo, el evento que provocó su desgracia: una noche, a las tres de la mañana, Toledo y su mujer escucharon un grito desgarrador de su hijo Pocolo; al ir a su habitación, sintieron que había algo maligno, algo que los llenaba de miedo. El pequeño murió aquella noche, su esposa perdió la razón y murió poco después; Toledo, en cambio, quedó con la mitad del cuerpo paralizado.

Quizá lo más sobresaliente del cuento de Gache es la construcción de una atmósfera

---

<sup>514</sup> Formó parte de *Collar de momentos* (L. J. Rosso y Cía., Buenos Aires, 1920).

<sup>515</sup> Como dije antes, mi revisión a lo fantástico en *Caras y Caretas* parte de trabajos previos. En el caso específico del periodo que va de 1911 a 1920, me baso en la selección de Carlos Abraham (*El cuento fantástico en Caras y Caretas*, v. II), pues es el único trabajo que hay a ese respecto.

<sup>516</sup> Los escasos datos bibliográficos que hay de Roberto Gache pueden consultarse en la antología de Carlos Abraham.

terrorífica sin descripciones de seres sobrenaturales ni de eventos concretos, además de que no se ofrecen explicaciones. Estas omisiones hacen que sea imposible afirmar o negar que un evento insólito haya tenido lugar. Es decir, los personajes no perciben por medio de ningún sentido la presencia de un ser ajeno a la casa, no obstante, aseguran que no están solos. En ese sentido, los pronombres indefinidos con los que Toledo narra los hechos subrayan la ambigüedad: «¿Esperamos qué? ¡Aún no lo sé! Pero en esos dos cuartos había *algo*, mandaba *alguien*, y de ese *alguien* esperábamos...» (las cursivas son mías).<sup>517</sup>

Me parece oportuno señalar esta variante, pues en los relatos que se han revisado en este capítulo se observa la insistencia por explicar los eventos extraordinarios, casi siempre por medio de prácticas como el espiritismo, la telepatía, la transmigración de las almas y la hipnosis, pero también mediante los trastornos mentales o los adelantos científicos. La imposibilidad de encontrar suficientes elementos textuales para aclarar un fenómeno insólito será, a la postre, una característica presente en las piezas más representativas de lo fantástico.

Otro cuento que no hace explícitas las soluciones para el evento disruptor es «Los dedos», del uruguayo Máximo Sáenz (1887-1960), en el que un hombre, después de aplastar a un canario con su mano, pierde paulatinamente el control de sus dedos y éstos ahorcan a su hijo. También en este cuento es posible apreciar la transición de lo fantástico tradicional a lo moderno, pues el fenómeno insólito forma parte del protagonista.<sup>518</sup>

Sáenz fue conocido, sobre todo, por sus crónicas en *Crítica* y *La Razón*, así como por sus colaboraciones en *La Nación*, *Clarín*, *Noticias Gráficas*, *Leoplán* y *Caricatura Universal*, las cuales firmaba con los seudónimos Last Reason, Rienda Suelta, Bala Perdida

---

<sup>517</sup> Roberto Gache, «El grito de Pocolo», *Caras y Caretas*, 2 de marzo de 1912, núm. 700, p. 90.

<sup>518</sup> El argumento de este relato guarda relación con el de «La mano» (1930), del pintor y escritor cubano Arístides Fernández (1904-1934), en el que se postula que algunos miembros pueden no pertenecer a los cuerpos en que están y, en determinado momento, manifestar la voluntad de desprenderse de ellos.

y Half Time.<sup>519</sup> «Los dedos» fue publicado el 15 de enero de 1916, en el número 902 de *Caras y Caretas*.

Por su parte, «La condensación del alma», único relato publicado de Luciano P. J. Palet (1850-1919), es bastante cercano a los cuentos científicistas de *Las fuerzas extrañas*. Aparecido el 1 de julio de 1916, en el número 926 del semanario, el texto trata acerca de la visita del narrador a la casa de un científico: el profesor Williams, quien, al igual que el doctor Paulin, el profesor Krause, el médico Bougibal y el filósofo Monce, es ampliamente conocido en el mundo científico:

Varios colegas me habían hablado con marcada insistencia de las «cosas raras» del profesor Williams, el director del Instituto Nacional de Física, de esta ciudad. Casi todos aseguraban que, junto a su gabinete de estudio, poseía una habitación en la que coleccionaba útiles y aparatos extravagantes, que inventados por él, habíanle servido para la resolución de trascendentalísimos problemas.<sup>520</sup>

Siguiendo el esquema de confidencia en el que un sabio cuenta sus descubrimientos o secretos a un iniciado, en «La condensación del alma», el profesor Williams muestra al narrador un pequeño cajón que contiene almas condensadas:

Sí, ¡las almas condensadas! Sí, mi amigo; esa substancia espiritual e inmortal del hombre que le hace capaz de entender, querer y sentir; ese principio sensitivo que da vida e instinto a los animales; ese principio vegetativo que nutre y acrecienta las plantas; ese principio que comunica la vida al cuerpo, el alma, el alma condensada... Ese cajón las encierra...<sup>521</sup>

Esta condensación de las almas, afirma el profesor, se logra de la misma manera en que se condensan los fluidos gaseosos, pues el alma es uno. Este razonamiento es similar al del doctor Paulin en «El psychon», quien también logra atrapar lo inimaginable: el pensamiento.

---

<sup>519</sup> Miguel Unamuno, «Prólogo a la segunda edición», en *Last Reason, A rienda suelta*, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires, 2006, pp. 29-32.

<sup>520</sup> Luciano P. J. Palet, «La condensación del alma», *Caras y Caretas*, 1 de julio de 1916, núm. 926, p. 39.

<sup>521</sup> *Loc. cit.*

Por último, un cuento que retoma un tema clásico de la literatura fantástica; me refiero a «El vampiro», de Víctor Juan Guillot (1886-1940), publicado el 27 de abril de 1918, en el número 1021. En este relato, dos sujetos conversan en el vagón de un tren y uno de ellos nota que el otro tiene una apariencia extraña, como de vampiro. Horas más tarde, un terrible acontecimiento parece apoyar esa impresión, sin que llegue a comprobarse por completo la naturaleza del sujeto.

Como anoté con anterioridad, el tema del vampirismo es importante en los primeros años del siglo XX; para Jean Marigny, citado por Sardiñas, a lo largo de esa centuria se observan cambios sustanciales en la manera en que se representan los vampiros, pues éstos ya no son sólo hombres adultos aristócratas, sino también mujeres y niños de diversos estratos sociales, con lo que se consigue una democratización de esta figura.<sup>522</sup> El vampiro de Guillot podría constatar precisamente una modificación relevante, pues es un personaje vivo e inteligente y no un muerto viviente, además, no es un ser rural, sino urbano; sin embargo, en cuanto a su *modus operandi*, aún se trata de un vampiro tradicional, pues ataca a otros hombres para consumir su sangre. Más adelante, en la obra de Horacio Quiroga, se observará otro tipo de vampiro, uno sublimado, el cual también absorbe energía vital, pero ésta no es la sangre.<sup>523</sup>

Según lo anotado por Abraham, Guillot es uno de los grandes olvidados de la literatura argentina, y su producción fantástica no se limita al cuento en cuestión, ya que escribió tres volúmenes que deberían ser considerados en la historia del género: *Historias sin*

---

<sup>522</sup> J. M. Sardiñas, «El vampirismo en relatos modernistas...», pp. 163-164.

<sup>523</sup> Sigo la clasificación de modos de vampirismo planteada por José Miguel Sardiñas (*ibid.*, pp. 164-165).

*importancia* (1920), *El alma en el pozo* (1925) y *Terror: cuentos rojos y negros* (1928).<sup>524</sup>

Aunque en este apartado me concentré en tres de las revistas ilustradas más importantes del periodo; esto no significa que sean las únicas en que se publicaron relatos fantásticos; al contrario, éstos pueden ser ubicados sin mayor dificultad casi en cualquier magacín. Sin embargo, la mayoría de las veces se trata de traducciones de autores estadounidenses, ingleses y franceses, cuya presencia, a pesar de no ser examinada aquí, es relevante porque habla de las influencias que se estaban recibiendo desde otros lugares del mundo y porque, además, demuestra que ésta era la literatura predilecta de los rioplatenses en la década de 1910.

Además de las traducciones, es posible encontrar textos integrados de revistas de habla hispana, principalmente provenientes de España. Asimismo, no escasean leyendas, anécdotas, alegorías y notas acerca de actividades paranormales, que pueden parecer cercanos a lo fantástico.

Finalmente, me interesa señalar un caso en particular: el de la revista *Sherlock Holmes* —dedicada al género policiaco—, en la cual los elementos sobrenaturales o extraordinarios son moneda corriente, empero, por lo general, éstos son desmentidos gracias a las investigaciones de un detective o de un personaje que funge como tal. Pese a que este esquema es predominante, ni siquiera *Sherlock Holmes* queda completamente exenta de relatos fantásticos, como lo demuestra un brevísimo texto anónimo intitulado «Un extraño caso» (25 de febrero de 1913, núm. 87), en el que un hombre cree haber escuchado una conversación entre dos cajetillas de cigarros. Esta relación entre lo fantástico y lo policiaco —que se presentaba con discreción desde la década de 1880— demuestra que ambos fueron

---

<sup>524</sup> C. Abraham, *El cuento fantástico en Caras y Caretas*, v. II, p. 13. Consigno la fecha de *Terror...* tal como la ofrece Abraham en su estudio; no obstante, en la primera edición de la obra ésta no aparece.

generadores del gusto lector y constructores del sistema literario del periodo.

### 3.2.3 *La novela fantástica para el aficionado pobre*

En 1907, Eduardo Zamacois creó *El Cuento Semanal* en España, una publicación dedicada a difundir, por un bajo costo, novelas cortas e inéditas de autores nacionales. *El Cuento Semanal* gozó de gran aceptación dentro de España, lo que provocó que ese formato se multiplicara en Madrid y en otros puntos de la Península; pero también comenzó a distribuirse en Buenos Aires y Montevideo, en una edición especial para América, que, sin embargo, sólo llegaba a las ciudades rioplatenses.<sup>525</sup>

Con la intención de replicar en Buenos Aires el éxito de la publicación de Zamacois, dos editores españoles viajaron a la capital porteña en 1908; pero su proyecto jamás vio la luz porque, en palabras de Margarita Pierini, Buenos Aires todavía no contaba con las tres condiciones necesarias para que fuera factible tal empresa: «un grupo de escritores más o menos profesionales, capaces de garantizar una continuidad en la producción de textos originales; un público lector no sobrado de recursos pero ávido de consumos culturales; un editor sagaz que posibilitara el contacto entre autores y lectores».<sup>526</sup>

Pese a sus esfuerzos, asegura Pierini, los entusiastas editores españoles no lograron que los escritores entregaran materiales para su publicación. Manuel Gálvez (1882-1962) recordará más tarde:

En 1908 el español Martínez Orozco intentó fundar una colección de novelas cortas, en forma de revista callejera. Naturalmente, no pudo ni empezar. Entre nosotros, los narradores de algún mérito eran muy escasos y trabajaban hartito poco. Yo le había prometido *La maestría*... Mas no me puse enseguida a trabajar en ella.<sup>527</sup>

---

<sup>525</sup> Margarita Pierini, «Presencias de España en *La Novela Semanal* de Buenos Aires», Siglos XX y XXI. Memoria del Congreso Internacional de Literatura y Culturas Españolas Contemporáneas, Universidad de La Plata, La Plata, 2008, pp. 1-2.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>527</sup> Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria*, apud M. Pierini, art. cit., p. 3.

Atilio Chiappori (1880-1947) también refiere ese momento: «años atrás llegaron unos señores españoles con dinero [para] fundar el cuento o la novela hebdomadaria. Pidieron textos a muchos autores conocidos, pero no pudieron realizar su proyecto porque nadie les cumplió».<sup>528</sup>

Casi una década después, en 1917, una empresa similar no sólo se materializó, sino que también constituyó un éxito absoluto: *La Novela Semanal*. Sería difícil determinar con exactitud cuáles fueron los factores que cambiaron en los nueve años que separan ambos intentos, pero sí se debe señalar que la publicación de *La Novela Semanal* coincide con el gran *boom* de magazines que he mencionado con anterioridad.

Previo al éxito de *La Novela Semanal*, un cuadernillo había preparado a los lectores para ese formato: *Ediciones Mínimas* (1915-1922), el cual aparecía mensualmente e incluía, además de literatura, textos científicos y artísticos. Margarita Merbilháa, a propósito de la buena recepción del cuadernillo, explica:

Este tipo de proyecto editorial no fue un caso aislado, sino que resultó posible en el contexto de una creciente demanda de productos culturales más legítimos de acuerdo al gusto letrado, por parte de sectores más amplios de las poblaciones urbanas en Argentina. Buenos Aires, en especial, ofrecía condiciones favorables para la oferta de libros de factura moderna y a un precio módico, destinados a lectores que en muchos casos pertenecían a la generación de los hijos de inmigrantes, de familias provenientes del mundo rural, y cuya identidad podría sintetizarse en un sentimiento de pertenencia a lo porteño, como lugar dinámico, metrópolis de gran complejidad cultural y social y por eso abierta a todas las aspiraciones de ascenso social y de acceso a la cultura letrada. Precisamente, alrededor del Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, que había fijado esa imagen de modernidad y progreso, las iniciativas culturales privadas estaban así a la orden del día (recordemos el éxito de la Biblioteca de *La Nación* desde 1901), y podían significar para muchos jóvenes una vía de ascenso económico dentro de un tipo de actividad intelectual como la edición. Esto les permitía fungir como seleccionadores e intermediarios culturales, dedicados a orientar a los lectores dentro de la espesa y desconocida oferta cultural. Las Ediciones Mínimas apostaron por esa generación joven —a la que pertenecían sus mismos directores— dotada de cierta formación letrada, en ciertos casos universitaria, y con ansias de conocer la «cultura universal» más contemporánea que clásica, pero también de difundir a poetas y narradores

---

<sup>528</sup> *Apud loc. cit.*

nacionales del presente.<sup>529</sup>

Lo que *Ediciones Mínimas* comenzó gracias a la reconfiguración social y cultural que señala Merbilháa, *La Novela Semanal* lo llevó a su punto más alto, ya que, además de contar con tirajes que competían con los de los magazines —200 mil ejemplares eran distribuidos cada semana cuando el cuadernillo tenía un año de circulación—,<sup>530</sup> propició una avalancha de publicaciones idénticas en cuanto a formato: *La Novela del Día* (1918-1924), *La Novela de Hoy* (1918), *La Novela para Todos* (1918-1919), *La Novela Cordobesa* (1919-1920), *La Novela de la Juventud* (1920-1922), *La Novela Femenina* (1920-1922), *La Novela Nacional* (1920-1922), *La Novela Universitaria* (1921-1922), *La Novela de Bolsillo* (1921), *La Novela Argentina* (1921-1922) y *La Novela Porteña* (1922-1923), son algunas de ellas.

*La Novela Semanal* tuvo como directores a Miguel Sans y a Armando del Castillo, y comenzó a circular el 19 de noviembre de 1917. Aunque todavía se hallaba disponible hasta 1927, desde el 20 de noviembre de 1922 abandonó su carácter inicial e incorporó secciones permanentes, traducciones, notas de actualidad e historietas.<sup>531</sup>

La revisión de este tipo de cuadernillos hace evidente que lo fantástico también tuvo un lugar importante en ellos.<sup>532</sup> Para demostrar esta afirmación, trataré, de manera rápida, cuatro novelas cortas que se publicaron en *La Novela Semanal* en un lapso de un año. Esta selección, aunque ínfima, permite mostrar otro campo poco explorado en los estudios de lo fantástico.

La primera de ellas es *La psiquina*, del reconocido escritor tucumano Ricardo Rojas

---

<sup>529</sup> Margarita Merbilháa, «Semblanza de *Ediciones Mínimas*. Cuadernos Mensuales de Ciencias y Artes», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2017, pp. 1-2.

<sup>530</sup> M. Pierini, art. cit., p. 3.

<sup>531</sup> H. R. Lafleur, S. D. Provenzano y F. P. Alonso, *op. cit.*, p. 169.

<sup>532</sup> El trabajo de archivo que hice a este respecto comprende los siguientes títulos: *La Novela Semanal*, *La Novela del Día*, *La Novela de la Juventud* y *La Novela Popular*.

(1882-1957). Esta *nouvelle* apareció el 24 de diciembre de 1917 —cuando *La Novela Semanal* contaba con apenas un mes de existencia—, e incluye, como todas las del cuadernillo, un retrato en blanco y negro del autor en la primera de forros y su firma al final de la historia.<sup>533</sup>

No me parece una coincidencia que *La psiquina* sea una de las primeras novelas cortas publicadas en el cuadernillo de Sans y Del Castillo; considero que los números iniciales del ejemplar debían reflejar, de alguna forma, las tendencias de la época, para asegurar el gusto del público.

La historia de Rojas sigue el esquema de la confidencia que ya he descrito antes, pues un doctor de apellido Fornés cuenta a un antiguo compañero del Colegio Nacional cómo ocurrió la muerte de Lucio Herrera, amigo de ambos. Según el testimonio de Fornés, Herrera lo había visitado en su laboratorio y le dijo que tenía la intención de suicidarse. Pese a sus esfuerzos, Fornés no pudo disuadirlo, así que le propuso que experimentaran con una sustancia que había inventado, llamada psiquina, la cual provocaba que su espíritu saliera de su cuerpo y después volviera a él. En otras palabras, el alcaloide de Fornés permitía que alguien viviera una muerte momentánea. Así lo había comprobado con un gorila, pero, por obvias razones, éste no pudo comunicar su experiencia mortuoria; además, el animal había fallecido horas después de su resurrección. Al inyectar la psiquina en Herrera, se verificó la efectividad de la sustancia y, al regresar en sí, pudo escribir una larga carta en la que explicaba lo ocurrido. Cito el párrafo inicial de su declaración:

Yo, Lucio Herrera, argentino, en vísperas de morir, declaro que es cierto lo que va a leerse: —El doctor Miguel Aníbal Fornés, mi amigo, acaba de realizar en mí un notable experimento, esta noche, 22 de Junio de 1905, en Buenos Aires, nuestra ciudad. —Consiste el experimento

---

<sup>533</sup> Ronald Hilton refiere que *La psiquina* fue publicada en 1906; sin embargo, no ofrece los datos de imprenta. Consigno esta información aunque no he localizado el ejemplar al que se refiere el crítico. Hilton afirma también que *La psiquina* fue traducida al inglés como *The Mysterious Alkaloid*, por el norteamericano Peter Goldsmith («Una visita a Ricardo Rojas», *Revista Iberoamericana*, 23, 1958, núm. 45, pp. 258-259).

en haberme inyectado una substancia que dice haber extraído del papever de Esmirna. Esta substancia me ha causado la muerte y luego, mediante el mismo alcaloide radificado, dice él, me ha devuelto a la vida, como puede comprobarse por estas líneas que aquí escribo a invitación del doctor. —Que he estado muerto, no puedo dudarlo, porque tengo la convicción de haberlo estado.<sup>534</sup>

El documento continúa con la descripción de las sensaciones físicas de la muerte y llega a contar lo que su alma presencié en el más allá:

como quien sale de sí mismo, yo sentí que empezaba a salir de aquella tiniebla: salía de ella mi alma quizás, más como sale el aire de una flauta; purificado en cántico. Digo que así salía: fue al pronto en mí como una sensación de libertad, de beatitud, de vida verdadera [...] Todo era silencio en torno, melodioso silencio, ritmo de eternidad. Aquello debía ser lo que suele llamarse «la música de las esferas». Música era sin duda; pero música sin sonidos, número generador, vibración de las fuerzas, éxtasis de los mundos. Aquella debía ser lo que llamamos la muerte.<sup>535</sup>

Al igual que ocurrió con el gorila, Herrera murió, dejando inconcluso su relato. Es llamativa la reflexión del doctor Fornés respecto de la imposibilidad de mantener con vida a quienes fueron inyectados de psiquina, pues supone un castigo por trasgredir los límites, tal como sucede con los experimentos de *Las fuerzas extrañas*:

—¿Y cómo te explicas esa muerte?  
—No lo sé. No necesito ya saberlo. He pensado mucho en ella, sin arribar a nada verdadero. Divagaciones... Divagaciones, nada más. He oscilado entre todo género de hipótesis. He creído ver en ello una venganza de las fuerzas ocultas que rigen el mundo, si es que son fuerzas inteligentes como nosotros...<sup>536</sup>

Otro aspecto relevante es la configuración del referente espacial, ya que sigue la tendencia de Darío y Lugones al señalar calles y lugares de la capital porteña. Por ejemplo, cuando Fornés y su esposa trasladan el cuerpo de Herrera al departamento de este último, se mencionan los barrios del norte de la capital porteña y el Río de la Plata, que es visible desde esa zona:

bajamos por las avenidas de Alvear y Vértiz, sintiendo en la cara el viento frío de la noche. Cuando llegamos a Belgrano, descendimos cuidadosamente el cadáver, simulando un enfermo que anda, por si alguien nos veía; yo le tomé de un brazo, ella del otro, con la cara

---

<sup>534</sup> Ricardo Rojas, *La psiquina, La Novela Semanal*, 24 de diciembre de 1917, núm. 6, p. 13.

<sup>535</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 15.

vuelta de horror. Nadie nos vio, felizmente, hasta que le entré en su zaguán, abierto y cerrado con la propia llave del muerto. Confieso que esta fue mi única actitud clandestina en toda aquella noche, siniestra, sin duda, pero no villana... Al volver por las avenidas de Palermo hacia esta casa, un alba pálida de invierno sonrosaba ya la sombra húmeda del naciente, sobre las aguas turbias del Plata...<sup>537</sup>

Como he dicho, siguiendo a Campra, los elementos descriptivos que remiten al universo extratextual tienen una función cardinal en los textos fantásticos, ya que crean un efecto de realidad.

Tan sólo dos números después de *La psiquina*, apareció la narración de Alejandro Sux (1888-1959), *El cofre de ébano* (7 de enero de 1918, núm. 8), en la que se repite el esquema de la confidencia, pero, en este caso, la capital porteña, aunque aludida con regularidad, sólo sirve como referencia, pues la mayor parte de los hechos ocurren en París.

En *El cofre de ébano*, un joven llamado Germán, oriundo de Buenos Aires, confiesa a un amigo que su estancia en la ciudad europea tiene que ver con un experimento de su tío, el cual consistía en un cofre con un sofisticado mecanismo que invocaba a una entidad misteriosa: Paik-Butan. De acuerdo con las indicaciones del tío, el cofre ofrecería siete experiencias con Paik-Butan, es decir, siete encuentros en los que el ente respondería una pregunta trascendente. Sin embargo, Germán es advertido de que no debe abrir el cofre todavía:

Sida me habló del gran peligro que corría, abriendo el cofre antes de los treinta años, por no sé qué embrollada serie de circunstancias extraterrenas, que mi tío no había previsto al cedérmelo, y como yo riera de sus palabras, se arrodilló ante mí, y besando mis manos y derramando abundantes lágrimas, imploró, rogó, exigió mi acatamiento. Yo le juré solemnemente que no abriría el cofre hasta el día que cumpliera los treinta años.<sup>538</sup>

Pese a la advertencia de Sida, su amada, es ella quien insta a Germán a invocar a Paik-Butan antes de esa edad, desatando una fuerza maligna que cobra la vida de ambos. Así

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>538</sup> Alejandro Sux, *El cofre de ébano*, *La Novela Semanal*, 7 de enero de 1918, núm. 8, p. 21.

describe el narrador la escena en que encuentra los cadáveres y constata la existencia de una entidad sobrenatural:

¡Luego, lo espantoso, lo que me enloqueció!... A mis pies, con una mueca de supremo terror, de indescriptible, de desconocido terror, vi a Germán rígido... A su lado, el cuerpo tatuado, vuelto de espaldas, de una mujer desnuda, con una daga hundida en las vértebras... Más allá, medio quemada y humeante todavía, una cabeza de momia que reía, que reía descubriendo dos filas de dientes blancos.<sup>539</sup>

Este narrador, además, es una representación ficcional del autor de *El cofre de ébano*, lo cual se sabe por la reproducción de la carta que Germán le deja con las indicaciones para llegar al lugar donde llamaría a Paik-Butan; en esa misiva llama al narrador «Mi querido Sux».<sup>540</sup> Como se ha comentado, la ficcionalización del autor fue un recurso empleado, en el Río de la Plata, por Lugones y continuado por narradores posteriores.

La tercera *nouvelle* fantástica que se publicó en *La Novela Semanal* fue *El Babú de Naranyana*, de Carlos Muzzio Sáenz Peña (1885-1954). *El Babú de Naranyana* apareció con tan sólo un mes de diferencia de *El cofre...*, es decir, el 11 de febrero de 1918. La narración trata de una maldición que está depositada en un puñal, la cual obliga a sus portadores a asesinar a sus rivales y, después, a morir por la misma arma.

Más que detenerme en aspectos que, en efecto, concuerdan con la estructura y los temas que he señalado, me interesa subrayar la presencia de una introducción en la que un autor ficcionalizado, por un lado, explica el origen de su historia, y, por otro lado, establece un pacto de verosimilitud que se apoya en la veracidad de los hechos y en la comprensión de las culturas orientales. Cito en extenso:

Esta historia, pues es historia y no fábula lo que voy a referiros, acaeció hace ya algunos años, en diferentes lugares y distintas épocas.

Jamás me hubiera yo atrevido a escribirla, y mucho menos a publicarla, si a ello no me hubiesen inducido ciertas y determinadas circunstancias, que más tarde explicaré al lector y que servirán de epílogo a esta narración.

---

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 25.

Algunos de los episodios que ilustran el relato, han ocurrido en remotos países de Oriente, y si, lector, te hallas perplejo ante fenómenos inexplicables y estuvieras a punto de dudar de la veracidad de los hechos, recuerda que en aquellos lejanos y misteriosos lugares, en sus selvas impenetrables, en sus sagrados ríos o en la mente de sus incomprensibles habitantes, vaga eternamente la diosa Fantasía, la cual, en toda historia que tenga por origen esas desconocidas regiones, suele depositar un grano de exótico sahumerio, cuyo perfume, al igual que el de sándalo o ámbar gris, es demasiado áspero para nuestros paladares de occidentales, pero cuyo humo sutil se eleva entre los personajes que en la historia actuaron y el lector que sus hazañas leyese, tejiendo con sus volutas azules un vago cendal de ensueño y de leyenda.

Todos los acontecimientos que a continuación se explican, y que a pesar de aparecer aislados forman en conjunto esta historia, me fueron narrados por quien poseía méritos para ello y cuyo nombre imprimo hoy en estas páginas por hallarme autorizado para hacerlo así.

Es verdad que poco importa al lector el nombre verdadero de la persona que intervino y actuó como personaje principal en los peregrinos y hasta maravillosos episodios que voy a relatar; pero creo menester indicar quién era, qué hacía y dónde moraba, por si algún lector incrédulo, y que los hay en gran número, deseara cerciorarse de lo mucho de verosímil que encierra esta narración, que no persigue otro fin ni busca otra recompensa que despertar interés en quien la escuchara o brindar un rato de solaz al que la leyese.<sup>541</sup>

En estas líneas inaugurales, el autor deja en claro que la efectividad de un relato fantástico está determinada no sólo por el propio texto, sino también por la participación del lector. En este sentido, el lector tiene un papel decisivo en la construcción del sentimiento fantástico, pero también en el desarrollo del género, pues determina si los recursos empleados siguen operando con eficiencia. Precisamente en *El homunculus* —la última novela corta de esta selección— se verifica que lo fantástico científico es atractivo para el público, pues, en un breve proemio, el autor refiere que se le ha solicitado la elaboración de una narración de este tipo.

*El homunculus* fue escrita por Pedro Angelici y apareció el 23 de diciembre de 1918, en el número 58 de *La Novela Semanal*.<sup>542</sup> Escasos son los datos biográficos de Angelici: se sabe que nació en Italia y que radicó desde joven en Argentina, que colaboró en distintos

---

<sup>541</sup> Carlos Muzzio Sáenz Peña, *El Babú de Naranyana*, *La Novela Semanal*, 11 de febrero de 1918, núm. 13, pp. 5-6.

<sup>542</sup> Esta novela breve está incluida en la antología *Doce cuentos para leer en tranvía: una antología de La Novela Semanal* (Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2009) y recientemente fue reunida en el libro *Tres nouvelles fantásticas argentinas 1880-1920* (Ediciones Ignotas, Buenos Aires, 2016).

periódicos porteños, como *La Nación*, y que publicó *El pozo de las murenas*, también en *La Novela Semanal*; sin embargo, no hay registros de su nacimiento y defunción.

En esta historia, el doctor Lo Russo realiza experimentos para crear un ser vivo basándose en antiguas creencias:

—Usted, mi profesor, durante una de las conversaciones de la hora del té, habló del «homúnculus», provocando la hilaridad de mi esposo. ¿Qué es ese homúnculus? ¿Es un cuento o una teoría?

—Ni lo uno ni lo otro, Amalia —dijo el profesor con una sonrisa un tanto amarga— ha sido una esperanza nunca realizada. La idea de fabricar seres vivientes y también el hombre, no es una originalidad nuestra. En antiguos textos griegos, de Zósimo, por ejemplo, y de otros, los metales son asimilados a los seres vivientes. Según Zósimo, el cobre se parece al hombre y tiene cuerpo y alma. Para él era suficiente con sumergirlo en la fuente sagrada, para que se trocara en hombre-plata, en que sumergido a su vez en la misma fuente llegaba a ser hombre-oro. Es inútil que le diga que esos eran desvaríos; pero sí le diré que hubo una escuela que creyó en la posibilidad de producir artificialmente seres humanos, si bien, según ella, estos aparecieran en un principio bajo dimensiones muy diminutas y parecidos en un todo a un embrión. Goethe aludió a esta imaginación, que según todos los indicios parece tuviera un origen simbólico.<sup>543</sup>

Después de múltiples intentos, Lo Russo tuvo éxito: un ser vivo habitaba en su frasco de laboratorio, modificándose cada segundo e intentando salir de su encierro. Sin embargo, como suele ocurrir con aquellos personajes que desafían las leyes del mundo, Lo Russo es asesinado por su creación:

—¡Aguarda, querido! [...] Podrías cortarte; yo te ayudaré a salir.

[...]

—¡Hijo mío! —dijo Lo Russo con dulzura— ¡No me aprietes tan recio, me haces daño!... ¡No seas malo, yo soy tu padre!... ¡Hijo mío! —repitió Lo Russo con voz que aun seguía siendo cariñosa, si bien el monstruo le apretaba la mano con una presión aterradora.

—Ven, querido, no hagas daño a tu papá —repitió por última vez el sabio acercando la mano hacia su propia boca para dar un beso al ser horrible por quien su corazón rebotaba ya de un cariño nunca probado.

[...]

—¡Hijo mío... me matas...! —balbuceó con voz ahogada el sabio, tambaleándose mientras sus manos buscaban un punto de apoyo— ¡Amalia! ¡Sálvame... Me... ma...

No pudo terminar la palabra, y se desplomó, con los ojos que le saltaban de las órbitas y la faz hinchada y cárdena.<sup>544</sup>

---

<sup>543</sup> Pedro Angelici, *El homunculus*, *La Novela Semanal*, 23 de diciembre de 1918, núm. 58, p. 19.

<sup>544</sup> *Ibid.*, pp. 24-25.

Si bien la narración de Angelici se acerca en gran medida a la ciencia ficción, me parece que no se puede considerar como tal porque no se plantea una realidad paralela a la nuestra, sino la invasión inquietante de lo extranatural en lo natural. Además, todavía son importantes en ella los temas de las ciencias ocultas, los cuales subyacen en casi toda la literatura fantástica del periodo, incluso en los de corte científico —como queda claro después de examinar los textos de este apartado.

De las cuatro *nouvelles* referidas en estas páginas, sólo la de Rojas y la de Angelici han merecido comentarios por parte de la crítica literaria; el resto, al igual que muchos otros títulos de *La Novela Semanal* y *La Novela del Día*, constituye un territorio que podría ser de interés para los estudiosos de lo fantástico rioplatense.

Como he mencionado, en cuanto a prácticas editoriales, en la década de 1910 se vivió el surgimiento de nuevos formatos y de nuevos títulos de publicaciones; este *boom*, extrañamente, coincidió con uno de los conflictos bélicos más importantes del siglo XX: la Primera Guerra Mundial (1914-1918), durante la cual la postura oficial de Argentina fue neutral, mientras que Uruguay se mantuvo neutral hasta 1917, cuando rompió relaciones diplomáticas con Alemania —cosa que Argentina nunca hizo, pese a que un importante sector de la población exigía que se posicionara en contra del país germano.

Resulta llamativo que, aunque las noticias acerca de la guerra estaban presentes en todos los periódicos y magazines, la literatura fantástica no se haya visto modificada temáticamente por este evento. Este género, más bien, parecía reflejar la neutralidad impuesta desde el gobierno, pues no se identifican ni siquiera vagas alusiones a lo ocurrido en Europa. Con esto no quiero decir que lo fantástico, como a menudo se cree, no se ocupara de ciertos de problemas o que fuera ajeno a lo social, pero su manera de hacerlo era de modo indirecto, es decir, retratando conductas moralmente inaceptables o escenarios reprobables —o, por lo

menos, cuestionables—, sin aludir con ello a un asunto en particular o a un contexto específico.

### **3.3 LOS LOCOS AÑOS VEINTE (1921-1930)**

Hasta aquí, he esbozado el panorama editorial en el Río de la Plata, en las primeras dos décadas del siglo XX; para los años veinte, los magazines permanecieron como uno de los principales medios de difusión de la literatura fantástica. Las revistas literarias cada vez mostraron más interés por este género y la producción de *nouvelles* semanales no se detuvo; no obstante, estos formatos no fueron los únicos que participaron del desarrollo de lo fantástico: para la segunda mitad de la década de 1920, emerge un nuevo escaparate que contribuye considerablemente a esta literatura: el suplemento cultural.

Los suplementos culturales consisten en una sección de periodicidad semanal que se incluye en los diarios, la cual está dedicada exclusivamente a asuntos artísticos y culturales. Su aparición significa un momento de cruce entre el periódico y los magazines ilustrados, pues el trabajo conjunto entre escritores y dibujantes fue un elemento clave en su constitución.

Es posible que el primer suplemento cultural en Argentina haya sido el del periódico *La Nación* —titulado, primero, *Letras y Artes*, después, *Magazine*, y, finalmente, *Revista Semanal*—, cuyo primer número corresponde al 28 de junio de 1925. Sin ahondar en la historia del suplemento, se debe señalar, por un lado, que convocó a los escritores más prestigiosos del momento, como Alfonso Reyes, Manuel Gálvez, Alfonsina Storni, Alberto Gerchunoff, Roberto J. Payró, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, José Ortega y Gasset, Enrique Amorim, César Tiempo, Álvaro Yunque, Mateo Booz, Victoria Ocampo y José

Guillermo Miranda Klix, entre otros; y, por otro, que parece ser el antecedente directo de otro suplemento importante en el desarrollo de la literatura fantástica: la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), del periódico *Crítica*.

Otro hecho relevante durante la década de 1920 es la publicación de libros enteramente dedicados a lo fantástico, lo cual anuncia la inminente consolidación de este tipo de literatura. Como se recordará, en el Río de la Plata, el primer libro con esta característica fue *Las fuerzas extrañas*, puesto que, en las décadas anteriores, los volúmenes que tenían relatos fantásticos también incluían cualquier otro tipo de textos y géneros; es decir, la intención del compilador o del autor no estaba enfocada en una propuesta estética de lo fantástico, sino en reunir la producción dispersa en publicaciones periódicas y los textos inéditos.

Si la emergencia del suplemento cultural de *La Nación* apunta hacia la futura aparición de la *Revista Multicolor de los Sábados*, no me parece descabellado afirmar que la publicación de libros de literatura fantástica en los años veinte anuncia la ulterior llegada de la obra más trascendente en la historia del género en Hispanoamérica: la *Antología de la literatura fantástica*.

Antes de examinar la presencia de relatos fantásticos en el suplemento cultural de *La Nación*, así como de revisar algunos libros publicados entre 1921 y 1930, trataré el desarrollo del género en la triada de formatos preexistente a los años veinte, en la cual se verificó un incremento de este tipo de literatura.

### **3.3.1 Tres viejos conocidos: revistas literarias, magazines y cuadernillos**

En el periodo que va de 1921 a 1930, la cantidad de relatos fantásticos en revistas literarias se duplicó. Esto responde, por un lado, a que aparecieron más de cincuenta nuevas

publicaciones dedicadas a las letras<sup>545</sup> —además de las que se habían fundado con anterioridad, como *Nosotros* y *Crisol*—, y, por otro lado, a que el género se había vuelto uno de los más importantes en el Río de la Plata.

Por ejemplo, en el número 158 de *Nosotros*, se publicó «Una iniciación en la eternidad», de Max Daireaux (1883-1954),<sup>546</sup> texto en el que se narran las primeras horas de la muerte de un hombre desde su perspectiva:

En los primeros instantes que siguieron a su muerte, el señor Pardón hallose trabado sobremanera. La situación era nueva para él, y apenas sabía lo que en tal circunstancia es conveniente que haga un hombre bien educado. Conocía las prácticas del mundo, pero no las del otro mundo. Empero, cediendo a un instinto ancestral, salió de su propio cuerpo e instalose sobre su pecho. En tal posición, hizo esfuerzos por reflexionar, pero no se dio prisa: tenía la eternidad ante sí.<sup>547</sup>

Este *incipit* se vincula con un relato de Eduardo Wilde: «La primera noche de cementerio» (1888), al cual he aludido con anterioridad; sin embargo, en el texto de Wilde las marcas textuales indican que el evento fue imaginado por el narrador, mientras que en «Una iniciación en la eternidad» no hay tal sugerencia. Otros cuentos de las primeras dos décadas también permiten que los difuntos se expresen, pero siempre a través de una médium en una sesión espiritista; así ocurre en algunos de *Las fuerzas extrañas*, como «La lluvia de fuego» y «El origen del diluvio», y en «Los que ignoran que están muertos», de Nervo; y «El

---

<sup>545</sup> Esta cifra la obtengo del índice de Lafleur, Provenzano y Alonso.

<sup>546</sup> A pesar de vivir desde su juventud en Francia, Daireaux nunca fue ajeno al panorama literario hispanoamericano; en especial, estuvo presente en la literatura argentina, pues colaboró en *La Nación* y *La Prensa*. Mantuvo una estrecha relación con Victoria y Silvina Ocampo, y con Alfonso Reyes y Ricardo Güiraldes. Asimismo, permitió que la obra de Jorge Luis Borges tuviera buen recibimiento en tierras francesas. En el cuento citado, se incluye una breve semblanza biográfica que da cuenta de su labor como colaborador de la revista *Nosotros*: «Max Daireaux, escritor francés nacido en la Argentina de una familia de escritores y legistas que en nuestro país alcanzaron justo renombre, es autor de novelas que la crítica parisiense ha juzgado con gran elogio. Su último libro “Timon le magnifique”, pone de relieve en grado sumo el humorismo un tanto amargo que a Daireaux caracteriza. Aunque las letras argentinas han perdido en él a uno de los escritores que más las hubiera honrado, Daireaux sigue con sumo interés nuestro actual movimiento literario. Varias veces ha traducido al francés con gran acierto, páginas de nuestros mejores escritores, y acaso algún día comente ante su público la obra de sus compatriotas. Max Daireaux será nuestro colaborador asiduo» (Max Daireaux, «Una iniciación en la eternidad», *Nosotros*, 16, 1922, núm. 158, p. 325).

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 322.

filósofo embalsamado», de Vasseur; sin embargo, además de «La primera noche de cementerio», no he localizado otro texto del periodo en el que se plasmen las experiencias de un personaje que ha dejado de vivir.

Un planteamiento similar se presenta posteriormente, en 1938, en la novela breve *La amortajada* (Sur, Buenos Aires), de María Luisa Bombal (1910-1980), cuyas primeras líneas son:

Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos. Oh, un poco, muy poco. Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas.

A la llama de los altos cirios, cuantos la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que Ella los veía.

Porque Ella veía, sentía.<sup>548</sup>

De la misma manera que en el cuento de Daireaux, en la narración de Bombal la voz narrativa focaliza desde el personaje fallecido para describir el paso de la vida a la muerte. Aunque en ambas historias los muertos pueden ver a los asistentes a su funeral, sólo en «Una iniciación en la eternidad» se presenta una conversación con otra alma, dando paso a reflexiones acerca de la naturaleza de Dios y conceptos del espacio-tiempo:

—¿Cómo es, padre mío, que estáis aún en este mismo lugar donde os dejamos hace treinta años, cuando habéis muerto?

—¿Y por qué estaría en otro? ¿No os he dicho que todo nos es igual? Además, ¿qué significan treinta años? Un día vi a Cleopatra, que desde muchos siglos estaba en el mismo lugar.

—Luego os habéis molestado en ir a verla...

—¿Pero qué idea tenéis del espacio? Nosotros podemos revelarnos de uno a otro polo, como en la misma tumba. Esto es fácilmente explicable.

[...]

—Y a Dios, ¿cuándo se le ve?

—Vive muy retirado. Es como nosotros, no se revela; algunos pretenden que antaño él los vio. Pero: ¡antaño! Esto significa poco en la eternidad. Algunos llegan a sostener que él no existe, otros dudan; ¡ni siquiera esto nos interesa! Por lo demás, exista o no, ello es detalle que apenas afecta a su naturaleza.

—Luego vos sabéis cuál es su naturaleza...

—Así lo creo, hijo mío.

—Pues entonces, ¿qué es Dios?

---

<sup>548</sup> María Luisa Bombal, *La amortajada*, Nascimento, Santiago de Chile, 1941, p. 5.

—Dios, hijo mío, ¡es la Indiferencia!<sup>549</sup>

Considero que estas breves reflexiones, todavía ligadas con el ocultismo y el esoterismo, demuestran la presencia de la metafísica como fuente temática para lo fantástico.

«La esperanza de los sueños», otro relato del periodo, constata la incursión de la metafísica en la literatura fantástica. El cuento fue escrito por Rafael Barrios<sup>550</sup> y publicado en septiembre de 1924, en *Biblos* (1924-1926), órgano oficial de la Biblioteca Popular de Azul. En esta historia, el doctor Apolodoro estudia la metafísica onírica con el propósito de crear una sustancia que permita a los hombres dormir conservando su conciencia. El descubrimiento, llamado hipnofrenol, posibilita, además, la comunicación entre los durmientes, quienes, aparentemente, se instalan en otra dimensión y siguen viviendo en ella. El grupo de científicos es el que prueba por primera vez el hipnofrenol y decide dar a conocer sus bondades en la prensa:

#### CONQUISTA MARAVILLOSA DE LA CIENCIA

El distinguido médico Dr. Apolodoro Seileda, apellidado el Humilde, acaba de descubrir un maravilloso específico, que denomina hipnofrenol, en virtud del cual adquirimos nueva conciencia durante el sueño, sin que ello signifique restar descanso al organismo. Estamos, pues, en presencia de la clave que aumentará las horas de nuestra vida, porque de hoy en adelante, merced al hipnofrenol, muchas cosas podremos hacer en el sueño, y éste dejará de ser el hermano de la muerte, para convertirse en el gemelo de la vida.

Los suscritos, bajo su fe de médicos, declaran haber experimentado en sus propias personas y en la de los suyos las propiedades del hipnofrenol, que está llamado a conmovier y hasta a modificar el mundo.

Llegue, pues, hasta el sabio Apolodoro el Humilde, las congratulaciones de sus admiradores.<sup>551</sup>

Este interesante relato de Barrios no ha sido recuperado en ninguna antología o compilación; sin embargo, es una muestra de la incorporación de la metafísica como parte del sistema de referentes desde el cual se puede explicar lo fantástico. La metafísica, según

---

<sup>549</sup> M. Daireaux, *op. cit.*, pp. 323-324.

<sup>550</sup> No se tienen noticias que permitan elaborar una semblanza biográfica del autor; sin embargo, se sabe que fue director de *Biblos*, que colaboró en *Azul* (1930-1931) y en *Babel* (1921-1928); en esta última participó en un número especial dedicado a Leopoldo Lugones.

<sup>551</sup> Rafael Barrios, «La esperanza de los sueños», *Biblos*, 1 (1924), núms. 5-6, pp. 234-235.

la apreciación de Carlos Cossío, era necesaria y no se hallaba en la obra de Lugones, a quien consideraba el más grande escritor del país.<sup>552</sup> Dice Cossío: «Quizás lo que nos falta, o por lo menos que le falta a Lugones, son las raíces metafísicas, aquellas donde todo se unifica».<sup>553</sup> Los relatos que plantean fantasías metafísicas, a decir de José Miguel Sardiñas, «se han convertido en casi el tipo antonomástico de la ficción fantástica de los grandes autores latinoamericanos»<sup>554</sup> desde la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, por lo cual es útil reconocer los primeros intentos de los autores rioplatenses por incorporar este tema.<sup>555</sup>

Aunque en «La esperanza de los sueños» se presentan los elementos científicos, como el experimentador, el invento y el método científico, también se observan diferencias significativas respecto de lo fantástico científico lugoniano, como la ausencia del esquema de confianza y, sobre todo, la falta de un castigo por trasgresión; este último quizá pueda explicarse porque el doctor Apolodoro es configurado como un hombre desinteresado y humilde, un médico que «no concebía que pudiera comerciarse con la vida humana»<sup>556</sup> y que pensaba que «el dolor del prójimo no se podrá aliviar sino con verdadero amor».<sup>557</sup> En otras palabras, no hay en la creación del hipnofrenol ninguna intención maligna y, además, la sustancia no amenaza la existencia de la humanidad ni concentra el poder en un solo individuo.

---

<sup>552</sup> Aunque Jesús Garrido sí identifica cierto sentido metafísico en «La estatua de sal», pero no parece ser ésta una característica imperante en la obra del cordobés (art. cit., p. 117).

<sup>553</sup> Carlos Cossío, «La nueva generación y Leopoldo Lugones», *Nosotros*, 19 (1925), núm. 192, p. 100.

<sup>554</sup> *Apud* A. M. Morales, art. cit., p. 29.

<sup>555</sup> Recordemos también que la importancia de la metafísica se encuentra subrayada en un pasaje de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», cuento incluido en la *Antología...: «Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica»* (p. 37).

<sup>556</sup> C. Cossío, art. cit., p. 228.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 229.

Otro relato que me parece importante mencionar es «El dueño de los astros», del chileno Ernesto Silva Román (1897-1976), reconocido como uno de los pioneros de la ciencia ficción en su país. «El dueño de los astros» forma parte de la obra del mismo nombre, publicada por *La Nueva Novela*, en 1929; sin embargo, había aparecido un año antes, en la revista *Áurea* de Buenos Aires.

En este cuento, el científico indio Sax Kabder desarrolla un aparato con el que es posible ver lo que ocurre en otros planetas. Los boletines gráficos, llamados tele-visiones, daban cuenta de la vida en Marte y eran transmitidos en todo el orbe: «Por horas de horas el mundo estuvo febril, ávido viendo ante sus ojos escenas auténticas de la vida marciana. / El planeta amigo revelaba al fin su secreto».<sup>558</sup> El éxito de las transmisiones, sin embargo, se ve afectado por conflictos entre distintas naciones y un equipo neoyorkino es enviado a la India para apoderarse del invento. El grupo enemigo logra su cometido, pero le es imposible manipular el aparato, ya que éste es controlado mentalmente por Kabder, quien lo destruye con un chasquido de dedos y muere en el acto.

Como se observa, «El dueño de los astros» es un texto inscrito en el límite de la ciencia ficción y de la literatura fantástica, tendencia que resulta claramente dominante de las primeras décadas del siglo XX. Sin afán de desviarme del análisis que motiva esta investigación, quisiera señalar tres aspectos relevantes del cuento de Silva Román: primero, la ubicación temporal de la historia, pues se desarrolla en abril de 2014, una fecha muy cercana a la actualidad, en la que, en efecto, son posibles las transmisiones en tiempo real desde el espacio, tal como las descritas en el texto; segundo, la mención de «abonados», es decir, personas inscritas en el sistema de teletransmisión planetaria, lo cual recuerda, sin

---

<sup>558</sup> Ernesto Silva Román, «El dueño de los astros», *Áurea*, mayo-junio de 1928, núm. 13, p. 5.

duda, a los suscriptores de plataformas de *streaming* o a los servicios de pago por evento que ofrecen las cadenas de cable; y tercero, la posibilidad de emisión simultánea a nivel mundial, la cual no pudo realizarse sino hasta décadas más tarde.

Es posible que el primer testimonio de este cuento sea el de *Áurea*, lo cual puede explicarse por los vínculos que Silva Román mantenía con los escritores de Argentina —país en el que vivió en los años treinta. Además, he localizado otra colaboración inédita del autor en la revista *Orientación*, publicada sólo un mes después de «El dueño de los astros», me refiero a «S. O. S.», narración que se ajusta, en mayor medida, a la categoría de fantástico. Reproduzco la nota introductoria al relato:

Ernesto Silva Román, fuerte escritor y poeta chileno, que, como redactor de «La Nación» de Chile, es conocido con el seudónimo de «El Canciller Negro», goza de una bien merecida reputación literaria en los círculos intelectuales, políticos y sociales. Este cuento inédito pertenece a una colección que publicará en breve.<sup>559</sup>

«S. O. S.» es otro de los cuentos dedicados a los fenómenos insólitos que ocurren en altamar, como «Los buques suicidantes», de Quiroga, y «El “Dodvand”», de Montero Bustamante. En el cuento de Silva Román, un navío recibe un radiograma con una señal de socorro y unas coordenadas de navegación, las cuales obligan al capitán a variar de inmediato su curso. Al hacerlo, los tripulantes se percatan de que con ello evitaron cruzar con un barco fantasma, que, según explica el capitán, no es más que una embarcación abandonada:

—El Barco Fantasma. Lo hemos rozado...

[...]

—Un segundo más sin variar el rumbo y nos abre ese maldito barco.

—¿El barco fantasma, el Caleuche? —dijimos anhelantes.

No sean ridículos, hombres. No hay aquí barcos fantasmas. Ese es sólo un buque abandonado. Voy a expedir avisos a la Armada Chilena y a los vapores mercantes para que traten de ubicarlo y pueda ser destruido. Es un peligro superior al de los témpanos errantes. Lo raro es que todavía quedan barcos abandonados atentando contra la seguridad de los buques mercantes.<sup>560</sup>

---

<sup>559</sup> Ernesto Silva Román, «S. O. S.», *Orientación*, julio de 1928, núm. 4, p. 27.

<sup>560</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

Pese a esta seguridad, la tripulación recibe un nuevo mensaje, cuyo contenido inquieta profundamente al marino: «S. O. S. Longitud 71° 44' W Latitud 31° 51' S. “Lontano”. Chocamos barco errante. Nos hundimos rápidamente. Capitán L. G. Jones. S. O. S.».<sup>561</sup> El radiotelegrama estaba firmado por el hermano del capitán, quien había muerto dos años antes, al chocar contra los restos de un naufragio, por lo que los presentes concluyen que han sido salvados por los muertos.

También en *Orientación*, pero en marzo de 1929, apareció otro relato vinculado temáticamente con el cuento de Silva Román: «El buque fantasma», de Olga de Adeler (1877-1968).<sup>562</sup> En esta historia, los tripulantes de un buque dialogan a propósito de supersticiones marítimas, como la del buque fantasma. Una de las participantes toma la palabra y asegura que cada vez que en su vida ha sido mencionado el buque fantasma, alguien ha muerto. Después de relatar en qué manera ocurrieron las muertes, el auditorio comprende que, en breve, alguno de los presentes fallecería:

Aunque nadie dudaba del lógico desenlace del relato, la afirmación final resultó sobremanera impresionante para todos. La misma protagonista, como para alejar de su memoria los dolorosos hechos, levantándose bruscamente, exclamó con leve escalofrío:

—La nave misteriosa que se llevó a los dos seres que más he amado en el mundo... si vuelve a aparecer, será, tal vez, para llevarme a su bordo...<sup>563</sup>

Como he mencionado, al revisar las antologías de relatos fantásticos del siglo XX, sobresale la ausencia de mujeres que cultiven el género; sin embargo, la mención de Olga de Adeler, así como de María del Carmen Alonso y Rosa Bazán de Camara, constata que lo fantástico no fue ajeno a las escritoras del periodo. Si bien su presencia es modesta comparada con la de los varones —lo cual es perfectamente explicable al tomar en cuenta la

---

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>562</sup> Olga de Adeler nació en Dinamarca, pero vivió en Argentina desde 1900 hasta su muerte. Fue colaboradora de *Caras y Caretas*, *La Prensa* y *El Hogar*, entre otras publicaciones periódicas. Publicó obras como *Jazmín del país* (1929), *Imágenes* (1934) y *El hilo mágico* (1945).

<sup>563</sup> Olga de Adeler, «El buque fantasma», *Orientación*, marzo de 1929, núm. 12, p. 70.

situación de la mujer en aquellos años—, no es inexistente. En este tenor, son necesarios trabajos que se ocupen de la literatura fantástica escrita por mujeres durante este periodo, tanto de manera crítica como en antologías.

En cuanto a la producción de relatos fantásticos en los magazines, por cuestiones de espacio y de alcances de esta investigación, me centraré en una selección de textos publicados en *Fray Mocho* y *El Hogar*, empero, el material habido en éstos y otros magazines requiere estudiarse con mayor profundidad.<sup>564</sup>

En el número 486 de *Fray Mocho*, correspondiente al 16 de agosto de 1921, apareció «Un extraño parroquiano», de Horacio Martínez Ferrer (1897-*ca.*1970), reconocido artista plástico que colaboraba con dibujos y caricaturas en distintas publicaciones porteñas. El cuento trata del encuentro entre el narrador y un misterioso hombre oriental, en un café ubicado en el barrio La Boca.

Los párrafos inaugurales del relato representan, de manera inmejorable, el escenario porteño, ya que se muestra una sociedad conformada por inmigrantes, se describe el tipo de clima correspondiente a junio y se menciona el instrumento musical más representativo de Argentina:

El cafetín «La Cruz del Sur», en la Boca, es angosto y largo; parece un ataúd.

Aquella noche de junio, fría, tétrica y húmeda, sin saber qué hacer con mi insaciable sed ambulatoria, fui a parar allí. Una estrecha y baja puertecilla ruinosa desde la cual había que descender cuatro peldaños crujientes de madera, daba acceso al local. Al entrar, casi me detuvo un vaho fétido, mezcla de alcohol, tabaco y frituras.

Sábado. Allí todo era desorden. Un marinero sentado sobre una mesa arrancaba alegres notas a un viejo bandoneón y cantaba, coreado por varios camaradas, muchos, la mayoría, enteramente borrachos, eran ingleses. Más adentro, en el centro del salón rodeaban una mesa varios hombres que fumaban en largas pipas de bambú y barro cocido con tapas de metal. Un viejo «lobo de mar» contemplaba tristemente la copia en miniatura —construida

---

<sup>564</sup> No retomaré textos de *Caras y Caretas* porque, como he dicho, mis investigaciones a propósito de ese semanario se han basado en estudios preexistentes y, desafortunadamente, aún no contamos con algunos que se dediquen al relato fantástico de las décadas de 1920 y 1930. Carlos Abraham, en comunicación personal, me ha comentado sus avances en ese terreno: ha formado dos volúmenes más para completar la antología *El cuento fantástico en Caras y Caretas*; sin embargo, éstos todavía no han sido publicados.

dentro de una botella y expuesta allí en una vidriera— de una barcaza pescadora que hace algunos años zozobró en los mares del Sur, pereciendo toda la tripulación.

Aquí y allá, como vivas manchas de color puestas al azar en un cuadro en gris, mujeres, espectros errantes, ofreciendo entre uno y otro acceso de tos, su carne doliente.

Me dirigí al fondo de la angosta sala, donde por estar varias mesas desocupadas se hacía economía de luz y la semipenumbra me daría ocasión de observar a los sujetos allí reunidos, que tal era mi objeto. Era interesante la psicología de tan heterogénea multitud.<sup>565</sup>

En otras palabras, la construcción del escenario no radica únicamente en la mención de ciertas calles o puntos de referencia de la capital argentina —en este caso, el colorido barrio—, sino que también hay una intención de resaltar los aspectos distintivos de la sociedad porteña: su clima, su música y, sobre todo, su naturaleza heterogénea, la cual determina una psicología particular.

En ese escenario, aparece «un chino de faz azafranada y ojillos chicos y hundidos que brillaban en la sombra que les proyectaba el ala de un sombrero informe y grasiento».<sup>566</sup>

Este individuo llama la atención del narrador por la extraña bebida que le sirve un mozo genovés, pero también por el olor que desprendía:

Quando el chino se acercó tomando asiento frente a mí, comencé a sentir un olor raro que sin ser más fuerte que los ya predominantes en aquel pesado ambiente, parecía aislarse para dejarse sentir solo. Era algo así como...

Decidme: ¿Os habéis asomado alguna vez a la negra boca de un osario general en un abandonado cementerio pueblerino? Era ese el olor que yo percibía y que sin duda emanaba del chino; un olor a húmedos huesos humanos que penetraba hasta la garganta.<sup>567</sup>

Curioso por la pestilencia, el narrador decide seguir al chino fuera de La Cruz del Sur, sólo para comprobar que se trata de alguien que no pertenece al mundo de los vivos:

Pasado el primer instante de estupor, volví a reconcentrar toda mi atención en el sujeto que se alejaba. Pasaba en ese momento por la acera de enfrente, destacándose su silueta sobre la pared blanca de la fábrica. Entonces fue la culminación de aquel fenómeno espantoso al cual debo las innumerables canas que platean mi cabeza. La silueta fue perdiendo rápidamente su nitidez y sus contornos se esfumaron; fue una cosa fluida y al llegar casi al término de la pared blanca se perdió por completo como las imágenes cinematográficas que siguen

---

<sup>565</sup> Horacio Martínez Ferrer, «Un extraño parroquiano», *Fray Mocho*, 16 de agosto de 1921, núm. 486, p. 9.

<sup>566</sup> *Loc. cit.*

<sup>567</sup> *Loc. cit.*

proyectándose un instante sobre la pantalla después de prendidas las luces...<sup>568</sup>

Se debe mencionar que «Un extraño parroquiano» fue ilustrado por su autor; característica atípica, pero interesante, pues Martínez Ferrer opta por la representación del momento exacto en que se verifica la disrupción fantástica —es decir, cuando el chino se desvanece— y no por un pasaje de corte realista —como, por lo general, se procuraba en los cuentos ilustrados—. Según lo que he podido investigar, «Un extraño parroquiano» no ha sido reunido en libro, probablemente debido a que su autor se dedicó con mayor ahínco a las artes visuales; empero, es llamativo que incluso artistas de otras disciplinas hayan sido atraídos por el género fantástico.

Siguiendo la línea de los textos que combinan el relato fantástico y el psicológico, está el cuento de Mario R. Peláez,<sup>569</sup> «El número 12», publicado el 3 de febrero de 1925, en el número 667 del magacín. En «El número 12», uno de los pacientes de un psiquiátrico asegura estar muerto y le cuenta a un visitante de qué manera perdió la vida. Según su testimonio, una noche se hospedó en el único cuarto disponible de un hotel, el cual jamás era rentado desde que dos misteriosas muertes habían tenido lugar ahí. Pese a ser advertido por el camarero del hotel, el hombre alquiló la habitación y, durante la madrugada, eventos escalofriantes llevaron a su muerte. Lo sobrenatural, como se entenderá, es invalidado desde el principio del relato, pues el hombre no está muerto como afirma; sin embargo, esta seguridad es puesta en duda en el párrafo final, cuando el director del nosocomio sugiere que no todo es un desvarío del paciente:

Cuando pregunté al director el motivo de su locura, me dijo sonriendo:

—Es un pobre niño que se volvió loco en un cuarto de hotel. Se cree que ese cuarto tenía algún misterio. Si le interesa mucho, pregunte al camarero del hotel. Él sabe los detalles...<sup>570</sup>

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>569</sup> No tengo ningún dato acerca del autor.

<sup>570</sup> Mario R. Peláez, «El número 12», *Fray Mocho*, 3 de febrero de 1925, núm. 667, p. 6.

De esta manera, se sabe que, a pesar de que el trastorno mental del paciente es un hecho, sí existe una habitación en la que ocurren fenómenos inexplicables; además, se abren dos posibilidades para explicar lo que vivió el hombre aquella noche aciaga: todo fue una alucinación propiciada por las palabras del camarero o realmente presencié algo sobrenatural que desencadenó su locura.

Es posible que este cuento haya estado inspirado en «El hombre muerto», de Leopoldo Lugones, donde un personaje padece un trastorno similar. Este texto fue publicado originalmente en el número 458 de *Caras y Caretas*, el 13 de julio de 1907, y apareció también en *El Hogar*, el 13 de octubre de 1925:

La aldeíta donde nos detuvimos con nuestros carros, después de efectuar por largo tiempo una mensura en el despoblado, contaba con loco singular, cuya demencia consistía en creerse muerto.

Había llegado allí varios meses atrás, sin querer referir su procedencia y pidiendo con encarecimiento desesperado que le consideraran difunto.<sup>571</sup>

Tal como en el cuento de Peláez, el planteamiento consiste, en un primer momento, en descartar lo fantástico por la locura del personaje; posteriormente, describir cómo ocurrió la supuesta muerte; y, por último, proponer un giro final que modifique la comprensión de la historia mediante la aceptación de lo sobrenatural.

En el cuento de Lugones, el loco explica que lleva treinta años muerto; que en vida padecía de desmayos semejantes a la muerte, por lo que cuando falleció a causa de uno, nadie consideró que se tratara de un deceso. Dice el personaje: «La incredulidad unánime de todos, respecto a mi muerte, no me dejaba morir. Ante la naturaleza, yo estaba y estoy muerto. Mas para que esto sea “humanamente” efectivo, necesito una voluntad que difiera. Una sola».<sup>572</sup>

Después de tan larga espera, esa voluntad se cumple, pues dos visitantes que

---

<sup>571</sup> Leopoldo Lugones, «El hombre muerto», *Fray Mocho*, 13 de octubre de 1925, núm. 703, p. 2.

<sup>572</sup> *Loc. cit.*

desconocían la personalidad del sujeto, al verlo acostado entre cuatro velas y cubierto por una manta, lo creyeron muerto y con ello se comprueba que el hombre no estaba loco, en realidad era un muerto con vida artificial:

—¡Un muerto! —balbucearon casi en un tiempo. Habían «creído» en la realidad.

Oyeron algo parecido al soplomate de un odre que se desinfla. La manta se aplastó como si nada hubiera debajo, al paso que las partes visibles —cabeza y pies— trocáronse bruscamente en esqueleto.

[...]

Tiramos de la manta con un erizamiento mortal.

Allá, entre los harapos, reposaban sin el más mínimo rastro de humedad, sin la más mínima partícula de carne, huesos viejísimos a los cuales adhería un pellejo reseco.<sup>573</sup>

Aunque la locura ha estado presente desde los primeros cuentos fantásticos hispanoamericanos, por lo general, era sugerida al final de la historia, con el propósito de negar o poner en duda la naturaleza de los hechos extraordinarios —piénsese en «Un estudiante», de Guillermo Prieto—; en cambio, en estos últimos textos nos encontramos con un procedimiento inverso, en el que la locura es asegurada a lo largo del texto y lo fantástico la negará o la pondrá en duda.

A propósito del planteamiento de «El muerto», Soledad Quereilhac anota que Lugones detectó «la operatividad fantástica de la figura del loco si se lo colocaba a medio camino entre el discurso médico y otro discurso exógeno que tendiera a extrañar, sobrenaturalizar o animalizar el estado de demencia».<sup>574</sup> Esa operatividad es un recurso que, con mayor o menor acierto, puede identificarse en otros narradores del periodo, como Quiroga o, el recién mencionado, Peláez.

Hay otros textos que se desarrollan en escenarios médicos, como «El caso de Riesel», del uruguayo Raúl Montero Bustamante, a quien he mencionado con anterioridad. Este cuento, publicado en *Fray Mocho* el primero de diciembre de 1925, narra cómo el pintor

---

<sup>573</sup> *Loc. cit.*

<sup>574</sup> S. Quereilhac, «Reflexiones...», p. 14.

Riezel, al estar internado en un hospital, obtuvo la cabeza de un muerto, y cómo ésta lo atacó provocando su muerte. Cito el pasaje en que Riezel es embestido:

De pronto oyó un maullido, le pareció que alguien le tomaba de las piernas, perdió pie, vaciló, arrojó la calavera y rodó escaleras abajo. Cuando llegó al pavimento, sus manos rozaron un cuerpo tibio y blando, luego al caer, su cabeza chocó contra un objeto duro y le pareció sentir que alguien se abalanzaba sobre él en la sombra y le mordía horriblemente el rostro. Lanzó un grito de horror y se desmayó.

Cuando volvió en sí, sintió frío y un dolor agudo en la cara; los dientes del invisible enemigo seguían clavados en su mejilla y le pareció sentir junto al rostro un aliento frío y fétido. Entonces quiso incorporarse, alzó el brazo y al llevar la mano a la mejilla, chocó contra un cuerpo esférico, frío y grasiento y palpó trémulamente las órbitas y los maxilares de la calavera.<sup>575</sup>

«El caso de Riezel», al igual que algunos textos decimonónicos, plantea, como punto de partida, una reunión nocturna en la que distintos personajes intercambian historias; sin embargo, en este caso, hay cierta renovación del recurso, ya que no se trata de historias de aparecidos, sino de enigmas o curiosidades médicos que han atendido los internos de un hospital. Entre los casos, se destaca el de Riezel porque, en apariencia, el ataque es una venganza de ultratumba. Éste es otro de los cuentos de Montero Bustamante que no han sido compilados en libro ni atendidos por la crítica.

Éstos son sólo algunos de los relatos fantásticos que pueden encontrarse en *Fray Mocho* entre 1921 y 1929 —fecha en que dejó de editarse—. Antes de examinar *El Hogar*, quisiera detenerme brevemente en un anuncio del magacín, en el que se observa de qué manera se distribuían los 82 900 ejemplares que se imprimían semanalmente.

El anuncio al que me refiero puede consultarse en el número 579, fechado el 12 de noviembre de 1920, y consiste en un mapa de América del Sur, en el que se consigna la cantidad de ejemplares que llegan a cada país y, en el caso de Argentina, a cada provincia. Según esta información, los principales lugares de ventas son Capital Federal, con 45 500

---

<sup>575</sup> Raúl Montero Bustamante, «El caso de Riezel», *Fray Mocho*, 1 de diciembre de 1925, núm. 710, p. 2.

revistas; la Provincia de Buenos Aires, con 9 750; Santa Fe, con 6 600; Uruguay, con 5 700; Córdoba, con 3 450; y Entre Ríos, con 2 315. Asimismo, destaca la presencia en Chile, donde se distribuían 1 470 ejemplares. Una afluencia más modesta se observa en Brasil, Paraguay, Perú y Bolivia, así como en el resto de las provincias argentinas.

Estas cifras permiten pensar que otros magazines ilustrados, como *Caras y Caretas* y *Fray Mocho*, tuvieron alcances similares. Asimismo, explican que el tipo de literatura fantástica que aparecía en los magazines era el de mayor consumo y, por ende, sirvió como modelo para todo el Río de la Plata y para sus territorios colindantes.

El primer cuento fantástico que he ubicado en *El Hogar* en este periodo es «Un relato extraordinario», de Enrique Méndez Calzada (1898-1940), publicado el 22 de julio de 1921, en el número 614. Méndez Calzada colaboró también en *Caras y Caretas*, *Nosotros* y en el suplemento de *La Nación*, el cual dirigió desde 1928.<sup>576</sup> Es llamativo que el año en que apareció «Un relato extraordinario» sea también en el que empezó su labor literaria, pues en 1921 iniciaron sus participaciones en *La Nación* y dio a la imprenta su primera obra: *Devociones de nuestra Señora la Poesía*. Con esto quiero hacer notar el grado de atracción que tuvo en aquel tiempo la literatura fantástica, por el que se sumaron a sus filas, sin distinción, tanto autores consagrados como nuevos talentos.

Acerca de la variedad de géneros en la obra de Méndez Calzada, dice Liliana Guaragno que «responde a su propia inclinación y al incentivo de su admiración por Eduardo Wilde»,<sup>577</sup> pionero de lo fantástico rioplatense. En el mismo sentido, alguna influencia debió ejercer en su obra Leopoldo Lugones, no sólo porque el modo de Lugones era la tendencia

---

<sup>576</sup> Liliana Guaragno, «Las tentaciones en Enrique Méndez Calzada», en Enrique Méndez Calzada, *Las tentaciones de Don Antonio*, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires, 2006, p. 11-13. En este artículo se ofrece una breve biografía del autor, así como un recuento de sus obras publicadas.

<sup>577</sup> *Ibid.*, 27.

de la época, sino también porque parecen haber interactuado con regularidad en el café *La Helvética*, donde solían reunirse los periodistas de *La Nación*.

En «Un relato extraordinario», varios miembros de un club dialogan a propósito del espiritismo y, ante la incredulidad de uno de los presentes, un profesor en Psicología comparte su experiencia en ese menester. Según el relato del profesor, treinta años atrás, trabajaba en el diario más importante de Buenos Aires y tenía por compañero a un administrador de apellido Valls, quien una noche falleció en su oficina. Al encontrarlo tuvieron un inconveniente: no podían extender el acta de defunción porque nadie sabía su nombre de pila. La solución resultó poco convencional:

A uno de los presentes se le ocurrió ir a buscar a un famoso espiritista, que entonces hacía experimentos públicos en un coliseo de Buenos Aires, «a ver si era capaz de averiguar el nombre del finado». Más por broma que por otra cosa —la broma era un poco macabra, lo reconozco—, fuimos en busca del célebre experimentador. Accedió, no sin resistencia, a acompañarnos a la redacción. Una vez allí, junto al cadáver de Valls, puesta «en trance» la «médium» a quien había hecho venir consigo —una mujer ya entrada en años—, el «profesor en ciencias psíquicas», como él se hacía llamar, conjuró al espíritu del administrador a que revelase su nombre. La «médium» escribió una serie de garabatos indescifrables, hasta que, al fin, pudo leerse distintamente un nombre: «Sebastián».<sup>578</sup>

El éxito de la comunicación espiritista no se limitó a la obtención del nombre, el difunto transmitió otro mensaje que no fue captado en su totalidad, pero, a partir de las palabras registradas por la médium, infirieron que se trataba de un encargo: «Artes... 88... doble fondo... dentro del sobre lacrado... en Gerona... calle del Príncipe».<sup>579</sup> Con estos datos, los hombres localizaron la casa de Valls, donde había un baúl con doble fondo que contenía sobre lacrado lleno de acciones bancarias dirigido a Teresa M. de Valls. El profesor finaliza su relato explicando que él mismo visitó a la viuda para entregarle el sobre.

Como se observa, el relato de Méndez Calzada repite el esquema en el que un grupo

---

<sup>578</sup> Enrique Méndez Calzada, «Un relato extraordinario», *El Hogar*, 22 de julio de 1921, núm. 614, p. 9.

<sup>579</sup> *Loc. cit.*

de personas comparten historias o dialogan acerca de un tema que crea una atmósfera para que emerja un relato fantástico por parte de uno de los integrantes. Este esquema, como he dicho, durante el siglo XIX, precisaba de un escenario nocturno e incivilizado, y las historias narradas eran de aparecidos; por su parte, en las primeras décadas del XX, se aprecia la renovación del recurso: las reuniones pueden ocurrir en un club, como en el cuento que nos ocupa, o en un hospital, como en el texto de Montero Bustamante; asimismo, la plática inicial no gira en torno a los fantasmas, sino a fenómenos más cercanos a las ciencias o a las pseudociencias.

El esquema de reunión no se verifica en ninguno de los relatos de *Las fuerzas extrañas* —que siguen el esquema de confidencia—, lo cual indica que se trata de una tendencia que, aunque de manera discreta, persistió a la influencia de la narrativa lugoniana.

Otro de los esquemas que he identificado con la revisión de los cuentos fantásticos hasta aquí mencionados es el del muerto que cuenta su historia y su estancia en el más allá. Este planteamiento parece originarse en la década del veinte, derivado de la comunicación con los espíritus que era un motivo frecuente desde la segunda mitad del siglo XIX. Tal es el caso de «El espectro», de Horacio Quiroga, que se publicó el 29 de julio de 1921 en el mismo magacín.

El cuento de Quiroga es narrado por el espíritu de Guillermo Grant, quien noche a noche visita una sala de cine en compañía de su amada Enid. Estos personajes, en vida, habían estado relacionados con un actor hollywoodense llamado Duncan Wyoming: Grant era su mejor amigo y Enid, su esposa. Pese a su vínculo fraternal, Grant se enamora de ella y, al morir Wyoming, le confiesa su amor. Después de algunas negativas por parte de Enid —siempre por limitantes morales—, ésta admite que siente lo mismo por él. La pareja comienza a asistir todos los días a la proyección de un filme en el que actuó Wyoming: *El páramo*. Es

entonces cuando se percatan de que algo de la vida de Wyoming permanece atrapada en la cinta, pues sus movimientos y posturas varían en cada reproducción, como si los buscara en la sala:

una noche noté, lo sentí en la raíz de los cabellos, ¡que los ojos se *estaban volviendo* hacia nosotros! Enid debió notarlo también, porque sentí bajo mi mano la honda sacudida de sus hombros.

[...] noche a noche, palco tras palco, la mirada se iba volviendo cada vez más a nosotros.

—Falta un poco aún... —me decía yo.

—Mañana será... —pensaba Enid.

[...]

A mil leguas de Nueva York, encajonado bajo tierra estaba tendido sin ojos Duncan Wyoming. Pero su sorpresa ante el frenético olvido de Enid, su ira y su venganza estaban *vivas* allí, encendiendo el rastro químico de Wyoming, ¡moviéndose en sus ojos *vivos* que acaban por fin de fijarse en los nuestros!<sup>580</sup>

Finalmente, el espectro lleva a cabo su venganza y, sin saber cómo, hace que Grant se dispare en la cabeza y que Enid muera tres días después.

Además del recurso retórico de ceder por completo la narración a un personaje muerto, me interesa mencionar la importancia de este cuento en el desarrollo del género, pues en él se atisba el germen de otra de las narraciones de Quiroga: «El vampiro» (1927).<sup>581</sup> En otras palabras, la idea de que una proyección cinematográfica pueda sustraer o conservar la esencia vital de una persona —o constituirse en una alternativa de mundo paralelo—; tal como pasa con Wyoming, también es plasmada en «El vampiro».

Guillermo Grant, narrador protagonista de «El espectro», cumple la misma función en «El vampiro» y en una narración anterior, *Miss Dorothy Phillips, mi esposa* (*La Novela Semanal*, 1919), cuyo argumento puede resumirse, a grandes rasgos, en que Grant se enamora de una actriz a quien conoce sólo por las cintas en que actúa. Es decir, en 1919, Quiroga

---

<sup>580</sup> Horacio Quiroga, «El espectro», *El Hogar*, 29 de julio de 1921, núm. 615, p. 10.

<sup>581</sup> Me refiero al texto publicado en el suplemento de *La Nación* y no al que apareció, con el mismo título, en *Caras y Caretas* en 1911.

plasmó la idea de que un hombre puede enamorarse de la imagen en una pantalla; después, en 1921, concibió que la proyección cinematográfica puede preservar un rastro de vida de la persona filmada; y, finalmente, en 1927, propuso que es posible crear dobles de los artistas de cine, gracias a la combinación de la cámara y los rayos N<sup>1</sup>.

La evolución de la idea que estructura esta trilogía es, sin duda, interesante, pero más lo es que haya sido retomada, primero, en la novela *XYZ* (1934), del peruano Clemente Palma (1872-1946), y, después, en la obra considerada pionera de la ciencia ficción y de la realidad virtual en Hispanoamérica: *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares (1914-1999). En el caso de la obra de Bioy, habría que preguntarse por qué, en su famoso prólogo, Jorge Luis Borges no menciona que esta trilogía sea su antecedente o, mejor aún, su influencia directa:

En español, son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada. Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira y, alguna vez, la mera incoherencia verbal; de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de *Las fuerzas extrañas* y alguno de Santiago Dabove: olvidado con injusticia. *La invención de Morel* (cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo.<sup>582</sup>

Más adelante, al examinar los relatos fantásticos publicados en el suplemento cultural de *La Nación*, me detendré a explicar los pormenores de «El vampiro», de manera que sea más evidente la similitud que encuentro entre su trama y la de *La invención de Morel* (1940), así como los elementos que recuperó Quiroga de su maestro y amigo, Leopoldo Lugones.

Otra historia en que la imagen de una persona se relaciona con un evento insólito es «Misterio», de Lola S. B. de Bourguet (1876-1939).<sup>583</sup> Este relato se encuentra en el número

---

<sup>582</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo», en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Emecé, México, 2015, pp. 17-18.

<sup>583</sup> Lola Salinas Bergara de Bourguet nació en San Martín, Buenos Aires, fue catedrática en la Escuela Normal de Lomas de Zamora y colaboradora en distintos diarios y revistas dentro y fuera de Argentina. Según consta en la *International Encyclopedia of Pseudonyms* (2005), la autora también firmó como Angélica Farfalla y Silvio Eguren. Fue premiada como poeta en numerosos certámenes. Su obra publicada se compone por tres

639 del semanario, correspondiente al 13 de enero de 1922, y trata acerca de una inexplicable comunicación entre una joven llamada Lía y un hombre internado en un hospital, cuyo canal es una fotografía del enfermo que Lía encontró durante un paseo. Las palabras que la joven pronunciaba noche a noche cerca del retrato eran recibidas por el enfermo:

durante ciertos momentos de la noche, el paciente número 13 —nuestro joven del retrato— parecía hablar con un ser imaginario, a quien respondía:

—Sí; voy a buscarte... Me curaré por ti y para ti... Tu voluntad penetra en la mía como una fuerza gigante y gloriosa que me llena de vida... Voy... voy.

Y poco a poco, como si una visión se esfumase ante sus ojos o como si una voz, sólo oída por su espíritu se fuese alejando lentamente, el enfermo recobraba su serenidad y un blando sopor cerraba sus ojos.<sup>584</sup>

Esta intervención contribuye a la recuperación del hombre, quien, al salir del hospital, se dedica a pintar paisajes hasta que un día, Lía y el pintor, atraídos por una fuerza desconocida, por fin se encuentran.

Un aspecto que no he mencionado hasta ahora es la estrategia publicitaria que por esas fechas empleaba *El Hogar* para atraer la atención de sus lectores. Ésta consistía en pequeños anuncios insertados al principio de los relatos fantásticos y de ciencia ficción, los cuales subrayaban elementos de la trama con el objetivo de despertar el interés del público. Veamos la entradilla que acompaña a «Las arañas de oro», de Francisco Barrios Vallejo, del 20 de enero de 1922: «Es un viaje fantástico a través del sistema planetario, en que la fantasía del autor inspirada en los radiantes afanes de la ciencia moderna, ha tejido un ameno relato».<sup>585</sup> Paratextos como éste modifican la recepción del cuento, ya que predisponen u

---

piezas narrativas: *Crisanthemas* (1903), *Los expósitos* (1907) y *Érase que... se era* (1935); tres libros de poesía: *Renglones cortos* (1916), *Arca de sándalo* (1925) y *Agua clara* (1927); y tres libros escolares para segundo y tercer grado de educación básica: *Flor de ceibo*, de 1928; *Agua mansa*, de 1929; y *Panoramas*, de 1929 (José Carlos Maubé y Adolfo Capdevielle [comps.], *Antología de la poesía femenina*, Impresores Ferrari Hnos., Buenos Aires, 1930, p. 113. Este volumen es interesante porque reúne a una cantidad considerable de escritoras, lo cual demuestra que el papel de la mujer en el ámbito literario rioplatense de las primeras décadas del siglo XX fue importante; el prólogo a la compilación, además, fue escrito por Rosa Bazán de Cámara, a quien mencioné como otra de las escritoras que participaron del desarrollo de lo fantástico).

<sup>584</sup> Lola S. B. de Bourguet, «Misterio», *El Hogar*, 13 de enero de 1922, núm. 639, p. 31.

<sup>585</sup> Francisco Barrios Vallejo, «Las arañas de oro», *El Hogar*, 20 de enero de 1920, núm. 640, p. 29.

orientan la lectura, por lo cual se reduce el efecto que se hubiera logrado sin un aviso previo. Sin embargo, como publicidad son eficaces porque utilizan palabras clave, como «viaje fantástico», «sistema planetario», «fantasía» y «ciencia moderna», que parecen resumir el tipo de literatura que buscaba el público lector de magazines. No debe extrañar que los editores del semanario se sirvieran de este recurso para promocionar sus cuentos, pues, según se afirma en el número 586, el manejo peculiar de la publicidad es una de sus singularidades y la revista se rige bajo la idea de que «Un anuncio, por pequeño que sea, nunca pasa inadvertido en EL HOGAR».

Otro recurso que debió ser atractivo en su momento es la inclusión de retratos de los autores publicados —muchos de ellos casi desconocidos hoy—. Éstos se presentaban de dos formas: únicamente con el pie de foto o con una breve semblanza biográfica. Esto puede observarse a partir de 1922, cuando aparecen espacios dedicados a Otto Miguel Cione, Enrique Méndez Calzada, Luis María Jordán, Héctor Pedro Blomberg, Evar Méndez, Manuel Ugarte, Rafael di Yorio y Ernesto Morales, entre otros.

Uno de esos retratos corresponde a Narciso Muñiz,<sup>586</sup> cuya narración «Del reino de las almas» fue premiada en la sección «Las novelitas de *El Hogar*», el 5 de enero de 1923. La historia es acerca de un hombre que, en un ataque de celos, asesina a su esposa y el espíritu de ella lo acompaña cada noche. Este argumento recuerda a numerosos cuentos revisados en esta investigación, como *Nelly*, de Holmberg, donde el fantasma de la mujer persigue al marido infiel; «El milagro de san Wilfrido», de Lugones, en el que Wilfrido de Hohenstein, en un arrebato de celos infundados, da muerte a su esposa; y «Obsesión fatal», de

---

<sup>586</sup> Pocas son las noticias a propósito de este autor: únicamente se sabe que escribió, junto con Francisco García Jiménez (1899-1983), las piezas teatrales *Capelletti*, *Laurerio* y *cía.* (1923), *¡El muerto que yo vendí goza de buena salud!* (1929) y *¡Ahora va a ser la nuestra!* (1936).

Kantórowicz, en el cual un espíritu femenino visita cada noche a su enamorado.

Quizá la variante más significativa en el texto de Muñiz es que el fenómeno insólito es negado por partida doble: por un lado, se pone en duda la cordura del hombre que recibe las visitas del espíritu y, por otro lado, el narrador no tiene la certeza de que los hechos hayan ocurrido o hayan sido un sueño.

Acerca del segundo aspecto, se construye un marco narrativo cuyo único propósito es configurar a un narrador dubitativo entre lo real y lo onírico. Este marco presenta los hechos extraordinarios de la siguiente manera:

Voy a contaros una historia inverosímil y amarga, que no sé a ciencia cierta, si la he vivido en horas aciagas, o es que la soñé una noche en que me atormentaron los fantasmas crueles de una horrible pesadilla. Yo aseguraría haberla vivido, pero no lo podría jurar. Muchas veces, al despertarnos de un mal sueño, nos cuesta un gran esfuerzo el llegar a convencernos de que lo soñado no ocurrió nunca, pero es tal la impresión que dejó en nuestro espíritu, que por varios días arrastramos las huellas de su amargura, como si realmente hubiéramos sufrido su dolor; y después de pasado mucho tiempo, aun solemos recordar: «Yo soñé una vez...».

Este es, sin duda, mi caso. Yo soñé una historia de amor, de espanto y de locura: tan absurda y disparatada, como disparatada y absurda es la vida y el dolor y las grandes pasiones... Pero debo advertir que, ante todo, mi relato es de amor, y siendo de amor el relato es fuerza que sea vulgar y sea ingenuo... Y lo es tanto, es tan ingenua e insignificante esta historia que cabe en un corazón y un corazón cabe en el cuenco que forman unidas las dos manos... aunque en un corazón se encierre una vida.

Yo soñé una vez que...<sup>587</sup>

Desde ese momento, el narrador cuenta la historia del crimen pasional perpetrado por su amigo Alberto, así como las subsecuentes apariciones fantasmales que concluyen con la muerte de ese personaje y con la sugerencia de que las visitas sí tuvieron lugar. Finalmente, el marco dubitativo aparece de nueva cuenta para desestabilizar cualquier certeza:

Y esta es la historia que soñé una noche en que me atormentaron los fantasmas crueles de una horrible pesadilla; tan ingenua e insignificante que parece disparatada y absurda, y, tan disparatada y absurda, que parece cierta... Porque nada hay en la vida tan absurdo como la misma vida.<sup>588</sup>

Otra pieza galardonada en «Las novelitas de *El Hogar*» fue «La conciencia

---

<sup>587</sup> Narciso Muñiz, «Del reino de las almas», *El Hogar*, 5 de enero de 1923, p. 13.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 15.

mecánica», del montevideano Enrique Crosa (1880-1960), publicada sólo una semana después que la de Muñiz, en el número 691 del magacín. «La conciencia mecánica» es una magnífica narración de ciencia ficción que adelanta la idea de las videollamadas o de los sistemas cerrados de videovigilancia, y que tiene una clara intención moralizante —como a menudo ocurre en los relatos fantásticos y en los de ciencia ficción—, pues el invento que se muestra tiene como propósito transformar a los individuos de una sociedad para que se comporten de manera correcta.

El cuento de Crosa, al situarse plenamente en la ciencia ficción, no resulta de especial interés para la comprensión del desarrollo del género fantástico; no obstante, la configuración de uno de sus personajes resulta llamativa, pues se trata de una mujer que encarna la personalidad de los lectores de literatura fantástica:

En la casa no habitaban más que el ingeniero y una anciana criada, doña Martina, mujer que desde hacía años se hallaba al servicio del señor Rideau y era de la absoluta confianza de éste.

Doña Martina guisaba con verdadera honestidad culinaria; era estricta en la rendición de cuentas, tenía por el ingeniero una verdadera admiración, pero también guardaba un defectillo: era charlatana. Le gustaba enormemente conversar con los proveedores, con los vecinos, con el almacenero y con el boticario. Y como allá, en su lejana juventud, había sido una entusiasta de las novelas de aventuras, le había quedado cierta inclinación por los relatos fantásticos. Por eso solía describir ante un corro de admiradores los extraños experimentos a que se dedicaba el señor Rideau en su laboratorio. La verdad era que doña Martina no había entrado nunca en el referido gabinete, pues el ingeniero lo tenía severamente prohibido; pero ello no obstante, la criada lo había descrito con lujo de detalles. Claro es que las tales descripciones, repetidas de tanto en tanto, variaban fundamentalmente, según el estado imaginativo de la buena señora, pero tales minucias no eran observadas por los oyentes, dado que también ellos miraban al ingeniero como a un ser extraño, muy afable, muy reposado, pero con cierta vaga aureola de mago, que lo transformaba en un ser capaz de concentrar la atención de las gentes.

¿Qué era aquel mástil? ¿Qué objeto tenía? El ingeniero no dio explicaciones y por su parte doña Martina se encontró bastante desorientada como para poner en juego su imaginación e inventar una de aquellas hermosas historias que tanto éxito le proporcionaban en las reuniones matinales de la carnicería y del puesto de verduras.<sup>589</sup>

Este personaje quijotesco, me parece, puede configurarse de tal manera sólo gracias

---

<sup>589</sup> Enrique Crosa, «La conciencia mecánica», *El Hogar*, 12 de enero de 1923, núm. 691, p. 13.

a la fuerte presencia de lo fantástico en el Río de la Plata: doña Martina representa al público ávido de este tipo de literatura y con tendencia a la irrealidad.

Como se observa, a pesar de lo que pudiera pensarse, los magazines ilustrados constituyen todavía un rico campo para los estudios literarios dedicados a lo fantástico y la ciencia ficción. Esta afirmación puede extenderse también a los cuadernillos; una revisión profunda de ellos podría aportar mucho a la manera en que entendemos la historia de éstos y otros géneros.

En cuanto al último formato, por motivos de espacio, elegí examinar sólo una obra, porque en ella se presenta un tratamiento de lo fantástico en función del amor; es decir, los eventos sobrenaturales son dispuestos de manera que contribuyan a que la pareja de enamorados pueda reunirse. Este tratamiento quizá no es el más frecuente en las décadas posteriores; no obstante, da cuenta de cómo lo sobrenatural, lo insólito o lo extraordinario puede no ser el único tema, sino funcionar en una estructura de dos núcleos temáticos que trabajen conjuntamente.

La narración a que me refiero es *Un idilio de tranvía*, que apareció el 24 de noviembre de 1921, en el número 55 de *La Novela de la Juventud*. Esta historia pertenece al periodista, escritor e historiador Ismael Bucich Escobar (1890-1945), cuyas aportaciones más destacadas en el ámbito intelectual fueron aquellas dedicadas a la historia nacional de Argentina, como *Buenos Aires ciudad* (1921), *Historia de los presidentes argentinos* (1924), *Buenos Aires, la gran provincia* (1930) y *Banderas argentinas de la independencia* (1941), por mencionar algunas.

*Un idilio de tranvía* trata acerca del enamoramiento de un joven llamado Ronaldo Aldana por una mujer a la que vio por la zona del Jardín Botánico y el Jardín Zoológico, en Buenos Aires. Rosalía —así se llamaba ella— abordó un tranvía y Ronaldo la siguió. En el

trayecto, que va de Plaza Italia a la esquina de Entre Ríos y Constitución, ambos personajes simpatizaron y concertaron una cita al día siguiente en la esquina de Paraná y Lavalle, a las seis de la tarde. Pese a la ilusión del enamorado, Rosalía no se presentó y él decidió buscarla en el mismo sitio un día después.

Hasta este punto del relato, el tema principal es el amor y no hay indicios evidentes de que algo fuera de lo común pueda ocurrir; sin embargo, un evento anuncia la presencia de lo sobrenatural: doña Rosario, la propietaria de la pensión donde vive Ronaldo, lleva a cabo una lectura de cartas en la que le asegura que su encuentro se realizará, pero será fugaz y le traerá muchas lágrimas. En efecto, Ronaldo ve a Rosalía la tarde siguiente, aunque no de la manera que esperaba:

A las seis y veinte apareció Rosalía de improviso.

¡Cosa extraña! Estaba vestida de blanco; su aspecto era rígido y destacaba su figura. Aldana, que no la había visto llegar, quedó perplejo. Iba a saludarla, cuando ella extendiendo lentamente su mano derecha, le dijo con voz clara y leve movimiento de los labios:

—Disculpe, Ronaldo, que lo haya hecho esperar ayer. ¡Estaba tan enferma!

Él se adelantó tendiéndole los brazos, tocado hasta lo íntimo por el acento melancólico de su palabra.

Pero algo inusitado le contuvo. Rosalía no estaba ya allí. Un escalofrío corrió por su cuerpo, y paralizó sus movimientos. Cuando recuperó la serenidad, restregose los ojos, palpose la ropa y caminó unos pasos. Quería cerciorarse de que estaba despierto, que no soñaba.<sup>590</sup>

Como puede advertirse, se trata del espíritu de Rosalía que busca a Ronaldo para que él no dude de su amor. Derivado de este encuentro, días más tarde, él se entera de que, después de conocerse, ella enfermó gravemente y falleció en el preciso momento en que vio a su espíritu:

Era, pues, innegable, que la muerte se había llevado a Rosalía. Y era innegable también que en el instante en que rendía su alma a la eternidad, a las seis y veinte de la tarde, su espíritu, revestido de formas corpóreas impalpables, por un raro fenómeno de telepatía, salvaba las distancias y los obstáculos para dejarse ver en la esquina solitaria donde la aguardaba su impaciente galán.<sup>591</sup>

---

<sup>590</sup> Ismael Bucich Escobar, *Un idilio de tranvía, La Novela de la Juventud*, 24 de noviembre de 1921, núm. 55, p. 15.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 19.

Finalmente, se ofrece una interesante reflexión en voz de un amigo del protagonista, en la que se plasman las creencias teosóficas, un sistema referencial desde donde podían explicarse los eventos insólitos:

Con paso vacilante abandonó el cementerio y al día siguiente consultaba el caso con un teósofo amigo.

—La telepatía, Ronaldo —le dijo—, es un fenómeno natural. Quien más, quien menos, todos hemos comprobado algún caso en nuestra vida. Es la más alta expresión espiritual del ser humano. Es la sinfonía perfecta de dos corazones que, a distancia, se aman, pudiendo comunicarse sus afectos recíprocos. Medita serenamente, Ronaldo, y comprenderás que la telepatía no es un fenómeno extraordinario. Lo ha dicho un sabio: en continua telepatía de amor y odio nos movemos y por la telepatía vivimos.

«La acción telepática —prosiguió— no conoce límites. Suprime todos los obstáculos y une a los vivos de la tierra con los seres del espacio; al mundo visible con los mundos invisibles; al hombre con Dios.

«El que no ama, nunca se sentirá vibrar en otro, ni percibirá en su alma las vibraciones de las almas que aman. Los movimientos de flujo y reflujo de esa marea divina, no pueden realizarse en él: están paralizados. Ronaldo, tú has amado un instante, ¡has sido feliz!<sup>592</sup>

Este tipo de discursos teosóficos, como se ha visto, fueron comunes desde *Las fuerzas extrañas* y son identificables en una cantidad considerable de relatos de escritores rioplatenses, sobre todo durante las primeras décadas del siglo XX; sin embargo, conforme se acerca 1940, son cada vez menos frecuentes las disquisiciones pseudocientíficas.

Como intenté demostrar, los formatos de publicaciones periódicas que ya existían en la década de 1910 continuaron con la producción de literatura fantástica por ser uno de los géneros más gustados por el público. Los recursos y características fueron renovándose paulatinamente, pero sin negar el modelo propuesto en la narrativa lugoniana. Además, considero importante volver a señalar la capacidad de convocatoria de lo fantástico, por la cual se podría afirmar que la mayoría de los escritores se pueden inscribir en su historia con al menos un texto.

---

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 20.

### 3.3.2 *El suplemento cultural: un nuevo escalón en la jerarquía de géneros*

Al comienzo de este apartado señalé la relevancia que tuvo el suplemento cultural del diario *La Nación* como difusor de la literatura fantástica. No obstante, su función más trascendente fue la de iniciar un proceso de reposicionamiento del género, con el cual lo fantástico se acercó cada vez más a su canonización.

Entre 1926 y 1930 puede encontrarse alrededor de medio centenar de relatos fantásticos, de ciencia ficción o cercanos a estos géneros. De este abundante *corpus*, he elegido los que me resultan de mayor interés para el presente estudio.

El primer cuento es «Cuca en seis episodios», de Alfonsina Storni (1892-1938), publicado el 11 de abril de 1926.<sup>593</sup> Este interesante pero poco conocido texto de Storni es narrado por una mujer y está dividido en seis momentos, en los que cuenta cuál era su relación con su vecina Cuca. En el primer episodio, la narradora se dedica a describir algunos rasgos de Cuca que no parecían normales, como su voz: «De pronto me eché a reír como una loca; había escuchado la voz de Cuca, una voz ahumana como salida de una laringe de madera».<sup>594</sup>

En los episodios siguientes, la narradora señala otras características no humanas del personaje y comienza a sospechar que no es un ser de carne y hueso:

si tocara el brazo izquierdo de Cuca, ese, ese mismo que apoya en este momento, rígido, sobre el hombro del compañero, la carne no se hundiría; y si la probara con el pulgar y el índice, como se hace con los cristales, estoy cierta de que sentiría, preciso, limpio, el claro sonido de la porcelana.<sup>595</sup>

Debido a la incertidumbre que Cuca le provocaba, la narradora decidió dejar de frecuentarla; sin embargo, tres meses después la encontró en la calle Corrientes a la altura de

---

<sup>593</sup> El cuento está incluido también en Alfonsina Storni, *Escritos. Imágenes de género*, Carlos Dámaso Martínez [dir.], Editorial Universitaria Villa María, Córdoba, 2014.

<sup>594</sup> Alfonsina Storni, «Cuca en seis episodios», *Letras y Artes* (suplemento de *La Nación*), domingo 11 de abril de 1926, p. 3.

<sup>595</sup> *Loc. cit.*

Callo sin otra alternativa que conversar con ella. En esa plática, por primera vez Cuca le parecía humana. Sin embargo, este cambio de percepción es momentáneo, pues un accidente corrobora las sospechas de la narradora:

Es el caso que Cuca, separándose de mí, ha intentado cruzar la calle y un auto la ha arrollado; sí, sí, la he visto rodar bajo las ruedas e instintivamente mis manos se han posado sobre mis ojos para ahorrarnos la horrible visión.

Pero, al instante, he avanzado hacia ella para auxiliarla y es entonces cuando he visto lo que aún estoy viendo, la cosa verdaderamente tremenda: no, no hay sangre; no hay en el suelo, ni en las ropas de Cuca una sola gota de sangre.

La cabeza, cortada a cercén por las ruedas del auto, ha saltado a dos metros del tronco, y la cara de porcelana conserva, sobre el negro asfalto, su belleza inalterada: los fríos ojos de cristal verdes miran tranquilos el cielo azul; la menuda boca pintada ríe su habitual risa feliz y del cuello destrozado, del cuello hecho un muñón atroz, brota amarillo, bullanguero, volátil, un grueso chorro de aserrín.<sup>596</sup>

Es posible que, tal como afirma Josefina Delgado, este cuento sea una crítica a «la incapacidad femenina de colocarse en un lugar de mayores exigencias»<sup>597</sup> respecto del papel que es otorgado a la mujer por la sociedad; lo que ahora me parece importante subrayar es el hecho de que una de las poetas más reconocidas de Argentina, a quien no se le vincula con el género fantástico, haya incursionado en él.<sup>598</sup>

El cuento de Storni se enmarca en lo fantástico científico que, como se ha dicho, fue uno de los tratamientos predilectos en esas décadas. No obstante, aparecieron cada vez con más frecuencia relatos estrictamente inscritos en la ciencia ficción —los cuales, como he dicho, plantean una realidad paralela a la nuestra—, tal es el caso de «Relato para 1999», del uruguayo Enrique Amorim (1900-1960), narrador, poeta, dramaturgo y guionista cinematográfico.<sup>599</sup> Este magnífico cuento se publicó en el suplemento de *La Nación*, el 5 de

---

<sup>596</sup> *Loc. cit.*

<sup>597</sup> Josefina Delgado, *Alfonsina Storni: una biografía esencial*, DeBolsillo, Buenos Aires, 2008, s/p.

<sup>598</sup> Hace falta una búsqueda detallada en la obra de Storni para saber si escribió otros relatos fantásticos; asimismo, podría examinarse la producción literaria de Emilia Bertolé (1896-1949), escritora que pertenecía —junto a Storni y Amorim, entre otros— al grupo Anaconda.

<sup>599</sup> A propósito del acercamiento de Enrique Amorim a lo fantástico, puede consultarse el artículo de Ana María Villamil, «Realismo y fantástico en el universo de Enrique Amorim» (*Río de la Plata*, 1987, núms. 4-6, pp. 319-326).

junio de 1927, y después formó parte de *La trampa del pajonal* (1928); en él se cuenta cómo en el futuro la lluvia será controlada por el hombre por medio de máquinas cazadoras de nubes que las retendrán hasta que sean solicitadas en ciertas regiones. La historia se desarrolla en Buenos Aires, en 1999, y se explica que el ciclo del agua se convirtió en un fenómeno exclusivo del campo, por lo que en las grandes ciudades del mundo jamás ocurre. La distribución de nubes es manejada por un departamento gubernamental, que también se encarga de rentarlas para eventos especiales. En este panorama, un periodista decide impulsar la implementación de un Día de la Lluvia; sin embargo, hay una fuerte oposición a este respecto:

Los antitradicionalistas del «Diario de Hoy», al enterarse de mi campaña en favor del decreto gubernativo, la emprendieron contra mí. Conservo aún las burlas que me endilgaron. En una caricatura me representaban como novio de la lluvia, declarándome a una nube. Se burlaron de los poetas, satirizaron a los de la Comisión y hasta hicieron correr el rumor de que yo había puesto una fábrica de paraguas. Por último, en los muros de avisos, aparecieron una mañana enormes letreros que versaban: «¡Guerra al paraguas!». Y en otros la siguiente leyenda: «Querer implantar el “día de la lluvia” es querer embarrar la ciudad. Solo los que aman el lodo pueden defender las ideas de los de ayer...».<sup>600</sup>

Dada la fuerza del ataque antitradicionalista, un grupo de rebeldes roba las cazadoras de nubes con el propósito de que los habitantes de la capital porteña conozcan la lluvia y que sea aceptada su festividad.

Como puede apreciarse, la diferencia fundamental entre las narraciones fantástico científicas y las enteramente inscritas en la ciencia ficción es la manera en que se concibe el fenómeno insólito dentro de la realidad ficcional: en las primeras, éste supone una ruptura inquietante del orden conocido y aceptado y, con frecuencia, no se relaciona únicamente con adelantos científicos, sino también con creencias pseudocientíficas, sobrenaturales o inexplicables; mientras que, en las segundas, el fenómeno está normalizado, ya que el mundo

---

<sup>600</sup> Enrique Amorim, «Relato para 1999», *Letras y Artes* (suplemento de *La Nación*), 5 de junio de 1927, núm. 98, p. 9.

planteado se ubica en el futuro y su justificación radica, de manera estricta, en la ciencia, aunque ésta no haya sido desarrollada todavía. En otras palabras, tanto los paradigmas de realidad como la naturaleza de los acontecimientos se construyen de distinta forma, por lo que su efecto es, necesariamente, desigual.

Otra narración fantástico científica publicada en el suplemento de *La Nación* es «El vampiro», de Horacio Quiroga, ya referida con anterioridad. Apareció el 11 de septiembre de 1927, en el número 115 de *Letras y Artes*. Su argumento es el siguiente: Guillermo Grant recibe una carta del señor Rosales, en la que se le pregunta acerca de la aplicación de los rayos N<sup>1</sup>, de los cuales había tratado en un artículo de divulgación. Después de intercambiar correspondencia y de varios encuentros entre ambos personajes, Rosales comienza a plantear la idea de que la grabación cinematográfica puede captar algo más que la imagen plana de una persona. Tiempo después, en una cena, Grant comprende que los experimentos de Rosales estaban enfocados en crear dobles a partir de las producciones fílmicas. Así se verifica el encuentro entre Grant y la copia de una actriz hollywoodense:

Junto a la cabecera del fondo vi, en traje de noche, una silueta de mujer.

No era, pues, yo solo el invitado. Avanzamos por el comedor, y la fuerte atención que ya desde los primeros pasos había despertado en mí aquella silueta femenina, se trocó en tensión sobreaguda cuando ya junto a la mesa pude distinguirla claramente.

No era una mujer, sino un fantasma; el espectro sonriente, escotado y traslúcido de una mujer.

Un breve instante me detuve; pero había en la actitud de Rosales tal partipris de hallarnos ante lo normal y corriente, y tal afectación de vida trivial, que avancé a su lado, y pálido y crispado asistí a la presentación.<sup>601</sup>

Pasado un mes de reuniones diarias, Rosales le confiesa a Grant que la única manera de que el espectro adquiriera vida por completo es asesinar a la actriz real. Con esa determinación, Rosales viaja a Estados Unidos y asesina a la mujer en su propia casa; sin

---

<sup>601</sup> Horacio Quiroga, «El vampiro», *Letras y Artes* (suplemento de *La Nación*), 11 de septiembre de 1927, núm. 115, p. 9.

embargo, el espectro muere en el mismo instante en que se perpetra el crimen:

Súbitamente ella alzó su voz desde el diván:

—Está en caso —dijo.

Con un último esfuerzo de la volición propia que quedaba en mí, arranqué mi mirada de la avenida de cicas. Bajo los plafonniers en cuadro e incrustados en el cielo raso de la alcoba, la dama yacía inmóvil, como una muerta. Frente a mí, en la remota perspectiva transoceánica, la avenida de cicas destacábase diminuta con una dureza de líneas que hacía daño.

Cerré los ojos y vi entonces, en una visión brusca como una llamarada, un hombre que levantaba un puñal sobre una mujer dormida.

—¡Rosales! —murmuré, sintiendo que mi cráneo cedía hasta el techo. Con un nuevo fulgor de centella, el puñal asesino se hundió.

No sé más. Alcancé a oír un horrible grito —posiblemente mío— y perdí el sentido.<sup>602</sup>

Finalmente, por métodos poco claros, Rosales trae de nuevo a la actriz; pero Grant percibe en ella una naturaleza maligna, por lo que asegura que es un vampiro. La muerte de Rosales parece comprobar su hipótesis.<sup>603</sup>

Según lo anotado por Sardiñas, Quiroga hizo varias reelaboraciones de temas vampíricos —el crítico examina «El almohadón de pluma» y «El vampiro», pero podría pensarse también en el cuento homónimo de 1911—, en las cuales intenta alejarse del modelo tradicional del vampiro. En el caso del cuento de 1927, el espectro de la actriz se puede clasificar como vampiro sublimado, ya que para «vivir, necesita chupar la vida a su modelo, la actriz»,<sup>604</sup> pero no mediante la absorción de su sangre. Además, tiene una particularidad que comprueba la evolución en el tratamiento de este tema: «Aquí el vampiro es una seductora diabólica que [...] lejos de salir de la literatura para ingresar en el cine, como Drácula y la mayor parte de sus congéneres, sigue el camino contrario: penetra en el mundo creado de la ficción literaria arrancado de la pantalla».<sup>605</sup>

---

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>603</sup> La ilustración de Alejandro Sirio que acompaña al cuento también comprueba la naturaleza vampírica de la actriz, pues en ella se aprecia a una mujer besando y absorbiendo a un hombre en medio de las llamas.

<sup>604</sup> J. M. Sardiñas, «El vampirismo en relatos modernistas...», p. 176.

<sup>605</sup> *Loc. cit.*

Al mismo tiempo, en «El vampiro» se aprecia una formulación fantástica que ya se ha revisado con anterioridad: la del objeto que adquiere vida, aunque, en este caso, dicho objeto no es una representación inanimada, como una estatua o un maniquí; se trata de una imagen animada que fue creada por el hombre y que, además, es un calco de un fragmento de realidad. En otras palabras, en el cuento se presenta la combinación y reelaboración de dos motivos de larga data en lo fantástico.

El relato de Quiroga continúa con algunos tratamientos lugonianos, como el esquema de confidencia —que se verifica con ligeras variantes—, la figura del experimentador, el invento basado en un aparato preexistente y el motivo del castigo por trasgresión —en este caso, la trasgresión es el intento de Rosales por dominar una capacidad exclusiva de Dios: la creación de vida—. Asimismo, adelanta las líneas argumentales de *La invención de Morel*: la cámara cinematográfica modificada para capturar la esencia de las personas, el amor como motivación para el experimento, la necesaria muerte de los espectros y el testimonio por escrito de quien vivió los acontecimientos. Estas características permiten trazar la continuidad de lo fantástico científico de un punto a otro y determinar que la obra más representativa de Bioy Casares deriva de la narrativa de Lugones, pero su antecedente más directo es, sin lugar a duda, el cuento del perfecto rioplatense.<sup>606</sup>

Alejado de lo fantástico científico, se publicó el 9 de marzo de 1930 «La rebelión de los recuerdos», de Hugo Díaz,<sup>607</sup> un desconcertante relato que sugiere una aparición fantasmal que provoca un accidente automovilístico por el que uno de los personajes pierde la vida. El relato presenta un esquema de reunión que configura una atmósfera adecuada para

---

<sup>606</sup> Con este mote se autonombró Quiroga en una carta que dirigió a César Tiempo en 1934 (*Cartas inéditas...*, p. 28).

<sup>607</sup> Lamentablemente, a pesar de mis pesquisas, todavía no cuento con noticias acerca de este autor.

que la disrupción tenga lugar:

Cierta noche, en nuestra mesa del café, Raúl el filósofo y Miguel el médico trabaron una interesante discusión acerca de las fuerzas psíquicas, el conocimiento supra-normal, lo subconsciente y otras materias de vaguedades metafísicas. Adujeron ambos ingeniosos argumentos, barajaron profusas erudiciones y pronto llegaron a un acuerdo, cuidando de afirmar o negar nada. La pausa que siguió a la cuestión fue interrumpida por Teodoro:

—Una noche, en Nishapur...

Nos volvimos hacia él, dispuestos a escuchar alguna chacotera historia de aparecidos, pero el semblante del amigo nos sobresaltó. Pálido, con una luz extraña en las pupilas, temblorosos los labios, la voz quebrada, siguió tartajeando:

—Una noche... en un parque solitario de Nishapur... Una dama pálida de ojos de sueño...

Calló. Sus ojos, desorbitados, parecían contemplar una visión de pesadilla. Desencajado el gesto, sus manos se crispaban sobre el mármol de la mesa.

Evidentemente, estaba indispuerto. Miguel tenía su auto allí. Tomamos a Teodoro de los brazos y lo llevamos al vehículo.<sup>608</sup>

Enseguida, los personajes sufren un percance vial cuando un auto fantasma —es decir, sin luces— cruza por delante de ellos haciéndolos chocar contra una columna; sin embargo, todos los testigos del accidente niegan haber visto otro vehículo. Teodoro, único herido, es trasladado al consultorio de Miguel, donde se da cuenta de que ha perdido sus recuerdos y, antes de morir, les dice que en el auto fantasma iba la dama de Nishapur, sin que se sepa quién era esa mujer ni cuál era la historia que iba a contar Teodoro.

El cuento de Díaz comparte con «La noche boca arriba» (1956), de Julio Cortázar, el accidente vial como suceso que revela la presencia de lo extraordinario, pero cuidando no descubrir la naturaleza de lo insólito; es decir, sin que sea identificable el sistema de referentes desde el cual se pueda explicar la disrupción.

A propósito de la incorporación de elementos modernos como el automóvil de «La rebelión de los recuerdos», se debe señalar que en las décadas del diez y del veinte fue cada vez más frecuente que los avances tecnológicos fueran retratados en las ficciones fantásticas;

---

<sup>608</sup> Hugo Díaz, «La rebelión de los recuerdos», *Revista Semanal* (suplemento de *La Nación*), 9 de marzo de 1930, núm. 36, p. 7.

la mayoría de las veces como reflejo de la época; otras ocasiones ocupaban un lugar central, pues los acontecimientos insólitos se relacionaban directamente con ellos —tal es el caso del cinematógrafo, que motivó la creación de varios cuentos de Quiroga, o los rayos X, que se presentan en la narrativa de Lugones.

### 3.3.3 *Libros fantásticos*

Para concluir el panorama de lo que fue el desarrollo de la literatura fantástica en la década de 1920, se debe tomar en cuenta que su ascenso en la jerarquía de géneros no se verificó sólo a través del suplemento cultural; la publicación de libros completamente integrados por narraciones fantásticas también da cuenta de este proceso, anuncia la aparición de la *Antología...* y explica el auge de libros de corte fantástico que se verificó en Hispanoamérica en las décadas de 1940 y 1950.<sup>609</sup>

Aunque el relato fantástico era uno de los más fecundos en las publicaciones periódicas rioplatenses, no ocurría lo mismo en el formato libro. Antes de *Las fuerzas extrañas*, en 1906, no hay registros de otro volumen que reúna exclusivamente textos fantásticos; éstos, cuando llegaban a compilarse, aparecían junto a escritos de cualquier otro género, por lo que se puede intuir que no había una propuesta estética acerca de lo fantástico, sino sólo la intención de recuperar el material disperso de un autor.

La situación no varía después de *Las fuerzas...* —por lo menos no en cuanto a libros se refiere, pues la obra sí propició un crecimiento desmedido de cuentos fantásticos que

---

<sup>609</sup> En estos años, por ejemplo, se publicaron: *La noche* (1943), de Francisco Tario; *Ficciones* (1944), de Borges; *Plan de evasión* (1945), de Bioy Casares; *Nadie encendía las lámparas* (1947), de Felisberto Hernández; *El Aleph* (1949), de Borges; *La rosa no debe morir* (1950), de De Villarino; *Bestiario* (1951), de Cortázar; *Confabulario* (1952), de Juan José Arreola; *Los días enmascarados* (1954), de Carlos Fuentes; *Final del juego* (1956), de Cortázar; *La furia* (1959), de Silvina Ocampo; y *Tiempo destrozado* (1959), de Dávila.

continuaban el modelo lugoniano, sobre todo, en magazines—; no es fácil ubicar en la década de 1910 cuentarios en que el total de sus piezas se puedan inscribir en este género. No obstante, en la década de 1920, Leopoldo Lugones, quizá consciente de la necesidad de llevar lo fantástico a la alta cultura, publicó *Cuentos fatales* (1924), volumen constituido por cinco relatos: «El vaso de alabastro», «Los ojos de la reina», «El puñal», «El secreto de Don Juan» y «Águeda».<sup>610</sup>

En «El vaso de alabastro», el ingeniero escocés Mr. Richard Neale narra el descubrimiento de la tumba del faraón egipcio Tutankamón y cómo encontraron en ella un vaso de alabastro que contenía un perfume mortífero. El aroma desprendido fue refrescante y efímero, no obstante, parece haber provocado la muerte de lord Carnarvon, benefactor de la expedición. La historia se basa, como puede inferirse, en la creencia popular respecto de la maldición del faraón, la cual fue especialmente popular en los años veinte, ya que en 1922 fue descubierta la tumba de Tutankamón y un año después comenzaron las muertes asociadas a su apertura, entre ellas, la de lord Carnarvon.

El relato inaugural de *Cuentos fatales*, en efecto, consiste en una ficcionalización de un suceso conocido mundialmente —con la variante del perfume, que no ocupa un lugar central en otras versiones de la maldición del faraón—; no obstante, al final del relato, Mr. Neale percibe una vez más el mortal aroma:

en aquel momento, casi rozando el diván donde conversábamos, una arrogante figura femenina cruzó apresurada el «hall», removiendo como un bache de oro en polvo la mancha de sol poniente que caía desde una ventana lateral, con su magnífico tapado de kolinsky a la moda, y dejando esa ráfaga de perfume singular, que anticipa con genuina revelación el

---

<sup>610</sup> Aunque Carmen de Mora Valcárcel afirma que «El paréntesis que media entre [*Las fuerzas extrañas*] y la publicación de *Cuentos fatales* (1924) corresponde en líneas generales a un periodo de esterilidad equivalente en la literatura fantástica argentina que Nicolás Cócara sitúa entre 1910 y 1921. [Y que] los *Cuentos fatales* [...] reanudaron, en los años veinte, aquella corriente interrumpida» («La literatura fantástica argentina en los años veinte: Leopoldo Lugones», *Río de la Plata*, 1987, núms. 4-6, p. 207); la revisión mostrada en el presente capítulo permite afirmar lo contrario: que los años que separan a ambas obras fueron fecundos en cuanto a relatos fantásticos se refiere; sin embargo, esto se verificó únicamente en las publicaciones periódicas.

primer detalle de una verdadera elegancia.

No habíamos visto el rostro de la desconocida, que avanzando por detrás de nosotros sólo nos reveló al pasar su gallardía y su perfume; pero mi interlocutor, enderezándose, palideció ligeramente, mientras murmuraba con sorda voz:

—«Atórat-el-móut!...»<sup>611</sup>

Estas palabras árabes significan «el perfume de la muerte»,<sup>612</sup> y por ellas se entiende que la mujer lleva puesta la misma fragancia que se encontró en la tumba milenaria. Otro personaje parece corroborar esta suposición, pues dice que dos hombres se han suicidado por ella.

En «Los ojos de la reina», siguiente cuento del volumen, se sabe que «El vaso de alabastro» fue publicado en el mundo ficcional al que asistimos y que los personajes conocieron la historia de Mr. Neale a través de la narración del autor ficcional. «Los ojos de la reina», como se plantea desde el primer párrafo, es la secuela de esa historia:

No bien supe por aquella breve noticia de periódico matinal que, según la consabida fórmula, Mr. Neale Skinner había «fallecido inesperadamente víctima de una repentina enfermedad», cuando se me impuso con dominante nitidez la causa del suceso: Mr. Neale se ha suicidado por «esa» mujer.<sup>613</sup>

Pese a la concatenación, se modifican dos elementos fundamentales: se desestiman los poderes del perfume y se anclan los acontecimientos en el Buenos Aires contemporáneo. Respecto del primero, hay un intercambio en cuanto al objeto que suscita las muertes; ya no se trata del aroma milenario, sino de la mirada de Shai-it-Athor —la mujer que vieron en el *hall*—. La explicación que ofrece uno de los personajes es que ella es la Señora de la Mirada y la reencarnación de la reina Hatshepsut, cuya mirada había sido grabada en un espejo que estaba en la tumba de Tutankamón.

En este relato se observa que el narrador es una representación ficcional de Lugones,

---

27. <sup>611</sup> Leopoldo Lugones, «El vaso de alabastro», en *Cuentos fatales*, Babel, Buenos Aires, 1924, pp. 26-

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>613</sup> Leopoldo Lugones, «Los ojos de la reina», en *Cuentos fatales*, p. 31.

pues se trata de un escritor que habita en Buenos Aires. Luego, en «El puñal», hay un pasaje que confirma su identidad:

—No es acierto casual, ni fruto de su estudiosa dedicación, por lo demás muy meritoria. Tiene que venir de más lejos, como usted mismo verá. Entretanto, permítame:

Debe ser usted de raza española, sin mezcla. Por ahí se puede tener siempre algo de árabe. ¿Correspondió su nombre de pila al del santo que señalaba el almanaque el día de su nacimiento?

—No; fue una ocurrencia de mi madrina.

—Una ocurrencia es siempre una revelación. Así tuvo usted en su nombre la doble *e* inicial que corresponde a su signo astronómico —los Gemelos, ¿no es cierto?— y repetida por contenido fonético, la influencia del León, que significa el imperio de la violencia en su destino.

—Confirmada —añadí, tendiéndole la palma de mi mano izquierda con voluble abandono de la jovialidad— por una doble señal de muerte violenta...

El desconocido echó una viva mirada sobre mi nítida red palmar.

—¡Y todavía con el signo del puñal en el valle de Saturno! Diablo, señor Lugones, agregó riendo a su vez, su caso podría ser inquietante.<sup>614</sup>

Como se recordará, la configuración de un narrador como éste ya se anunciaba desde *Las fuerzas extrañas*; sin embargo, en *Cuentos fatales* es todavía más evidente la intención de autorrepresentación. Considero que la ficcionalización de Lugones, así como la reiteración de que los cuentos ya han sido publicados, la recuperación de un evento histórico identificable y cercano, y la mención de personajes reales tienen como propósito crear una ilusión de realidad que pueda confundirse con el mundo real del lector. De alguna manera, este tratamiento es el que sigue Borges en cuentos como «El Aleph» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius».

En «El puñal», al igual que en «Los ojos de la reina», se habla de la reencarnación como un hecho incuestionable para las culturas orientales: «Es que sólo así, prosiguió, se alcanza la unidad infalible, por el renacimiento de las mismas almas, durante miles de años, en la misma comunidad; pues en la reencarnación hay también cruzamientos y bastardías».<sup>615</sup>

---

<sup>614</sup> Leopoldo Lugones, «El puñal», en *Cuentos fatales*, pp. 71-72.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 79.

Asimismo, se sugiere la posibilidad de que hay hombres inmortales:

¿De dónde me vino en ese momento la loca idea de que, no obstante su aspecto actual, aquel hombre había visto lo que narraba?

[...]

Cruzó nuevamente por mi espíritu la impresión clara de que oía a un testigo presencial. Y con ello acentuóse todavía la contradictoria impresión de tenerlo a la vez próximo y lejano.<sup>616</sup>

Tanto la reencarnación como la inmortalidad son ideas presentes desde la obra de 1906 —sobre todo en la cosmogonía—, empero, en *Cuentos fatales* adquieren una trascendencia mayor para la trama.

«El puñal» trata acerca de una extraña petición de un hombre que se presenta en la casa del narrador. El sujeto da la impresión de ser inmortal y es portador de un puñal que funciona como los espejos negros —es decir, refleja la imagen de la persona en que se piensa—.<sup>617</sup> Ese objeto mágico es prometido al narrador por ayudar a su visitante, pero inmediatamente después de este ofrecimiento el hombre desaparece:

Alcé vivamente el rostro para protestar contra esa arbitraria complicación. Pero la sorpresa me clavó en el asiento.

Mi interlocutor había desaparecido.

Desaparecido como un fantasma, sea dicho sin pretensión de evitar la vulgaridad novelesca.

No sabría ni quiero sortear el escollo, deformando o aderezando literariamente las cosas, ante la prevista incredulidad del lector.

Añadiré, para referirlo todo, sencillamente, sin abrigar la pretensión de que se me crea, pues en este caso habría compuesto —cosa fácil, por lo demás— un relato verosímil, que acto continuo me lancé a la puerta de calle, infructuosamente, como era de esperar.

Pero, después del almuerzo, recobrada ya del todo mi tranquilidad, llamé a la mucama:

—Vea, Maggie, el caballero que vino esta mañana... —empecé.

Mas, ella enmendó, comedida, lo que, seguramente, parecióle una distracción de mi parte:

—Sí, señor; el mensajero que trajo la carta a la puerta.

Añadí cualquier vaga recomendación para salvar el asombroso trance y quedarme, cuanto antes, solo.

No había existido, pues, visita alguna para la propia introductora del visitante.

Pero el borrador, verdadero certificado, a fe mía, estaba allí con todas sus letras.

---

<sup>616</sup> *Ibid.*, pp. 78-80.

<sup>617</sup> El espejo negro, como se recordará, está presente desde los primeros cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones, pues es uno de los inventos del doctor Paulin.

[...]  
¿Qué sería del fantástico «fedavi»?  
¿Habría consumado en el desamparo de la alta mar su tragedia de «asesino»?  
¿Peleaba como los afilados de otra época, en las tierras del remoto Afganistán?  
¿No era todo aquello una ilusión de mi mente, extraviada por la tentación de las «ciencias malditas»?  
¿Un sueño, quizá? ¿El diálogo con una sombra?...<sup>618</sup>

Transcurrido un tiempo, y sin explicación alguna, el puñal aparece en una fiesta del narrador, pero carente de sus poderes mágicos.

Estos tres cuentos están vinculados debido a que son episodios en la vida de un mismo personaje narrador, quien recibe las historias fantásticas de boca de alguien que ha estado en Medio Oriente. Además, se anuncian entre sí como relatos publicados y conocidos por los lectores, y hay continuidad entre el primero y el segundo. Es decir, se trata de una serie en la que cada texto modifica, en menor o mayor grado, el entendimiento del anterior.

No es esto lo único relevante en las tres piezas: por un lado, su estructura gira en torno a un elemento mágico —el perfume, la mirada y el puñal, respectivamente—, cuyo funcionamiento no tiene una explicación puramente científica y se apoya, más bien, en antiguas creencias orientales; por otro lado, a diferencia de *Las fuerzas extrañas*, el papel de la mujer es decisivo para las historias —aunque esos personajes femeninos no emitan diálogos ni participen de manera activa, se sabe que motivan el desarrollo de los acontecimientos.

El cuarto cuento del libro es «El secreto de don Juan», que trata acerca de las visitas de ese personaje de la literatura española a Buenos Aires. Uno de los principales planteamientos del texto es la existencia de seres inmortales:

Pero, antes de continuar, es menester que nos entendamos —o desentendamos— sobre algo, quizá lo único, en suma, que me han enseñado mis correrías por cuanto mar y tierra existen.  
Y es que anda por el mundo, aun cuando parezca fantasía, una media docena de individuos inmortales, en carne y hueso, o si ustedes prefieren, varias veces centenarios, en

---

<sup>618</sup> L. Lugones, «El puñal», pp. 93-94.

los cuales encarnan los prototipos de la leyenda.

Soy lo bastante escéptico para no intentar la explicación de un fenómeno, tan enigmático, por lo demás, como la vida de esos microbios de la creta, que petrificados durante millones de años, despiertan o resucitan en la salmuera caliente.

Dichos personajes deben ser los que, de cuando en cuando, asombran al mundo por su conocimiento de todas las cosas o su dominio de todas las situaciones, como Leonardo da Vinci cuyo sepulcro nadie sabe dónde está.<sup>619</sup>

Un tratamiento parecido de la inmortalidad puede apreciarse en «El inmortal» (1947), de Jorge Luis Borges, y en «El grimorio» (1958), de Enrique Anderson Imbert (1910-2000).

Al igual que en los tres primeros cuentos, «El secreto de don Juan» se desarrolla en la capital porteña durante los años veinte y está presente un Lugones ficcionalizado que conoce la historia por otro personaje. Asimismo, hay un elemento mágico —en este caso, un ser inmortal— que motiva la narración.

El último de los *Cuentos fatales* es «Águeda», que trata acerca del secuestro de una joven por un bandido gaucho llamado Nazario Lucero. El elemento sobrenatural presente en esta historia es una bruja que, sea en su forma humana o como ave, cuida del bandolero en sus asaltos. Este relato es el más alejado en cuanto a la estructura y recursos que imperan en el resto del volumen, ya que la voz narrativa no corresponde a un desdoblamiento del autor ni se ubica en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX ni se manifiestan ideas a propósito de la reencarnación y la inmortalidad. «Águeda», informa el narrador, es una tradición cuyo final varía de versión a versión.

Este giro final en cuanto a la estructura no debe causar sorpresa ni demeritar la construcción de la obra, pues, como dije, una tendencia en la obra lugoniana es la inserción de un elemento dispar que cierra una secuencia de piezas similares; así ocurre con el «Ensayo de una cosmogonía...», en *Las fuerzas extrañas*, y con los relatos que concluyen cada una de

---

<sup>619</sup> Leopoldo Lugones, «El secreto de don Juan», en *Cuentos fatales*, pp. 104-105.

las secciones de *Lunario sentimental*.

*Cuentos fatales* comparte con *Las fuerzas extrañas* la presencia de elementos orientales y creencias propias de la teosofía, y los juegos de realidad e irrealidad que dotan de verosimilitud a las historias. Estas características prevalecieron en obras posteriores cuyo ejemplo más notable es la narrativa borgeana.

Otro libro de relatos fantásticos publicado en los años veinte es *La sirena*, de Carlos Octavio Bunge, al cual he aludido páginas atrás. La obra se compone por tres novelas breves: *La sirena*, *El perro interior (carta confidencial de un hombre de ciencia)* y *Viaje a través de la estirpe*. Tanto la primera como la última han sido examinadas en un apartado previo, pues fueron publicadas en la década de 1900 en el semanario *Caras y Caretas*, pero *El perro interior* permaneció inédita hasta 1927.<sup>620</sup>

El relato consiste en una carta de un hombre de ciencia, en la que cuenta que su ayudante de laboratorio, de nombre Guillermo Grunbein, tenía en su interior un animal salvaje. Grunbein, que contrae matrimonio con la hija del científico, no demuestra amor hacia ella, es violento y la engaña. Aunque las particularidades del carácter de Grunbein apuntan, en un primer momento, hacia un tipo de trastorno psicológico, conforme avanza la historia hay indicios de que el personaje realmente puede transformarse en un perro:

De pronto, despertome insólito ruido. El corazón me latió con asfixiante violencia, me incorporé y eché instintivamente mano al revólver... Nada distinguí en el primer momento. Sin embargo, mis oídos parecían percibir una respiración jadeante. A fuerza de escrudñar con la mirada, noté dos puntos como luminosos, como los ojos de una fiera que me acechase al pie de la cama. No pudiendo apartar mi vista de esas pupilas, acabé por distinguir, entre las sombras, el cuerpo de un mastín gigantesco y furioso...

Le reconocí. Era Grunbein. Era el perro interior de Grunbein. Puso las patas sobre la colcha, y se me acercó con las fauces abiertas... Sin saber lo que hacía, le descerrajé un tiro en la garganta... El monstruo dio un aullido humanamente doloroso, y desapareció en las

---

<sup>620</sup> *El perro interior* fue reunido por Lola López Martín en *R. I. P. Antología del cuento de terror hispanoamericano del siglo XIX*, La Tinta del Calamar, Madrid, 2010.

tinieblas...<sup>621</sup>

La transformación se confirma poco después, cuando la policía encuentra el cadáver de Grunbein y le informa lo ocurrido al científico:

Supé allí que se sospechaba como autora del delito a una tal Marcela Lupinière. Esta muchacha, querida de Grunbein, le había recibido en su casa cuando yo le eché de la mía. La noche anterior se habían recogido juntos, en el tálamo concubinario. Ignorábase lo que había sucedido entre ambos. Lo averiguado era que, a altas horas de la noche, se oyó un tiro en el aposento. La Marcela salió pidiendo auxilio. Incoherentemente gritaba que, en sueños, le pareció que su marido ladraba como un perro. Luego le había oído dar un aullido espantoso...<sup>622</sup>

El resto de la historia cuenta que el espíritu de Grunbein, en su forma de can, permanecía junto a la hija del científico como si fuera su mascota y no permitía que su padre se le acercara.

La narración de Bunge plantea una idea parecida a la de «Un fenómeno inexplicable»: que el espíritu del hombre tiene la forma de un animal y que, bajo ciertas circunstancias, esa faceta puede hacerse visible para los demás. Al igual que otros cuentos de Lugones, presenta un esquema de confidencia en que un hombre de ciencia le cuenta su secreto a alguien que considera que puede comprenderlo o incluso ayudarlo:

Ahí tiene usted, mi buen amigo, justificada mi conducta, ya que no del todo explicada. Abrigo la esperanza de que usted ha de disculparla, sin achacarlo todo a vapores, neurastenia o locura. Tengo conciencia de que conservo la plenitud de mis facultades. No obstante, como sufro demasiado, mi salud peligraría si me dedicara a analizar y a resolver científicamente el caso que le he expuesto. Usted, que es joven y estudioso, puede intentarlo. Ha de ver más claro que yo, como los jugadores que observan desde afuera de una partida.<sup>623</sup>

La cita anterior, además de ejemplificar de qué manera se concreta la confidencia del científico hacia un destinatario desconocido, al sugerir la locura del narrador, pone en duda que los acontecimientos hayan sucedido realmente. De esta manera, las patologías mentales,

---

<sup>621</sup> Carlos Octavio Bunge, *El perro interior*, en *La sirena (narraciones fantásticas)*, Espasa Calpe, Madrid, 1927, p. 50.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 58.

atendiendo a la tendencia de la época, son una explicación alternativa para el evento insólito, pues son sugeridas tanto para Grunbein como para el científico.

*El perro interior* es una de las obras menos estudiadas de Bunge aunque, en palabras de Ernesto Pérez Zúñiga,

esconde algunos de los temas más interesantes del cuento de miedo moderno: la duplicidad indescifrable del ser, la animalidad inconsciente, el intercambio natural de máscaras sobre un mismo rostro, la violencia a punto de ser domada pero fuente furiosa, la continuación de una energía destructiva tras el zaguán de la muerte.<sup>624</sup>

Además de las obras de Lugones y Bunge, Carlos Abraham señala la publicación de otros libros conformados exclusivamente por narraciones fantásticas y de ciencia ficción: *Cuentos extraños* (1907), de Juan Más y Pi; *Cristales* (1922), de Mario Flores; *El asesino sentimental* (1925), de Alejandro Sux; *Regresión* (1929), de Luis Roca; y *El interplanetario atómico* (1946), de Alberto Brun.<sup>625</sup> Todos los libros mencionados por Abraham son posteriores a *Las fuerzas extrañas* y hay un predominio de ellos en la década del veinte, con lo que se confirma que el libro fue el último de los formatos que conquistó el género fantástico y que esta apropiación significó su reposicionamiento de la literatura popular a la culta.

La década del veinte, como intenté demostrar, es clave para entender la transición del relato fantástico asociado a la literatura de masas hacia aquel llamado de *imaginación razonada*. En esos años fue importante la aparición del suplemento cultural como nuevo formato para la publicación de este tipo de historias, así como la presencia de los libros. Asimismo, fueron relevantes las relaciones entre lo fantástico y lo psicológico, lo fantástico y lo científico, y lo fantástico y la metafísica.

---

<sup>624</sup> Ernesto Pérez Zúñiga, «Soñar preguntas», en Lola López Martín [sel.], *R. I. P. Antología del cuento de terror hispanoamericano del siglo XIX*, La Tinta del Calamar, Madrid, 2010, p. xviii.

<sup>625</sup> C. Abraham, «Introducción», p. 22.

La revisión de este periodo permitió señalar la continuidad de ciertos tratamientos, tipos de personajes y temas, así como su renovación y transformación. También se identificó la participación de autores que, por lo general, no son reconocidos como parte del proceso histórico del género, y se examinó la manera en que la escritura femenina comenzó a hacerse presente en él.

La prosperidad literaria que caracteriza a los años veinte en el Río de la Plata coincide con un fenómeno económico y social que se verificó en Estados Unidos y algunos países europeos después de la Primera Guerra Mundial. Para el caso de Buenos Aires, la década de 1920 trajo consigo la estabilidad política, económica y social, la transformación urbanística, el crecimiento demográfico, la incursión de la mujer en los campos laboral y educativo, la modernización de los transportes, la expansión de la prensa y los medios de comunicación, y la redefinición del mercado cultural. Todos estos cambios, aunados a otros —como los referentes a la cinematografía, la música, los deportes y la radiofonía—, son síntomas de una renovación general de la que el relato fantástico no podía escapar.

### **3.4 RUMBO A LA CANONIZACIÓN (1931-1940)**

Para inicios de la década de 1930, en el Río de la Plata, lo fantástico había conquistado todos los formatos y todos los públicos lectores, había, además, sumado a sus filas a una variedad inimaginable de autores de diversos orígenes y edades, y cultivadores de todo tipo de géneros: periodistas, políticos, poetas, ensayistas, historiadores, profesores, dibujantes; uruguayos, argentinos y chilenos; jóvenes y maduros; mujeres y hombres; pocos pudieron escapar de su influjo. Los años treinta representan el término de un proceso de consolidación de lo fantástico, dan paso a su canonización y explican el surgimiento de una antología del género.

Una vista a la producción de esa década pondrá de relieve intereses, temas, motivos, recursos y autores presentes en la *Antología de la literatura fantástica*, los cuales definieron lo que debía ser lo fantástico rioplatense e hispanoamericano.

Para mi acercamiento a este periodo, examiné cerca de treinta publicaciones periódicas, y aunque hablaré de algunos cuentos incluidos en las páginas *Nervio*, *Criterio* y *Destiempo*, por mencionar algunas, me centraré principalmente en dos que jugaron un papel decisivo para la definición de sus características: la revista *Sur* (1931-1992) y el suplemento cultural *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934).

En el suplemento cultural de *La Nación*, el 18 de enero de 1931, apareció «La extraña enfermedad de Ethel», del comediógrafo y periodista Guillermo Zalazar Altamira (1891-1945), autor de *El viaje eterno* y *La venganza del diablo*.<sup>626</sup> Este relato trata acerca de las comunicaciones telepáticas entre Juan Pedro y Ethel, dos enamorados que vivían en distintos continentes. Gracias a esta percepción psíquica, Ethel se entera de que Juan Pedro fijó su atención en otra mujer por breves momentos, motivo por el que cada año, al llegar esa fecha, sufre de un inexplicable padecimiento:

E. B. de H., esposa del capitán R. W. Y. Compleción normal y salud perfecta. Sin antecedentes adversos en la historia médica de la familia. Todos los 23 de abril cae en una extraña postración que se parece a la muerte, pero sin ningún reflejo penoso. No guarda memoria de esas horas que cada doce meses la alejan del mundo. Todos los días 24, se recobra en la plenitud de su normalidad física y afirma que «vuelve» asistida por una gran serenidad del ánimo...<sup>627</sup>

La comunicación entre Ethel y Juan Pedro no es el único ni el más extraordinario contacto que se narra en el cuento: Juan Pedro también transmite sus pensamientos a un amigo, pero lo hace después de morir:

Venía del «trasmundo» la voz que yo escuchaba. Era evidentemente la de Juan Pedro, pero

---

<sup>626</sup> Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de teatro*, Akal, Madrid, 2007, p. 902.

<sup>627</sup> Guillermo Zalazar Altamira, «La extraña enfermedad de Ethel», *Revista Semanal* (suplemento de *La Nación*), domingo 18 de enero de 1931, núm. 81, p. 16.

tenía ahora una diafanidad de tono y una firme vibración que, solamente de tarde en tarde, en sus raros periodos de bonanza, habíale yo conocido al amigo excelente que partió de las playas terrenas en hora tan temprana. Venía del trasmundo y no parecía que me estuviera dirigida; era más bien una voz que hablara para toda la comunidad de las almas simpáticas, en el lenguaje de las verdades definitivas, depuradas por la atmósfera del más allá.

Y es esto lo que supe del pensamiento de Juan Pedro, dos años después de aquella tarde en que unos quince de los que fuimos sus amigos nos congregamos en una calleja de la Chacarita para ver cómo distraídos servidores de la muerte acomodaban un cajón más en la estiba igualitaria que iba forrando de madera y bronce el ámbito de la cripta:

«Ha tardado mucho en establecerse esta comunicación contigo, y había en mí la pesadumbre, la gravedad de la confianza necesaria. Debía tenerla contigo, para llevar a tu limitado conocimiento un haz de luz que necesitas para hacer justicia a alguien que en mis preocupaciones y en las tuyas estuvo presente durante largas horas y constituyó para mí, durante años, el eje de ese loco girar sobre sí mismo que es toda vida en el mundo. Escúchame con tu inteligente atención; querría estar seguro de que para escucharme abres tus grandes ojos penetrantes, como los abrías cuando algo te taladraba el interés perceptivo. “Ella” fue siempre pura...». <sup>628</sup>

La comunicación con los espíritus no es un tema novedoso en la tradición del género; hemos visto numerosos cuentos que lo tratan desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1920; no obstante, hay que notar que antes el diálogo se llevaba a cabo gracias a una sesión espiritista y necesitaba forzosamente a una médium que sirviera de enlace entre el mundo natural y el sobrenatural; en cambio, en el relato de Zalazar se señala la existencia de conexiones mentales que pueden estudiarse por la psicofísica.

Poco después de la publicación del relato de Zalazar Altamira, en el verano de 1931, se distribuyó por primera vez la revista *Sur*, bajo la dirección de Victoria Ocampo (1890-1979). Durante las seis décadas de vida de *Sur*, participaron autores como Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Octavio Paz, Pedro Henríquez Ureña, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Ernesto Sábato, Federico García Lorca, José Ortega y Gasset, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, entre muchos otros.

*Sur* se diferenció de otras revistas porque, en palabras de su fundadora, no consistió en una empresa comercial, sino en un proyecto cultural —esto puede comprobarse al pensar

---

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 15.

que su tiraje inicial fue de tan sólo cien ejemplares, cada uno de los cuales costaba dos pesos, mientras que las cifras de los magazines y los cuadernillos alcanzaban los cientos de miles y cada ejemplar valía alrededor de veinte centavos—. La tarea de *Sur* no era, entonces, lograr la difusión que tenían los magazines y los cuadernillos, sino crear una élite literaria de autores y configurar un lector argentino para ella. Así lo refirió Victoria Ocampo en un número especial de aniversario:

SUR ha trabajado, durante veinte años, en crear la élite futura a que alude Laughlin. No ha tenido otro propósito que el de ofrecer al lector argentino cierta calidad de materia literaria, de acercarlo lo más posible al «nivel de Henry James» que alcanzarán, quizá, de aquí a tres generaciones el uno por ciento de los lectores de los Estados Unidos, según Laughlin.

¿Hemos o no «mérité de la patrie»? El tiempo lo dirá. Es bastante probable que desaparezcamos sin haberlo averiguado. Estos procesos son largos. Pero nosotros somos pacientes... o hemos aprendido a serlo.<sup>629</sup>

Desde esta perspectiva, resulta interesante que, hacia finales de la década de 1930, *Sur* publicara relatos fantásticos que, a la postre, se convertirían en algunos de los más representativos de Hispanoamérica. Es decir, si el propósito de la revista era la construcción de esa élite futura, lo fantástico parece haber sido parte del plan.

A decir verdad, el cuento no fue el género que dominó los primeros años en *Sur*—el ensayo, la crítica literaria y la poesía fueron las cartas fuertes de la revista—; no obstante, desde los números iniciales es posible encontrar narraciones cercanas a lo fantástico escritas por extranjeros. Tal es el caso de una colaboración del español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), la cual apareció en el número cuatro y, según consta en nota a pie, es un adelanto de una novela inédita: *Policéfalo y señora* (1932), obra protagonizada por un personaje argentino que viaja por el mundo acompañado por su mujer.

Dos capítulos de la novela se publicaron en *Sur*: «JRSS OTLXNS» y «LSLSLSLS»,

---

<sup>629</sup> Victoria Ocampo, «Sur: verano 1930-1931, verano 1950-1951», *Sur*, octubre-noviembre-diciembre de 1950, núms. 192-194, p. 7.

textos que sin mayores dificultades pueden ser tratados como cuentos independientes. El primero de ellos refiere un curioso baile en un salón iluminado con rayos X e infraverdes, los cuales hacían que todas las personas fueran esqueletos danzantes; el segundo, una increíble fábrica dedicada a la elaboración de autómatas mujeres que fácilmente se confundían con reales:

La fábrica de *girls* era como un inmenso palomar, con hornacinas en que rebullían blancas mujeres, hechas carne como no bien recocida por la vida, carnes inacabadas como todo lo hecho «grosso modo» y muy al por mayor.

Perfecto se dio cuenta de que aquel debía ser el mejor negocio del mundo, mucho mejor que las vacas de mil kilos de su país.<sup>630</sup>

No debe pasar inadvertida la elección que hace Gómez de la Serna para configurar al personaje que va al baile de los esqueletos y a la fábrica de *girls*, pues, aunque la novela fue publicada en España, se privilegió que el protagonista fuera argentino, lo que pareciera indicar que los argentinos son proclives a experimentar acontecimientos inauditos.

Otro español que publicó un texto de esta índole fue Benjamín Jarnés (1888-1949). En 1933, en el número siete de *Sur*, apareció «El cántaro», narración sobre un hechizo curativo que una bruja hacía con el agua y de cómo un hombre incrédulo provocó la muerte de una mujer al cambiar el agua mágica por una común y corriente.

Una revista que compartió el escenario con *Sur* fue *Criterio* (1928), publicación que permanece activa hasta nuestros días. *Criterio*, según Lafleur, Provenzano y Alonso, fue «la primera revista de derecha auténticamente literaria»<sup>631</sup> y su contenido estaba dirigido a la sociedad católica argentina. Entre sus colaboradores figuraron Jorge Luis Borges, Enrique Amorim y Eduardo Mallea, por mencionar algunos.

Buena parte de los relatos que pueden encontrarse en *Criterio*, como se intuye, se

---

<sup>630</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Policéfalo y señora*, *Sur*, 1931, núm. 4, p. 101.

<sup>631</sup> H. R. Lafleur, S. D. Provenzano y F. P. Alonso, *op. cit.*, p. 126.

basan en creencias aceptadas por la religión —como los milagros, la aparición de santos y la intervención divina—; este tipo de historias, según la propuesta de David Roas, pueden enmarcarse en la categoría de maravilloso cristiano:

Por *maravilloso cristiano* entiendo aquellas narraciones literarias —habitualmente en forma de leyenda— en las que los fenómenos sobrenaturales tienen una explicación religiosa (ya sea por intervención de Dios, la Virgen, los ángeles o entidades parecidas). De ese modo, lo sobrenatural, al estar referido a un orden ya codificado (el religioso), deja de ser percibido como fantástico por el lector puesto que tiene un referente pragmático que coincide con el referente literario [...]

Eso explica otra de las características fundamentales de lo maravilloso cristiano: la ausencia de asombro en narrador y personajes. Porque aquí, a diferencia de lo fantástico, los hechos sobrenaturales tienen una clara explicación: son comprendidos (y admirados) como una manifestación de la omnipotencia de Dios. La «naturalización» del fenómeno sobrenatural neutraliza su efecto fantástico.<sup>632</sup>

Es indudable que los relatos que justifican la disrupción sobrenatural desde las creencias judeocristianas no logran el mismo efecto que aquellos cuyo sistema referencial no se encuentra asumido como cotidiano o, mejor, es desconocido; sin embargo, hemos visto antes que la reformulación de ciertos pasajes bíblicos puede resultar provechosa para el género —los ejemplos más claros de esto son «La estatua de sal» y «La lluvia de fuego».

El planteamiento de Roas se extiende a «cualquier narración que tenga una explicación científica»;<sup>633</sup> es decir, desde esta perspectiva, el conocimiento de un sistema referencial —religioso o racional— coloca a los textos fuera de los límites de lo fantástico, aunque, en palabras del crítico, «muestren conexiones evidentes con éste».<sup>634</sup> La reflexión a este respecto es provechosa, pues permite volver a pensar de qué manera se verifica el sentimiento fantástico, pero considero que es prudente examinar el tratamiento particular en cada texto de esos sistemas referenciales, de lo contrario habría que excluir de las filas del género a una considerable cantidad de textos que no sólo han sido señalados como parte de

---

<sup>632</sup> David Roas, *Tras los límites de lo real*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011, pp. 51-52.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 50.

él, sino que también contribuyeron a su desarrollo —vuelvo aquí al caso de *Las fuerzas extrañas* y sus cuentos fantástico científicos.

Otros conflictos surgen al pensar en el grado de conocimiento del lector respecto del código que explica el evento insólito: los relatos que aluden a creencias religiosas de otras culturas también deberían ser separados de la etiqueta de fantástico; de igual manera, todos aquellos que remitan a pseudociencias o los que se basen en la metafísica, en tanto que el público lector puede estar familiarizado con lo aceptado desde esos marcos ideológicos. Esto dejaría el *corpus* del género reducido a unas cuantas piezas y haría imposible comprender de qué manera ocurrió su desarrollo histórico.

Sin descartar por completo que los relatos con explicación religiosa puedan inscribirse en lo fantástico, pero tomando en consideración que su efecto fantástico se ve mermado por el conocimiento de ese referente, es posible afirmar que las narraciones fantástico cristianas no fueron las más frecuentes en la literatura rioplatense; sin embargo, es necesario señalar su existencia como parte del proceso que se revisa en esta investigación.

Dos textos del desconocido autor Juan José Caramiñal pueden ejemplificar esta discutible categoría: «El milagro de Pedrín» y «Margarita de Asís», ambos publicados en 1933, en *Criterio*. El primero trata acerca de cómo le es concedido a un niño inocente contemplar a Dios y el segundo, acerca de la manera en que la figura del Niño Jesús cobró vida por la presencia de una mujer a quien llamaban la Pródiga.

La estructura de ambos relatos concluye con un breve pasaje en el que los testigos del milagro permanecen asombrados. Así ocurre en «El milagro de Pedrín»: «Cuando llegó al colegio, confinado en el seno del valle, todos vieron atónitos, el milagro. En torno de Pedrín revoloteaban unas pajaritas de papel y tres rayos del sol resplandecían sobre su blanca

frente»,<sup>635</sup> y así en «Margarita de Asís»: «ante la expectación de los devotos, el sacerdote exclama: —Aquí sucede algo extraordinario, milagroso, porque el Niño Jesús se revuelve en los brazos de la Virgen, y tiene una sonrisa como no tuvo nunca». <sup>636</sup> Este asombro, como afirma Roas, se relaciona en mayor medida con la admiración y no con el sentimiento negativo o perturbador que es más propio de los relatos fantásticos.

Un texto en el que quizá el efecto sea más incómodo es «El pacto», de Susana Calandrelli (1901-1978),<sup>637</sup> publicado en la misma revista el 11 de junio de 1936. El cuento narra un pacto entre una niña de nombre Margarita y Jesucristo, por el cual ella nunca pudo conformarse con ningún amor:

Esa noche, cuando sus hermanos estaban dormidos, Margarita saltó descalza de la cama, envuelta en su larguísimo camisón de noche, y, respondiendo a una necesidad misteriosa, se irguió en puntas de pie y apoyó la frente contra los pies del crucifijo que colgaba de una de las paredes del dormitorio. Entonces le sucedió una cosa extraordinaria. Nunca supo Margarita si el hecho que narro aconteció de verdad, o si a ella simplemente le pareció que sucedía. Pero es el caso que, al apoyar la frente ardorosa en aquellos pies sagrados, sintió que esos pies no estaban muertos, como ella había creído, sino que vivían y palpitaban, y que sus latidos se confundían con los de sus propias sienes. Sintió que Aquel Crucificado no había acabado todavía de morirse, y que seguiría muriéndose siempre, acosado día y noche por la ingratitud de los hombres. Y sintió también que Él quería pedirle una cosa, y que por eso le manifestaba más claramente Su Presencia. Y allí mismo Margarita improvisó su pacto con Él.

—Sí —le dijo ella—, Señor Dios mío, te querré más que a todos, pero con una condición: «la de que Tú no dejes nunca que quiera a nadie más que a Ti».

Después de esta promesa, los pies palpitantes recobraron su inmovilidad metálica [...]

Al día siguiente, al mirarse al espejo, vio en su frente una mancha oscura, como de sangre coagulada. ¿Se habría herido sin querer la frente en el clavo del crucifijo, o bien aquella sangre había brotado de la cruz? Sea como fuere, debía ser la señal del pacto.

Su madre, al ver la mancha, se la lavó [...] Debajo no había ni el más leve rasguño.<sup>638</sup>

En este pasaje se registra, además, la duda, aspecto que no se presenta en los textos

---

<sup>635</sup> Juan José Caramiñal, «El milagro de Pedrín», *Criterio*, 23 de febrero de 1933, núm. 260, p. 185.

<sup>636</sup> Juan José Caramiñal, «Margarita de Asís», *Criterio*, 2 de marzo de 1933, núm. 261, p. 206.

<sup>637</sup> Susana Calandrelli fue una activa colaboradora en *La Nación*, *La Prensa* y *El Hogar*. Al igual que otras autoras del periodo, publicó libros de texto para educación primaria, como *Nociones de Geografía general y argentina: 3º y 4º grados* (1940) y *Nuevo curso de historia argentina* (1941), entre otros. Su obra más cercana al corte fantástico es *Cuentos alucinados* (1932), la cual es mencionada por Quiroga en una carta dirigida a César Tiempo al hablar de los preparativos para la edición de *Más allá*.

<sup>638</sup> Susana Calandrelli, «El pacto», *Criterio*, 11 de junio de 1936, núm. 432, p. 134.

de Juan José Caramiñal, pues en aquellos no hay cuestionamientos acerca de la veracidad del evento disruptor. Es posible que, en ciertos casos, la manifestación de la duda por parte de alguno de los personajes permita distinguir de manera más clara la proximidad del relato con el género fantástico.

Dirigido por Ulyses Petit de Murat (1907-1983) y Jorge Luis Borges (1899-1986), surgió en 1933 la *Revista Multicolor de los Sábados* —suplemento cultural de *Crítica*, uno de los periódicos más importantes de su tiempo—. En sus páginas, además de la participación de sus directores, figuraron los nombres de Santiago Dabove, Enrique Amorim, Raúl González Tuñón y Enrique Mallea, entre otros.

La *Revista Multicolor de los Sábados* publicó cuentos fantásticos de escritores del Río de la Plata, pero también traducciones y colaboraciones de otros países de habla hispana. Quizá uno de los autores más destacados de la nómina de *Multicolor*... es Santiago Dabove (1889-1951), cuya primera publicación en el suplemento fue «La muerte y su traje» (9 de septiembre de 1933, núm. 5), la cual narra los sucesos vividos por Mr. Cunningham durante una extraña fiesta en Sudamérica. Según el testimonio del inglés, el evento ocurrió en una casa que podía desplazarse como un tren y que funcionaba como prostíbulo; sin embargo, el consumo de drogas no le permitía distinguir si los acontecimientos eran reales o no:

...Pero... ¿esto es verdad o sueño? me autointerrogaba, porque uno de los efectos del haschich en mí es dividir mi personalidad, mi yo en dos, como si cada hemisferio cerebral fuera autónomo y pensara por su cuenta. Y en ese sueño-realidad, la vi a Angelina en el peligro.<sup>639</sup>

El texto de Dabove cambió su título por «La muerte y las máscaras», y es así como apareció en el volumen póstumo *La muerte y su traje* (1961).<sup>640</sup> Este nuevo título puede hacer

---

<sup>639</sup> Santiago Dabove, «La muerte y su traje», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 9 de septiembre de 1933, núm. 5, p. 6.

<sup>640</sup> Desconozco si la responsabilidad de este cambio corresponde al autor o si fue una decisión de los compiladores de *La muerte y su traje*.

referencia a la pintura *La muerte y las máscaras* (1897), de James Ensor (1860-1949), pero, sobre todo, al cuento «The Mask of the Read Death» (1842), de Edgar Allan Poe. Es este último uno de los autores que más influyó en su obra; no obstante, Jorge Luis Borges subraya también un vínculo literario de sumo interés para este trabajo: «Más que lo irreal, Santiago sentía lo vano de las cosas. Ambos sentimientos conviven en el cuento fantástico, al que también lo condujeron el ejemplo, ya mencionado, de Poe y el de Lugones de *Las fuerzas extrañas*».<sup>641</sup> La influencia de Lugones, como puede apreciarse, es una constante en todos los escritores rioplatenses de esas décadas.

Otros relatos de Dabove que aparecieron en *Multicolor...* y que formaron parte de *La muerte y su traje* fueron: «El espantapájaros y la melodía», «Ser polvo», «Finis», «El experimento de Varinsky» y «Presciencia».

En «El espantapájaros y la melodía» (11 de noviembre de 1933, núm. 14) se narra una sesión espiritista cuyo objetivo es separar el alma de un moribundo mientras éste aún se encuentra con vida. En «Ser polvo» (30 de diciembre de 1933, núm. 21) también se propone una relación entre alma y cuerpo distinta a la que, por lo general, se tiene, pues el espíritu de un hombre permanece ligado a su corporeidad después de que su vida orgánica cesa, y continúa atado a ella mientras su carne se transforma en planta. En este sentido, es importante señalar que desde el siglo XIX y todavía en la década de 1930 había un gran interés por descubrir la naturaleza del alma, así como la relación que guarda con el cuerpo: los viajes astrales —como el de «Alma callejera», de Wilde, o el *Viaje maravilloso del señor Nic Nac...*, de Holmberg—, el desdoblamiento del alma —como en «Un fenómeno inexplicable», de Lugones—, la transmigración —como en *El mono que asesinó*, de

---

<sup>641</sup> Jorge Luis Borges, «Prólogo», en Santiago Dabove, *La muerte y su traje*, Pluma'e gallo, Buenos Aires, 2004, p. 19.

Quiroga— y la idea de que los objetos poseen alma —como en «La muerte de mi sillón», de Soiza Reilly, u «Obsesión fatal», de Kantórowicz—, son sólo algunos ejemplos de los diversos tratamientos relativos al alma y la corporeidad.

Retomando las características que señala Mery Erdal Jordan para lo fantástico tradicional y lo fantástico moderno, y recordando que en «Misterios de la personalidad», de Cione, se anunciaba ya la transición entre ambas vertientes; es posible afirmar que «Ser polvo» es prueba de que la transformación del género se ha efectuado, puesto que cumple puntualmente con los rasgos de la segunda vertiente:

la narrativa fantástica moderna es la *ausencia de una vacilación inscripta en el texto* [...] el protagonista es el origen y el receptor del fenómeno sobrenatural, produciéndose una fusión entre el sujeto que percibe lo fantástico y el objeto que es fantástico. [Los cuentos de este tipo configuran] lo fantástico como una irrupción esporádica en el mundo cotidiano: la cualidad sobrenatural [...] o el agente de la misma [...] son eliminados. La posibilidad de eliminar lo fantástico eliminando al agente del mismo subraya el hecho de que este tipo de fantástico se configura como una de las posibles transmutaciones del orden natural y no como «índice de otros mundos»: lo fantástico queda confinado a este mundo y su existencia depende de la del protagonista. A diferencia de lo fantástico que se configura como fenómeno externo al protagonista, este tipo de fantástico no tiene existencia fuera de él. [De esta manera, no hay] una evidencia externa al protagonista de que el fenómeno fantástico ha verdaderamente acontecido.<sup>642</sup>

«Ser polvo» se ha convertido en un texto canónico de lo fantástico hispanoamericano, ya que al estar incluido en la *Antología de la literatura fantástica* sirvió como modelo de lo que ésta debía ser. Dicho sea de paso, además del relato de Dabove, los antologadores eligieron, para su primera edición, seis cuentos de autores que escribieron desde el Río de la Plata: María Luisa Bombal, Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Manuel Peyrou, Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta; la mayoría de ellos, colaboradores de la revista *Sur* y de *Multicolor de los Sábados*, o allegados al grupo de Florida. En el mismo tenor, sobresale la inclusión de dos narraciones de Ramón Gómez de la Serna, de

---

<sup>642</sup> M. Erdal Jordan, art. cit., pp. 325-328.

nacionalidad española, pero que participó en *Sur* desde sus primeros números. Es decir, la selección de lo más representativo del género en Hispanoamérica se concentra en el círculo cercano a Borges, Bioy y Ocampo, y no considera la tradición que le antecede.

En el caso de «El espantapájaros y la melodía», me parece oportuno mencionar la persistencia de una idea fundamental en los cuentos de *Las fuerzas extrañas*: la imposibilidad de dominar lo que sólo le corresponde a Dios:

Román dijo que, de acuerdo con el «médium», que ya había aceptado la idea, quería hacer una experiencia singular: evocar el espíritu de «Félix el linyera», que estaba por morir y que actualmente se encontraba en un coma. Juan y Rodolfo Valle dijeron que no les parecían bien esos juegos, pero se adivinaba en sus semblantes que estaban visiblemente interesados por la novedad de la proposición. Juan dijo si no sería algo parecido a una crueldad o a un crimen llamar el alma del agonizante.

—No creo, dijo el otro. Sólo Dios puede desatar las almas de los cuerpos.<sup>643</sup>

La trasgresión de los límites, así como el castigo que deriva de ella, como se ha visto, es una constante en el cuento fantástico rioplatense. Su frecuencia habla de un género con una intención claramente admonitoria; es decir, a diferencia de lo que a menudo se cree, lo fantástico no es evasivo de la realidad, sino que se apoya en lo extraordinario, en lo sobrenatural e, irónicamente, en la irrealidad para explorar otras posibilidades de conocimiento.

Por su parte, «Finis» (26 de mayo de 1934, núm. 42) es un relato que se asemeja en cierta medida a «El origen del diluvio» y al «Ensayo de una cosmogonía...»; también adelanta un poco de la esencia de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». A grandes rasgos, se transcribe un documento que un personaje encontró en la tumba de un pariente lejano. El manuscrito, dice el narrador, podría ser un simple desahogo literario o una profecía apocalíptica, pues habla de un cambio planetario que paulatinamente afecta la vida de los

---

<sup>643</sup> Santiago Dabove, «El espantapájaros y la melodía», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 11 de noviembre de 1933, núm. 14, p. 6.

humanos provocando su extinción. La hipótesis de que el documento encontrado es, en efecto, una premonición se sostiene por la data que se sitúa miles de años en el futuro: «En el primer tercio del año 1??34 (de la fecha estaban borradas dos cifras y la tercera quedaba dudosa, no podía verse bien si era 8 o 3)». <sup>644</sup> La inquietud del personaje se debe precisamente a que no puede determinar con certeza si en él se describe el destino de nuestro planeta o si sólo es un cuento: «me puse a revisar el manuscrito que parecía a ratos una profecía y otros un simple desahogo literario. Pero noté cierto acento conmovido, como si el autor hubiera tenido una premonición. Hasta creo que él “sabe” más del futuro que muchos historiadores acerca del pasado». <sup>645</sup>

Los últimos tres cuentos tienen en común que la narración es cedida, total o parcialmente, a un muerto. Lo mismo ocurre en «El experimento de Varinsky» (4 de agosto de 1934, núm. 52), texto que se inscribe en la tradición de lo fantástico científico, pues describe la manera en que un científico originario de Buenos Aires consigue resucitar a un hombre. Ese retorno, aunque momentáneo, posibilita que el sujeto se exprese:

Entre paradas y jadeos, decía la voz queda: «Gracias, gracias al que golpeó en mi pecho. ¡Es una vida loca de sueños la que se ha desatado! Creo andar entre una ciudad de sombras, rota y dispersa como un astillero confuso. Tiene de lo que ya feneció y de lo que está naciendo de la muerte. Sus monumentos parecen tanto de mármol como de hueso, y están diseminados sin orden[»]. <sup>646</sup>

En apariencia, la comunicación con los espíritus es otra de las preocupaciones de Dabove, por lo que, en su obra, ésta se lleva a cabo de distintas maneras: por el espiritismo, por la ciencia, por un manuscrito encontrado o por la aceptación de una conciencia *post mortem*.

---

<sup>644</sup> Santiago Dabove, «Finis», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 26 de mayo de 1934, núm. 42, p. 4.

<sup>645</sup> *Loc. cit.*

<sup>646</sup> Santiago Dabove, «El experimento de Varinsky», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 4 de agosto de 1934, núm. 52, p. 2.

A propósito de la comunicación con los espíritus, es conveniente recordar que, en los primeros cuentos fantásticos hispanoamericanos, ésta se presentaba como una superchería; después, durante el modernismo —por lo menos en el Río de la Plata—, se aceptaba la validez de las sesiones espiritistas y la capacidad de los médiums; posteriormente, a partir de la década de 1910, las creencias de las pseudociencias convergen con las ciencias exactas para permitir y justificar la transmisión de mensajes que den cuenta del más allá o de la vida después de la muerte —además de «El experimento de Varinsky», he mencionado algunos cuentos en los que se consiguen comunicaciones de este tipo; me refiero a *La psiquina*, de Ricardo Rojas, y a «Lo que dijo el fakir», de Rodolfo Senet—; por último, desde la década del veinte, aproximadamente, se establecen nuevas maneras para entablar diálogos póstumos —como la conexión psíquica o que la voz narrativa principal sea la del muerto, por ejemplo.

El último cuento de Dabove publicado en *Multicolor...* es «Presciencia» (29 de septiembre de 1934, núm. 60), donde se cuestiona la realidad y la naturaleza de los espejos —símbolos importantes en la obra de Borges—. En «Presciencia» se describen los extraordinarios sucesos que vivió un hombre al mirarse en el espejo de un café:

Me aproximé a uno de los espejos del café, que abarcaba toda la hoja de una puerta interna. Llevaba en la mano mi espejo de bolsillo, pequeño y redondo, circundado por un aro de hierro.

Me miré alternativamente en el espejo grande y en el chico. Encendí también un fósforo. Sin explicarme por qué, me puse el espejo chico como monóculo en el ojo derecho.

¡Ah!, no hagan esto nunca los que no quieran saber el misterio y el riesgo que encierran los espejos. El vértigo, diría más bien. O, háganlo, si se empeñan, pero reflexionen e infórmense antes para comprobar si en sus mentes no ha sonado una hora peligrosa. Esta experiencia revela, sin duda, lo ignoto de la esencia del espejo, y su capacidad infinita para contener lo uno y lo múltiple.

En la imagen más lejana vi un ojo náufrago: el mío. Mi antiguo espejo de bolsillo temblaba en mi mano, y, con estupor vi de pronto que mis dedos rodeaban sólo el aro de hierro. Miré a mis pies y alrededor y, no pudiendo encontrar el disco plateado —¡qué fastidio!, si allí, allí mismo tenía que haber caído— me quedé con el aro un buen rato, como un sonso que esperara una carrera de sortija. Pero como mi mano temblaba, igual que cuando se va a disparar sobre algo vivo, los dedos despidieron sin querer el aro que fue a dar sobre el espejo y, en vez de rebotar, empezó a hundirse en él, igual que una corona de hierro en un estanque. Tiré un manotón para atrapar el objeto, pero, sin duda por el peso específico del

metal, éste se hundió rápidamente, haciéndose cada vez más pequeño.

Estoy viendo visiones, pensé, pero un poco después me estremecí al comprobar que mis dedos no habían encontrado obstáculo, ni tocado superficie, al tratar de rescatar el aro, y que tampoco los sentía mojados ni lastimados.<sup>647</sup>

Más adelante, al igual que en «Finis», el personaje recibe una predicción catastrófica de un muerto que posiblemente se trate de él mismo. Sin embargo, este mensaje parece provenir de una época anterior a la del personaje. Es decir, la comunicación con los espíritus se presenta de nuevo, pero está relacionada con los problemas metafísicos del espacio y el tiempo.

Un aspecto interesante de «Presciencia» es su epígrafe: «Los espejos y la paternidad duplican al hombre. --J. L. B.»;<sup>648</sup> iniciales que pertenecen, como es evidente, al autor de *Ficciones*. Esta cita, con algunos cambios, había aparecido, en enero del mismo año, en «El rostro del profeta»: «La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman»;<sup>649</sup> pero también fue retomada años después en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»:

Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres [...]

Al día siguiente, Bioy me llamó desde Buenos Aires. Me dijo que tenía a la vista el artículo sobre Uqbar [...] El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables* (mirrors and fatherhood are abominable) *porque lo multiplican y lo divulgan.*<sup>650</sup>

Como es posible apreciar, la narrativa fantástica de Santiago Dabove demuestra la continuación de ciertos tratamientos y recursos, al mismo tiempo que insinúa el rumbo que éstos han de tomar.

---

<sup>647</sup> Santiago Dabove, «Presciencia», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 29 de septiembre de 1934, núm. 60, p. 4.

<sup>648</sup> *Loc. cit.*

<sup>649</sup> Jorge Luis Borges, «El rostro del profeta», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 20 de enero de 1934, núm. 24, p. 6.

<sup>650</sup> Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *Sur*, 1940, núm. 68, pp. 30-31.

También publicó en *Revista Multicolor de los Sábados* Enrique Mallea,<sup>651</sup> colaborador de *Megáfono* (1930-1934), *Nosotros* y *Marcha* (1939-1974), director de *Capítulo* (1937-1938) y autor de *Del otro lado del espejo* (1938). Su primera participación en el suplemento de Borges y Petit de Murat lleva por título «El secretario mental» (16 de septiembre de 1933, núm. 6), que cuenta la relación entre Elías Darro, un afamado escritor, y Pablo, su extraño asistente. A pesar de la eficacia de Pablo, el escritor decide despedirlo porque no le gustaba depender de nadie; sin embargo, días más tarde, se arrepiente y le pide a Pablo que regrese, éste se niega porque había sido contratado por otro autor: Ricardo Lever. Darro no soporta la negativa y asesina a Pablo con un estilete; pero, inexplicablemente, no parece haber registros del crimen ni rastros de la existencia de quien fuera su secretario:

Al día siguiente ninguna noticia de su crimen. Ningún diario habló del asunto. Cuatro días después, temeroso aún de que lo detuvieran se animó a salir a la calle. Varios amigos le dijeron que le encontraban algo cambiado, quizás enfermo, quizás... Esa incertidumbre cruel duró varios días más. Pero era necesario salir de ella. Necesitaba volver al lugar de su crimen para cerciorarse. Por teléfono le pidió a Ricardo Lever una entrevista. Cuando éste le contestó que le esperaba, Darro marchó apresurado e inquieto.

—¿Fuma usted?... —invitó Lever—. Pues, hombre, no comprendo absolutamente nada. Yo no he tenido nunca secretario ni conozco a ese hombre.

Darro miró nuevamente el despacho. El mismo escritorio, la misma alfombra roja, la misma ventana, las mismas pilas de libros alineadas en el estante sobre las paredes hasta llegar al techo. Y el estilete allí, en el mismo sitio. Lo tomó en su mano. Sintió que le quemaba y lo dejó.<sup>652</sup>

De esta manera, hay elementos que niegan la existencia de Pablo; al mismo tiempo, hay otros que afirman que el asesinato ocurrió. Esta memoria desautorizada es parecida a la que aparece en las narraciones de José Emilio Pacheco (1939-2014), como «Langerhaus» (1972) y *Las batallas en el desierto* (1981), por poner algunos ejemplos; en ellas, al igual que en el cuento de Mallea, sólo el protagonista parece recordar a un personaje y no se ofrecen

---

<sup>651</sup> No me ha sido posible ubicar los datos de nacimiento y defunción del autor.

<sup>652</sup> Enrique Mallea, «El secretario mental», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 16 de septiembre de 1933, núm. 6, p. 3.

explicaciones sobrenaturales o racionales que aclaren satisfactoriamente los hechos. Este planteamiento pretende, de alguna forma, desvanecer el sistema de referentes que justifica la irrupción fantástica; tendencia que se comienza a apreciar en *Las fuerzas extrañas*, pero que es más evidente en las narrativas de Borges y Cortázar.

Un texto que merece ser mencionado —aunque se incline hacia la ciencia ficción— es «Un ensayo notable», de Carlos Pérez Ruiz, a quien se le recuerda por haber sido incluido en la antología de Borges y Bioy Casares: *Los mejores cuentos policiales* (1943), y porque figura, junto a Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y Santiago Dabove, como uno de los supuestos autores de la nunca aparecida novela *El hombre que será presidente*.

«Un ensayo notable» se publicó el 23 de diciembre de 1933, en el número 20 de *Multicolor...*, y se vincula con todos aquellos cuentos cuyo personaje principal es un científico que quiere dominar alguna fuerza atribuida a la naturaleza o a Dios. Trata acerca de los experimentos realizados por el profesor K, los cuales consisten en la clasificación de niños según sus aptitudes físicas y psicológicas, así como en el perfeccionamiento de éstas. La modificación genética que se propone en el relato de Pérez Ruiz se basa en el entrenamiento de una facultad preexistente en los niños, en operaciones quirúrgicas y en injertos de animales que podrían incrementar su capacidad:

En materia de hipermicrovisión, hemos hecho comprobaciones interesantes en las que el sujeto ha podido —mediante un procedimiento gradual de curvatura y dilatación del cristalino— observar aspectos de la vida microbiana y celular, los que eran corroborados por el informe de un técnico con ayuda del microscopio.

Para llegar a este excelente resultado, no ha bastado la simple educación intensiva del sentido óptico, sino que ha sido necesario recurrir a operaciones de deformación y aún de injertos de tejidos pertenecientes a animales en los que la cualidad perseguida es característica.

Estamos empeñados en la tarea de preparar sujetos capaces de percibir ondas lumínicas de frecuencia superior e inferior a las normales, es decir, rayos ultravioleta e infrarrojos, pero no podemos en conciencia afirmar que el éxito haya sido definitivo.<sup>653</sup>

---

<sup>653</sup> Carlos Pérez Ruiz, «Un ensayo notable», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 23 de diciembre de 1933, núm. 20, p. 6.

Según el informe del profesor K, el proyecto busca cruzar a los individuos con distintas habilidades de manera que, en el futuro, se puedan diseñar hombres de acuerdo con cada función social:

En nuestros laboratorios se está preparando la organización de la sociedad futura.

[...]

La futura sociedad tendrá verdaderos ejemplares de gobernantes, quienes no sólo no se improvisarán en sus funciones sino que sólo serán útiles en tal función.

Se contará con sacerdotes sublimes por convicción y por herencia.

Artistas de verdad con cualidades combinadas por mestización.

Obreros que serán más eficaces que las actuales máquinas.

Químicos y biólogos que no necesitarán recurrir a aparatos auxiliares para la mayor parte de sus experiencias, gracias a la adaptación.

En una palabra, queremos implantar un nuevo régimen social basado en principios deterministas y en la selección artificial, que consideramos más lógica que la natural preconizada por los antiguos evolucionistas.<sup>654</sup>

Este cuento, hasta donde he podido consultar, no ha sido atendido por la crítica ni reunido en libro, a pesar de que podría inscribirse en una revisión histórica del personaje experimentador en la literatura rioplatense.

Carlos Pérez Ruiz colaboró en *Multicolor...* con once narraciones más. La última de ellas, «El fantasma» (6 de octubre de 1934), es interesante porque, sin llegar a ser una parodia, imprime un toque de humor que resta solemnidad a lo sobrenatural. En «El fantasma» un hombre adquiere un libro de 1549, titulado *Tratado de phantasmas e trasgos*, el cual contiene una sencilla fórmula para llamar a los espíritus. El hombre consigue que un fantasma se le presente, pero le es imposible enviarlo de regreso porque las páginas que describen cómo hacerlo están arrancadas. Finalmente, luego de meses de convivencia, el fantasma puede volver al más allá.

Al hablar de la década de 1910 mencioné de manera breve la participación de Víctor Juan Guillot, fundador de las revistas *Entre Nos* y *Ágora Bárbara*, dedicadas a literatura

---

<sup>654</sup> *Loc. cit.*

fantástica. En *Multicolor...* Guillot publicó relatos como «Una escalera real», «El misterio de los tres suicidas» y «El detective magnífico», entre otros. En este último, el protagonista es

un investigador que resuelve distintos casos policiales desde la comodidad de su cama, mediante el razonamiento mental, a partir de las noticias que recibe de los crímenes y cuyo arte «desdeñaba el empleo de todos esos recursos que formaban el entramado de una pesquisa a lo Sherlock Holmes o a lo Hércules Poirot. Nada de rastreo con lupa ni de análisis de ceniza de tabaco». En este personaje [...] encontramos un posible antecedente del Isidro Parodi de Borges y Bioy Casares, que años después resolverá los crímenes desde la cárcel.<sup>655</sup>

La observación de María de los Ángeles Mascioto a propósito de la influencia de un autor prácticamente desconocido en la narrativa borgeana, si bien se orienta hacia el estudio del relato policiaco, ejemplifica lo que ocurrió también en el género fantástico: muchos recursos y tratamientos que son característicos de la obra de Borges eran empleados —quizá con menor fortuna— por autores que en la actualidad no figuran en las historias ni en las antologías del género, por lo que se asume que no tienen precedentes; no obstante, su presencia indica una estética compartida entre los escritores del periodo.

El primer cuento fantástico que Guillot publicó en *Multicolor...* es «Un mensaje del más allá» (27 de enero de 1934, núm. 25), que formó parte de *Terror: cuentos rojos y negros*.<sup>656</sup> Su composición se asemeja a la del ya mencionado «El vampiro», pues comienza con el encuentro de dos hombres en un vagón de tren y concluye con la manifestación de un

---

<sup>655</sup> María de los Ángeles Mascioto, «La Revista *Multicolor de los Sábados* como contexto formativo de un tipo de literatura policial de enigma», en Verónica Delgado y Geraldine Rogers [eds.], *Tiempos de papel: publicaciones argentinas (siglos XIX-XX)*, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 2016, p. 137.

<sup>656</sup> El año de publicación de esta obra no es del todo clara, pues la primera edición no lo registra. Carlos Abraham ubica su publicación en 1928, mientras que Román Setton lo hace alrededor de 1935. Setton se basa en que «en el libro se anuncia la próxima aparición de *Paralelo 55: dietario de un confinado* [otro libro de Guillot], publicado en 1936, y entre las obras publicadas mencionadas la última es *El vado (cuentos)* [de 1928, también del autor]» («Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot, *Anclajes*, 18, 2014, núm. 1, p. 50»). Considero más probable que *Terror...* se haya publicado entre 1934 y 1935, ya que algunos de los cuentos que componen el volumen («El llamado», «Escalera real», «Bajo la tormenta», «Un mensaje del más allá», «El misterio de los tres suicidas» y «El detective magnífico») fueron publicados en *Revista Multicolor de los Sábados* entre septiembre de 1933 y abril de 1934, y la tendencia de la época era que los relatos primero aparecieran en revista y después en libro.

evento sobrenatural.

Como su título lo indica, «Un mensaje del más allá» trata de una comunicación con los espíritus. Al inicio del relato, el narrador conoce a Cesare Rinaldi a bordo de un tren en Europa. Rinaldi, creyente del espiritismo, intenta convencerlo de que los diálogos con entidades del más allá son reales, por lo que le ofrece una prueba irrefutable de ello: se le presenta después de haber muerto:

Caminando a paso lento, avanzaba hacia mí una persona, las manos en los bolsillos del gabán y descubierta la cabeza bajo el acuoso relente. Al enfrentar el último fanal, la luz le dio de frente, iluminándole la cara. ¡Era el Cavaliere Cesare Rinaldi! Antes de que me repusiera del asombro que me causó su imprevista aparición, el hombre se aproximó [...] Sin tenderme la mano, con la naturalidad de quien nos ha dejado media hora antes [...] me abordó, hablándome con su gruesa voz de bajo:

—Buenas noches. Le había prometido, caro amigo, que nos veríamos una vez más... [...]

Hizo un ademán de despedida y se deslizó por mi lado, alejándose hacia la proa hasta que su elevada silueta bruna fue borrada, absorbida, por la glutinosa densidad de la niebla.

Permanecí en el sitio, estupefacto y mudo, sintiendo que una profunda sensación de espanto me erizaba la piel. Era absurdo, era estúpido —repetíame mentalmente— pero aquel encuentro tenía algo de sobrenatural que evocaba equívocos horrores en los repliegues más alejados de mi espíritu.<sup>657</sup>

En esta historia se puede apreciar la recurrencia de dos tratamientos en los que he venido insistiendo: el esquema de confidencia, que se verifica cuando Rinaldi le habla al narrador acerca de sus creencias y cuando le comparte la forma en que murió su esposa; y la comunicación con los espíritus, que, en este caso, prescinde de un médium y de la voluntad del personaje que la recibe, es decir, hay una renovación, puesto que el contacto se establece por voluntad del muerto.

Además, en este cuento encontramos una entradilla parecida a las de *El Hogar* y que adelantaban su trama para atraer la atención de los lectores: «Una conversación nocturna, con un extraño personaje, a bordo de un trasatlántico, tiene una terrible justificación, treinta

---

<sup>657</sup> Víctor Juan Guillot, «Un mensaje del más allá», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 27 de enero de 1934, núm. 25, p. 2.

y cinco días antes. Tal es el motivo central de este interesante relato». <sup>658</sup> En *Multicolor...* este recurso debió ser aún más llamativo porque se imprimía en color rojo, por lo que difícilmente pasaba inadvertido.

El otro relato de Guillot que resulta de interés para el presente estudio es «La pieza número nueve» (18 de agosto de 1934, núm. 54), en él se desarrolla el motivo de la habitación maldita o encantada, frecuente en la literatura fantástica. La historia cuenta cómo un ingeniero llamado Retling queda varado en un poblado de Misiones debido al atraso del tren —hay que notar el lugar central que tiene el tren en la narrativa de Guillot—. Retling se hospeda en una posada, en la habitación nueve, donde vive una noche perturbadora. Al día siguiente, su chofer le explica que en ese cuarto tuvo lugar un terrible acontecimiento:

—¿Pasó bien la noche? ¡Qué ocurrencia de la gente aquella darle el cuarto «asombrado» no?

«¿Asombrado?» Y Retling le lanzó, receloso, una oblicua mirada.

—Sí, pues, respondió el otro ya encaminado por donde quería. Todo el pueblo y hasta los viajantes de las casas de Buenos Aires, sabían que en la pieza número nueve de la fonda pasaban cosas extrañas. Desde que en ella se mató, o fue asesinado, nunca se aclaró bien el hecho, el hermano del vasco, el primitivo dueño de la fonda, que éste había ocupado cerca de un año atrás. En la misma pieza fue velado el cadáver; y desde entonces no la había ocupado nadie, porque el primero que estuvo en ella salió a la madrugada medio enloquecido, contando una punta de novedades. Seguramente al señor le dieron el cuarto para probar si él, un forastero, ignorante de todo lo ocurrido, sentía las mismas cosas que los demás creían sentir. <sup>659</sup>

Esta explicación acerca de lo vivido por el ingeniero durante su estancia en la pieza número nueve, sin embargo, no echa por tierra la hipótesis inicial de Retling: que todo se trataba de una broma orquestada por los lugareños. De esta manera, la duda permanece.

La habitación maldita o encantada es un motivo frecuente en los relatos fantásticos y se relaciona con el personaje viajero, quien, por su naturaleza transitoria y por su

---

<sup>658</sup> *Loc. cit.*

<sup>659</sup> Víctor Juan Guillot, «La pieza número nueve», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 18 de agosto de 1934, núm. 54, p. 7.

desconocimiento de las historias, culturas, tradiciones y creencias del lugar que visita, es proclive a experimentar eventos extraordinarios.

En ese mismo número de *Multicolor*... apareció «El buscador de nada», del tucumano José Ramón Luna (1902-1967), texto cuya línea argumental es la comunicación con los espíritus. El autor es recordado por sus aportaciones al cine argentino, por sus composiciones musicales y por su labor periodística, incluso por su poesía, pero nada se conoce acerca de su narrativa. En la revista de Petit de Murat y Borges, publicó, además, una entrevista con Federico García Lorca.

En «El buscador de nada» el narrador se encuentra con el doctor H en un café de la avenida Corrientes; ahí reflexionan respecto de la nada, el espacio y el infinito —es decir, cuestionamientos metafísicos—. Después de una extraña conversación, el narrador es conducido, casi contra su voluntad, al hogar del doctor H con el propósito de entablar una comunicación con un espíritu: «—Sepa usted que hoy ha muerto mi esposa. Ella ha quedado conmigo en que me revelaría el secreto de su anulación. Anudé mi voluntad a la de ella y podremos comunicarnos». <sup>660</sup> Este diálogo, sin embargo, más que una sesión espiritista como la que se verifica en cuantiosos relatos, consiste en una conexión psíquica entre él y su esposa, pero que nadie más percibe. Al final de la historia, el narrador explica: «Al día siguiente encontraron el cadáver del doctor H. apretando violentamente entre sus manos los restos del cerebro de su mujer. // Nadie supo el extraño suceso que ocurrió esa noche... // Solamente yo...». <sup>661</sup>

A pesar de lo confuso que puede ser el cuento de Luna, especialmente durante la

---

<sup>660</sup> José Ramón Luna, «El buscador de nada», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 18 de agosto de 1934, núm. 54, p. 3.

<sup>661</sup> *Loc. cit.*

charla en el café, me parece que el manejo de la afirmación y de la negación del evento disruptor es muy atinado, pues permite el surgimiento y la permanencia de la duda. Otro aspecto que se relaciona con lo anterior es la forma en que el acontecimiento es percibido por el narrador: nunca observa el cadáver, pero sabe que está ahí; tampoco escucha la voz de ultratumba, pero cree que es real. Se trata de un sentimiento creado desde lo oculto, desde lo no dicho.<sup>662</sup>

Mencioné líneas atrás que una de las maneras que se utilizó en *Multicolor...* para atraer la atención del lector sobre relatos específicos fue la inclusión de entradillas que adelantaban el argumento por medio de palabras clave que resultaran llamativas —recurso que quizá haya sido asimilado de *El Hogar*—. El cuento de Luna es uno de los que tienen esta sinopsis mínima: «Un relato sobrenatural. La desesperada aventura del hombre que penetró el misterio sencillo de la muerte, del hombre que estuvo a punto de ser el dueño de la vida y de la muerte, y que lo fue tal vez. Un relato que es imprudente leer de noche».<sup>663</sup> Considero que no sería descabellado afirmar que la entradilla, por un lado, predisponía la lectura e interpretación de un cuento; por otro lado, servía como refuerzo o soporte para los textos que presentaran ciertas fallas en su trama. A este respecto, Mery Erdal Jordan apunta que «los elementos textuales o paratextuales [...] “orientan” al lector a una determinada expectativa»<sup>664</sup> y que «en el relato fantástico basta con que la posibilidad de la interpretación sobrenatural se insinúe, sin definirse totalmente, para imponerse a otras interpretaciones

---

<sup>662</sup> Acerca de lo no dicho, de los vacíos, de las oscuridades, de las omisiones, de los silencios y de todos aquellos procedimientos que impiden la constatación textual del acontecimiento extraordinario, puede revisarse lo anotado por Rosalba Campra en *Territorios de la ficción...*, en donde la autora sostiene que éstos constituyen un llamado a la complicidad del lector y que provocan una «lectura [que] oscila entonces entre la suposición de la nada y la sospecha de algo insondable, entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación del sin sentido: en ese vacío acecha la plenitud semántica del género» (*op. cit.*, p. 138).

<sup>663</sup> J. Ramón Luna, *op. cit.*, p. 3.

<sup>664</sup> M. Erdal Jordan, art. cit., pp. 328-329.

coexistentes». <sup>665</sup> En este sentido, las entradillas subsanaban las deficiencias en los relatos y favorecían el efecto fantástico. De cualquier modo, creo que sería interesante estudiar con mayor detenimiento la función de estos paratextos en los relatos de *Multicolor...* y de otras publicaciones periódicas.

Manuel Alcobre (1900-1977) fue otro de los colaboradores de *Multicolor...* que experimentó con lo fantástico. Alcobre participó en las revistas *Fray Mocho*, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Contra* y *Criterio*, así como en los diarios *La Nación*, *Crítica* y *El Mundo*; es decir, su quehacer literario estuvo disponible en las publicaciones más importantes y de mayor circulación del momento. Entre sus obras se encuentran los poemarios *Paisajes civiles* (1928), *Espuma en la arena* (1937) y *Canción en sol de despedida* (1949), y el libro de relatos humorísticos *Bajo el paraguas* (1935).

A pesar de su larga y fecunda carrera literaria, Alcobre es un autor poco menos que desconocido en la actualidad y, según el testimonio de Manuel Gálvez, algo similar le ocurría en vida: «El caso de Alcobre es notable. Había publicado siete libros de versos y apenas se le conocía. Yo mismo, que soy curioso, ignoraba quién fuese. Había practicado también el periodismo, en *Crítica* y otras partes. Es un poeta serio, vigoroso, noble. Se le dio el Primer Premio Nacional, merecidamente». <sup>666</sup> En este sentido, no resulta extraño que «Un viaje a lo etéreo», el relato fantástico que publicó en septiembre de 1934, en el número 57 de *Multicolor...*, no haya sido atendido como parte de la historia del género.

El texto trata acerca de la confesión de un personaje llamado Claudio Andrade a su amigo, en la que le cuenta cómo su espíritu experimentó un viaje astral y cómo fue tomado por muerto por dos médicos, quienes quedaron convencidos de haber presenciado una

---

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>666</sup> Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria*, Taurus, Buenos Aires, 2003, t. 2, p. 569.

resurrección:

El médico me palmeó la frente con alegría y dijo:

—¡Amigo mío, usted ha resucitado! Así como le digo: ¡Ha resucitado! Su muerte fue comprobada por el eminente profesor Lernour, a quien traje aquí para que me diera su opinión acerca del extraño curso de su enfermedad.<sup>667</sup>

«Un viaje a lo etéreo» se relaciona temáticamente con cuentos de narradores de la Generación del Ochenta, como Wilde y Holmberg, en los que hay experiencias extracorporales, pero también es cercano a lo fantástico de Lugones, pues se estructura a partir de un esquema de confidencia y hay presencia de elementos científicos.

No son éstos todos los relatos fantásticos o cercanos a lo fantástico que pueden encontrarse en *Multicolor...* —sirvan como ejemplo los cuentos «Los fantasmas de Chilecito», de Emilio Villalba Welsh (1906-1992), aparecido en el número 34, y «La rebelión de los árboles», de Rómulo Rodríguez Zelada, en el número 54—. <sup>668</sup> También es posible encontrar textos de ciencia ficción, como los escritos bajo el pseudónimo Sagitario —en especial, «Tren expreso Venus-Tierra-Marte» (17 de febrero de 1934, núm. 28)—. De igual manera, es relevante la presencia de cuentos que se pueden inscribir en el género policiaco, como los de Manuel Peyrou —me refiero a «Diana Lancaster, 25 años, soltera» (1 de septiembre de 1934, núm. 56) y a «Una espada en la orilla izquierda» (8 de octubre de 1934, núm. 61)—. Estos géneros fueron los predilectos de la *Revista Multicolor de los Sábados*, lo cual se explica porque

*Crítica* era un «diario amarillista» («a yellow-press daily»), por lo que el suplemento hizo eco de los temas recurrentes en el vespertino: la muerte violenta, las supersticiones, los hechos insólitos, el relato policial, en fin, un amplio campo para explotar el morbo, la mayoría de las

---

<sup>667</sup> Manuel Alcobre, «Un viaje a lo etéreo», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 8 de septiembre de 1934, núm. 57, p. 7.

<sup>668</sup> Entre las traducciones de relatos fantásticos, destaca la presencia de «Tamaño natural en mármol» (6 de octubre de 1934, núm. 61), pieza que en *Multicolor...* es atribuida erróneamente a Evelyn Nesbit (1884-1967), conocida actriz y modelo estadounidense que estuvo envuelta en un crimen pasional en 1906. El texto en realidad pertenece a la escritora inglesa Edith Nesbit (1858-1924), se tituló originalmente «Man-size in Marble» y apareció en la revista *Home Chimes Magazine* (1884-1894) en diciembre de 1887.

veces sin demérito de la calidad literaria de las colaboraciones.<sup>669</sup>

Como sabemos, estos géneros lograron entrar al canon literario durante la década de 1940, por lo que todavía hace falta estudiar con ahínco de qué manera se verificó su presencia en este suplemento.

En cuanto a *Sur*, los relatos fantásticos que aparecieron desde 1931 hasta 1936 correspondían a autores extranjeros; Silvina Ocampo (1903-1993) modificó esto en 1937, en el número 38 de la revista, al publicar «El cuaderno»,<sup>670</sup> cuento en el que una mujer embarazada desea elegir el rostro que tendrá su hijo:

Ermelina daba vuelta a las páginas del cuaderno. «Qué bien. Qué estudiosos son sus hijos, señora» repetía en cada página hasta que se detuvo en una donde había la carita de un chico muy rosado, pegado entre un ramo de lilas. «Así quisiera que fuese. Así quisiera que fuese mi hijo» repetía Ermelina indicando con la mano la imagen brillante. «Me ha dicho mi tía que en los meses de preñez, si se mira mucho un rostro o una imagen el hijo sale idéntico a ese rostro o a esa imagen».<sup>671</sup>

Después de dar a luz, Ermelina observa por primera vez a su hijo y, en efecto, su cara es similar a la del cuaderno:

La enfermera se asomó sobre su cama «Señora mire lo que le traigo», y entre envoltorios de llantos y pañales Ermelina reconoció la carita rosada pegada contra las lilas del cuaderno. La cara era quizás demasiado colorada, pero ella pensó que tenía el mismo color chillón que tienen los juguetes nuevos para que duren mucho tiempo de mano en mano.<sup>672</sup>

La narración de Silvina Ocampo podría ser considerada como la que inaugura la participación de autores rioplatenses en el género fantástico en esa revista; además, adelanta uno de los motivos de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: el del documento que influye y modifica la realidad.

Por las mismas fechas, Silvina Ocampo colaboró con la revista *Destiempo* (1936-

---

<sup>669</sup> Antonio Cajero Vázquez, *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2017, p. 93.

<sup>670</sup> Después formó parte de *La furia* (1959).

<sup>671</sup> Silvina Ocampo, «El cuaderno», *Sur*, noviembre de 1937, núm. 38, p. 64.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 67.

1937), la cual era dirigida conjuntamente por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. En esta publicación se encuentra un extraño relato de la autora: «La mujer inmóvil» (diciembre de 1937, núm. 3), el cual no fue parte de las compilaciones que se hicieron en vida de la autora. En 2006, la editorial Sudamericana lo incluyó en un interesante volumen de obras desconocidas intitulado *Las repeticiones y otros relatos inéditos*.

«La mujer inmóvil» trata acerca de la transformación de una mujer que va corriendo en busca de sus abuelos; en medio del trayecto, sin explicación y sin sentido, se convierte en una estatua que decora una fuente y que, finalmente, es puesta en venta:

No podía moverme. Un frío muy blanco me corrió por la espalda y contemplé largamente el cielo con un pescado entre mis brazos. De la boca del pescado subían y luego caían lluvias de agua, que me bañaban el rostro, el pecho y la cola festoneada de escamas.

[...] Yo no podía darme vuelta y dije en voz alta: «—¿Me acostumbraré a ser sirena de una fuente con la cabellera tan suelta y con tantos pescados deslizándose entre mis piernas? ¿Conservaré bien mi postura de estatua?». Pero, los árboles no me contestaron porque ya estaba en una casa de remates.<sup>673</sup>

Este breve pasaje reúne distintos elementos que son de interés para la construcción de lo fantástico: la presencia de la imagen de una sirena anuncia, como se ha dicho, un final funesto; hay también una alteración temporal que es percibida por la narradora y, además, su transformación en estatua supone una formulación invertida del motivo de los objetos inertes que se animan.

La transformación es el tema que comparten ambas narraciones y también es uno de los más recurrentes en la cuentística de Silvina Ocampo, así se observa en algunos relatos de *La furia* (1959), como «El vástago» y «La casa de azúcar», aunque en estos últimos la transformación se verifica, sobre todo, en la personalidad y no en lo físico. Otro cuento que desarrolla este tema es «Sábanas de tierra», que apareció en *Sur*, en marzo de 1938, y formó

---

<sup>673</sup> Silvina Ocampo, «La mujer inmóvil», *Destiempo*, diciembre de 1937, núm. 3, p. 3.

parte de *Informe del cielo y del infierno* (1970) y de *Y así sucesivamente* (1987). En el prólogo de Bioy Casares a la *Antología de la literatura fantástica*, se le clasifica en la categoría «con metamorfosis», al lado de Kafka y de Dabove.

«Sábanas de tierra» es un magnífico relato en el que un jardinero prodigioso queda atrapado en la tierra y se convierte en planta. El argumento, indudablemente, recuerda al cuento de Dabove, «Ser polvo», pero también es posible vincularlo con «Viola acherontia», de Lugones, por la configuración del protagonista, y con los cuentos de Quiroga que tratan de la transformación y la naturaleza.

Veamos el momento más memorable de la transformación del personaje de «Sábanas de tierra»: «El jardinero sintió su mano abrirse adentro de la tierra bebiendo agua. Subía el agua lentamente por su brazo hasta el corazón. Entonces se acostó entre infinitas sábanas de tierra. Se sintió crecer con muchas cabelleras y brazos verdes».<sup>674</sup> Esta metamorfosis, al igual que la del cuento de Dabove, sugiere una fuerza extraña que no se explica desde los experimentos científicos o pseudocientíficos, y que proviene del interior del hombre vinculándolo a la naturaleza.

Una transformación de otro tipo es la que se observa en «Un potentado de este mundo», del uruguayo Jules Supervielle (1884-1960), publicado en el número 39 de la revista de Victoria Ocampo. En este relato, un hombre llamado Wardanavoul tiene el poder de modificar la edad de las personas a su antojo con sólo fijar su mirada en ellos. Las víctimas de Wardanavoul son su socio, quien vuelve a ser un niño, y su esposa, quien envejece en un santiamén:

Un amigo de la familia, de vuelta de un viaje, va a visitar a Wardanavoul.

—¿Cómo está usted? ¿Y la señora Wardanavoul?

—¡Oh! mi pobre mujer ha envejecido mucho en estos tiempos. Los médicos dicen

---

<sup>674</sup> Silvina Ocampo, «Sábanas de tierra», *Sur*, marzo de 1938, núm. 42, p. 40.

que es el hígado o el estómago o la edad crítica.

—¿Cómo, ya?

—Qué quiere usted, nos ponemos viejos sin decir agua va.

—¿Y Hinibiliphi?

—Ese es asunto aparte. Volvió a la infancia. Entre nosotros, era un gran juguista.<sup>675</sup>

Estas alteraciones de la edad se asemejan a otras que he mencionado con anterioridad: la de «El caso de la señorita Amelia», de Rubén Darío, y la de «Berenice», de Horacio Quiroga. A su vez, ciertos tratamientos relacionados con anomalías en el envejecimiento pueden vincularse con la idea de inmortalidad. Hablo de aquellos cuentos en que los personajes conservan su apariencia juvenil a pesar del transcurso de los años; así ocurre, por ejemplo, en «Las islas nuevas», de María Luisa Bombal (1910-1980).<sup>676</sup>

La autora nació y murió en Chile, pero vivió en Buenos Aires desde 1933 hasta 1940, fue ahí donde comenzó su carrera literaria, siempre vinculada al grupo de la revista *Sur*. Este hecho es importante, ya que de nuevo se observa la influencia del ámbito intelectual porteño en la creación de literatura fantástica por parte de autores extranjeros. Sus relaciones amistosas con Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Oliverio Girondo, Norah Lange y Jorge Luis Borges seguramente facilitaron la publicación de sus novelas *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938), así como su participación en la revista dirigida por Victoria Ocampo, donde aparecieron «Las islas nuevas», «El árbol» y «La historia de María Griselda». También en Buenos Aires publicó los cuentos «Trenzas» y «Mar, cielo y tierra» (después «Lo secreto»), ambos en la revista *Saber Vivir*. Estas piezas, como se sabrá, constituyen el total de la narrativa de Bombal, por lo cual no deja de sorprender lo determinante que fue el

---

<sup>675</sup> Jules Supervielle, «Un potentado de este mundo», *Sur*, diciembre de 1937, núm. 39, p. 42.

<sup>676</sup> Dos ejemplos más de narraciones en que se presentan anomalías en el envejecimiento son: «*The Picture of Dorian Gray*» (1890), de Oscar Wilde, y «*The Curious Case of Benjamin Button*» (1922), de Francis Scott Fitzgerald, ambas publicadas originalmente en revistas estadounidenses. Estos relatos, por un lado, demuestran una preocupación en el nivel temático que era compartida con la literatura fantástica en inglés, y, por otro lado, sugiere la influencia de estos autores en los escritores rioplatenses.

panorama cultural bonaerense para la emergencia de una de las escritoras más importantes de Hispanoamérica.

«Las islas nuevas» fue uno de los escasos textos que se compilaron en la *Antología de literatura fantástica*, por lo cual se entiende que Bioy, Borges y Ocampo advirtieron que era una de las piezas más sobresalientes de su tiempo.

La historia se desarrolla en el ámbito rural de la Pampa argentina y gira en torno a Yolanda, una misteriosa mujer que no envejece y de cuyo hombro brota el muñón de un ala:

Yolanda está desnuda y de pie en el baño, absorta en la contemplación de su hombro derecho. En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo.<sup>677</sup>

De la misma manera que ocurre en *La amortajada*, en este relato la personalidad de la mujer es construida a partir de las relaciones que entabla con hombres: su hermano, Silvestre y Juan Manuel. Es decir, aunque tanto la amortajada como Yolanda constituyen el núcleo de las historias, el papel que desempeñan los personajes masculinos no es menor, pues son ellos quienes hacen posible o visible la disrupción.

A propósito del papel de la mujer en la literatura fantástica, se debe anotar que hay una diferencia notable si la historia es escrita por un hombre o por una mujer, ya que las narradoras privilegian la participación de los personajes femeninos como eje del relato, mientras que los varones les otorgan un rol secundario o, en el mejor de los casos, una función de ente que transita entre lo natural y lo fantástico. Si bien esto puede no cumplirse en el cien por ciento de los relatos, es una tendencia que se presenta en el *corpus* revisado para esta investigación.

En «Las islas nuevas», además, se aprecia que el fenómeno insólito no tiene un

---

<sup>677</sup> María Luisa Bombal, «Las islas nuevas», *Sur*, febrero de 1939, núm. 53, pp. 29-30.

sistema de referencias explícito desde el cual éste pueda justificarse. Lo mismo ocurre con los cuentos de Silvina Ocampo, con los de Jorge Luis Borges —quien comienza a publicar algunos de sus relatos en esa misma época— y, posteriormente, con los de Julio Cortázar. Este desvanecimiento del referente se comenzó a verificar desde *Las fuerzas extrañas* y puede apreciarse también en otros relatos posteriores que he ido señalando, pero alcanza su consolidación cerca de 1940. Con esto quiero apuntar que un rasgo característico de la literatura fantástica que llega a la *Antología de la literatura fantástica* como modelo del género es la dificultad para identificar el referente que explica lo extraordinario.

Otra escritora que podemos ubicar en este periodo es Emma Felce (1909-2005),<sup>678</sup> quien fue premiada en el Certamen Literario del Ateneo Argentino por el relato «El cadáver viviente», que se publicó en el número 41 de *La Novela Popular*, correspondiente al 8 de junio de 1939. En este cuento se observa la convergencia de lo fantástico y el relato psicológico, pues la duda acerca del acontecimiento insólito se ubica entre la explicación sobrenatural y una que implica un trastorno psicológico en la narradora. Esta tensión entre ambas posibilidades es constante, ya que en todo momento encontramos indicios que las apoyan. La narradora, de hecho, tiene un alto grado de conciencia acerca de esta situación, así lo manifiesta en la reflexión con que se inaugura la historia:

El lector suspicaz supondrá, ufano, hallar en determinado momento cierta analogía o simplemente relacionar este caso que voy a relatar con el estado obsesivo a que hace alusión sucintamente el doctor Axel Munthe en su famoso libro: el de aquella mujer que se suponía embarazada y en un momento dado llegó hasta manifestar los síntomas del alumbramiento.

O bien con otro no menos sorprendente que cita el profesor Jiménez de Asúa: el de un estudiante neurasténico que creyéndose atacado de hidrofobia simula las características del mal desorientando a los médicos que tratan de curarlo. O finalmente con cualquier otro caso de que el lector tenga memoria sobre todo entre los analizados por Freud.

En primer término porque yo sostengo que en mí no se trata simplemente de un estado

---

<sup>678</sup> Desafortunadamente, cuento con pocas noticias de la vida y la obra de la autora. Entre sus trabajos están *Antiguas ciudades de América* (1943), *El ñandú o avestruz americano: su vida y sus costumbres* (1943) y *Los caudillos del año XX* (1944) —todos en colaboración con su esposo, el folclorista León Benarós (1915-2012)—, y los libros de texto escolar *Mi patria y el mundo* (1955) y *Escarapela* (1968).

obsesivo, sino de una periódica realidad atterradoramente cruel, como es una realidad y no una obsesión la operación realizada en un órgano de nuestro cuerpo.

Por otra parte, de quienes sobreviven a tales estados patológicos, algunos son capaces más tarde de comprender, analizar y aceptar finalmente que han padecido una obsesión. Este es el punto original de la curación psíquica.

Otros no pueden sobrellevarlos impunemente y caen en los abismos de la locura. ¿Cómo podrían razonar? Y yo razono lúcidamente y no acepto en absoluto que padezca obsesiones.

Y menos podría nadie tener el poco tino de sospechar la existencia de esas ideas delirantes fijas de los paranoicos, lamentable equivocación en que incurrió para su desgracia el doctor Neick. Pero el relato de los sucesos será la mejor constancia de lo que afirmo.<sup>679</sup>

La situación extraordinaria que se describe en «El cadáver viviente» es una transformación de la narradora que comienza poco después de la muerte de su padre y que consiste en una especie de fusión de ambos personajes en un mismo cuerpo. La apropiación o posesión del cuerpo de la narradora por parte del fallecido ocurre por episodios cortos y la lleva a padecer los síntomas de la enfermedad que terminó con la vida de su padre y modifica su percepción de la realidad:

En el mundo físico que me rodeaba y al que me relacionaba sin duda se habían operado también singulares modificaciones. La idea o noción del tiempo y del espacio no existían. Con respecto al tiempo, la precipitada fuga de ideas que se desencadenaba en mi cerebro no me permitía establecer una medida tal como ocurre con las representaciones oníricas donde en una partícula insignificante de tiempo puede tener cabida un mundo de imágenes y de hechos.

En lo relativo al espacio era natural que no existieran aquellas propiedades generales de la materia como la extensión y la impenetrabilidad lo que hacía posible aquella transformación de dos cuerpos en uno solo sin haber perdido ninguno de ambos sus atributos físicos ni modificado su volumen.<sup>680</sup>

Esta apropiación es atendida por un médico como una patología y tiene la intención de internar a la mujer; sin embargo, Mara, una empleada de la familia, es testigo del momento en que el espectro toma el cuerpo de la narradora.

El cuento de Felce corrobora la tendencia de las escritoras rioplatenses a configurar entes textuales femeninos, pues de los seis personajes que participan en la trama —incluida

---

<sup>679</sup> Emma Felce, «El cadáver viviente», *La Novela Popular*, jueves 8 de junio de 1939, núm. 41, p. 5.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 10.

la narradora—, cuatro son mujeres. En cuanto a los dos hombres, es posible advertir que constituyen factores negativos para ellas: el padre enferma a su hija mediante la posesión, mientras que el médico no sólo pretende encerrarla en un manicomio, sino que le impide convivir con su sobrina e influye en la muerte de Mara.

«El cadáver viviente» no aparece en ninguna antología del periodo ni ha sido analizado por los estudiosos del género; no obstante, su recuperación puede ser útil, por un lado, para mostrar la multiplicidad de voces que se acercaron a lo fantástico, y, por otro lado, para repensar el papel de la mujer como creadora de este tipo de relatos.<sup>681</sup>

El último autor que me interesa mencionar es Jorge Luis Borges, quien, como es sabido, es uno de los exponentes más reconocidos del género. Aunque los estudios a propósito de su obra son vastos, me limitaré a comentar de manera sucinta su participación en el desarrollo de lo fantástico durante el corte temporal que he determinado.

En 1940, en la revista *Sur*, aparecieron dos cuentos de Borges: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (núm. 68) y «Las ruinas circulares» (núm. 75). El primero trata acerca de la creación de un planeta imaginario, «de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica»;<sup>682</sup> mientras que el segundo, acerca de la creación de un hombre a partir del sueño. Así, ambos comparten una idea que estructura las historias: un elemento creado por la inteligencia del hombre en los márgenes de la irrealidad —una ficción textual,

---

<sup>681</sup> Trabajos de esta naturaleza son, por fortuna, cada vez más frecuentes. Basta pensar en la antología *Insólitas*, recientemente publicada por Páginas de Espuma, la cual incluye a 28 narradoras de Latinoamérica y España que han escrito relatos del género de lo insólito, es decir, desde «diferentes ámbitos de lo no mimético» (Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón, «Introducción. Las hijas de Metis», en Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón [eds.], *Insólitas*, Páginas de Espuma, Madrid, 2019, p. xiv).

<sup>682</sup> J. L. Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», p. 34.

como *A First Encyclopaedia of Tlön*, o un sueño— puede imponerse en la realidad. Así lo refiere el narrador de «Las ruinas circulares»: «El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo en la realidad».<sup>683</sup> Mientras que en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» se explica de la siguiente manera:

Hacia 1824, en Memphis (Tennessee) uno de los afiliados conversa con el ascético millonario Ezra Buckley. Este lo deja hablar con algún desdén —y se ríe de la modestia del proyecto. Le dice que en América es absurdo inventar un país y le propone la invención de un planeta [...] Buckley sugiere una enciclopedia metódica del planeta ilusorio. Les dejará sus cordilleras auríferas, sus ríos navegables, sus praderas holladas por el toro y el bisonte, sus negros, sus prostíbulos y sus dólares, bajo una condición: «La obra no pactará con el impostor Jesucristo». Buckley descrea de Dios, pero quiere demostrar al Dios no existente que los hombres mortales son capaces de concebir un mundo [...] Hacia 1944 un investigador del diario *The American* (de Nashville, Tennessee) exhumó en una biblioteca de Memphis los cuarenta volúmenes de la Primera Enciclopedia de Tlön. Hasta el día de hoy se discute si ese descubrimiento fue casual o si lo consideraron los directores del todavía nebuloso *Orbis Tertius*. Es verosímil lo segundo. Algunos rasgos increíbles del Onceno Tomo (verbigracia, la multiplicación de los *hrönir*) han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis; es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real. La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan [...] Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles [...] Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue.<sup>684</sup>

En otras palabras, en estas historias lo insólito no ocurre de forma accidental o por fuerzas externas, sino por la voluntad creadora del hombre. Se asemeja, de algún modo, a la experimentación científica, pues también los experimentadores de los cuentos que se han revisado hasta aquí son conscientes de que producen lo extraordinario y siguen un método para conseguirlo —la diferencia radica en que en los relatos fantástico científicos el acontecimiento disruptor se explica por la ciencia.

Esta conciencia creadora y la idea de implantar lo imaginado en la realidad es la

---

<sup>683</sup> Jorge Luis Borges, «Las ruinas circulares», diciembre de 1940, núm. 75, p. 101.

<sup>684</sup> J. L. Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», pp. 42-46.

misma propuesta que se identificó previamente en «El cuaderno», de Silvina Ocampo. Asimismo, el que los seres creados a partir de la imaginación se implanten en el mundo real de los personajes parece ser una idea concebida desde «El vampiro», de Horacio Quiroga, y desarrollada también en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. Con esto quiero subrayar que gracias a la revisión del proceso histórico que se ha expuesto en este trabajo es posible distinguir los antecedentes inmediatos de este tratamiento en el Río de la Plata, así como otras relaciones intertextuales que no resultan evidentes en un primer momento.

A propósito de la relación entre el cuento de Silvina Ocampo y «Las ruinas circulares», es notorio que ambos protagonistas modelan físicamente a sus hijos: una en el vientre y otro en sus sueños. La preocupación por la paternidad en los relatos fantásticos de las primeras décadas del siglo XX se observó también en *El homunculus* (1918), de Pedro Angelici, en el que los deseos de Amalia por ser madre motivan los experimentos del doctor Lo Russo. Antes de este periodo, no he localizado un tratamiento similar en otros autores rioplatenses, ya que las creaciones de seres o autómatas que he examinado con antelación respondían a necesidades: científicas, amorosas o domésticas.

La facultad de crear vida implica una trasgresión a los límites humanos, pues, como he dicho, se cree que esa capacidad es exclusiva de Dios. Tanto en «Las ruinas circulares» como en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» el hombre se asume como deidad inventando un planeta y un ser humano. Ambas historias contienen alusiones que permiten sostener esta lectura: en «Tlön...», el benefactor de Orbis Tertius rehúsa la intervención de Dios y afirma que el hombre es capaz de llevar a cabo el proyecto, por su parte, en «Las ruinas circulares», el trabajo del mago es comparado con la creación de Adán: «En las cosmogonías gnósticas, los demiurgos amasan un rojo Adán que no logra ponerse de pie; tan inhábil y rudo y elemental como ese Adán de polvo era el Adán de sueño que las noches del mago habían

fabricado».<sup>685</sup>

A diferencia de las ficciones lugonianas y de otras posteriores, en éstas el castigo que conlleva dicha trasgresión no es precisamente la aniquilación del personaje, sino el descubrimiento de que él también está envuelto en el fenómeno insólito. En el caso de «Tlön...», el narrador explica en la posdata cómo el mundo fue suplantado por el planeta imaginario, y en el caso de «Las ruinas...», el mago se percata de que su existencia es producto de otro soñador. Es decir, parece que lo importante no son las consecuencias éticas, sino el cuestionamiento a propósito de la existencia y la ficción.<sup>686</sup>

Antonio Risco señala que «la ruptura de las fronteras entre la ficción y la realidad a fin de plantear el problema del mundo y de su representación»<sup>687</sup> es una de las modalidades de funcionamiento de la literatura fantástica empleada por los narradores argentinos e hispanoamericanos del siglo XX y que «puede decirse incluso que representa un lugar común de la literatura del presente, como del cine».<sup>688</sup> Así lo comprueba José Miguel Sardiñas con su análisis de «No perdura» (1990), de José Emilio Pacheco:

Lo nuevo, sin embargo, es la relación que establecen tanto el protagonista como el lector con aquél [se refiere al vampiro de la película], a partir de una fusión de niveles de realidad: como en «Continuidad de los parques» de Cortázar, la relación entre el plano fictivo concebido como «real» en el texto (el mundo donde viven Ernesto y Claudia) y el plano fictivo concebido como tal, es decir, el del cine, se plantea como lábil y, peor aun, como agresiva o

---

<sup>685</sup> J. L. B., «Las ruinas circulares», p. 103.

<sup>686</sup> Otro autor hispanoamericano que cuestionó los límites entre la realidad y la ficción fue Clemente Palma. En «La granja blanca» (1904), por ejemplo, el narrador se pregunta: «¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada? ¿Somos seres autónomos e independientes en nuestra existencia? ¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida o somos tan sólo personajes que habitamos en el ensueño de alguien, entidades de mera forma aparente, sombras trágicas o grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños alegres de algún eterno durmiente?» (*Cuentos malévolos*, Peisa, Lima, 1974, p. 123); en este pasaje se observa la idea central de «Las ruinas circulares»: que la existencia de un hombre puede ser provocada por el sueño de otro. Por su parte, la novela *XYZ* (1934) se asemeja a «El vampiro» (1927), de Quiroga, y *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares, pues recupera el motivo de extraer vida de las proyecciones cinematográficas.

<sup>687</sup> Antonio Risco, «Lo fantástico en “Las ruinas circulares”», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, p. 158.

<sup>688</sup> *Loc. cit.*

invasiva por parte del segundo plano de ficción.<sup>689</sup>

Relacionado con lo anterior, debe señalarse que estas narraciones borgeanas no sólo plantean dos niveles de realidad, sino tres: la imaginaria —el sueño del mago y la historia de Tlön—, la ficcional —donde viven los personajes— y una superior —la del hombre que soñó al mago y la del lector implícito a quien está dirigida la posdata posfechada.

El análisis minucioso de ambos cuentos necesitaría, sin duda, un estudio aparte,<sup>690</sup> no obstante, me gustaría subrayar sólo algunos aspectos más a propósito de «Tlön...» que considero relevantes para el entendimiento del proceso histórico del género, pues se relacionan con tratamientos que ya se habían verificado en los relatos fantásticos rioplatenses.

En primer lugar, la configuración de un narrador que es el desdoblamiento del autor es similar a las de *Las fuerzas extrañas* y *Cuentos fatales*; además fue empleada por Álvaro Armando Vasseur, en «El filósofo embalsamado», y por Alejandro Sux, en *El cofre de ébano*. En segundo lugar, la ficcionalización de escritores para dotar de verosimilitud a la historia es también un recurso presente en *Cuentos fatales*. En tercer lugar, el juego de presentar datos legítimos junto a otros ficticios (lugares, obras, eventos, etcétera) es identificable en la narrativa lugoniana, así como en el cuento de Vasseur y en el de Murature. En cuarto lugar, la posdata posfechada recuerda a los ejercicios de José Luis Murature en «Hoy las ciencias adelantan» y de Santiago Dabove en «Finis», los cuales implican una irrupción del futuro en la realidad del lector. Por último, podría mencionarse la presencia de los espejos, la ausencia de personajes femeninos, la representación de la ciudad de Buenos Aires, las reflexiones metafísicas y la ausencia de un sistema referencial que justifique la forma en que se efectuó

---

<sup>689</sup> José Miguel Sardiñas, «La metamorfosis del vampiro en relatos hispanoamericanos (siglo XX)», en *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Letras Cubanas, La Habana 2010, p. 187.

<sup>690</sup> De igual manera, puede pensarse en estudios de la relación entre ambos cuentos; Risco ha señalado ya la complementariedad de ellos en su análisis de «Las ruinas circulares».

lo inexplicable: todos estos aspectos adquirieron relevancia entre 1906 y 1940, por lo que no resulta extraño que un cuento tan representativo de su época, como «Tlön...», los recupere y los renueve.

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» fue incluido en la *Antología de la literatura fantástica*,<sup>691</sup> que se publicó en diciembre de 1940.<sup>692</sup> En ella, Bioy subrayaba la importancia del cuento al afirmar que

Con el *Acercamiento a Almotásim*, con *Pierre Menard*, con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carentes de languideces, de todo elemento humano, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura.<sup>693</sup>

Poco después, «Tlön...» formó parte de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y de *Ficciones* (1944). En estos dos últimos libros hay una modificación importante en la «Posdata», pues en la versión de *Sur* y la de la *Antología...* ésta hacía referencia a la misma obra en que se encontraba, pero desde el futuro (1947), lo cual podría generar cierta extrañeza en el lector; mientras que en 1942 y 1944, se pierde ese efecto al prescindir de la autorreferencialidad.

Además del cuento de Borges, en la *Antología de la literatura fantástica*, se incluyeron seis ficciones de autores hispanoamericanos: «Las islas nuevas», de María Luisa Bombal; «Ser polvo», de Santiago Dabove; «Tantalia», de Macedonio Fernández; «Los

---

<sup>691</sup> Roger Caillois fue uno de los autores que consideró poco correcto que apareciera un cuento de uno de los antologadores.

<sup>692</sup> Según consta en la primera edición de la *Antología...*, «Se terminó de imprimir el veinticuatro de diciembre de mil novecientos cuarenta, en la imprenta J. Hays Bell, Bransen esquina Gaboto, Buenos Aires». Este volumen inauguraba la Colección Laberinto de la editorial Sudamericana, cuyo propósito es descrito en la solapa del libro: «ofrecerá al público de habla hispánica lo perdurable y lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundial. Textos sabiamente elegidos, escrupulosas versiones de las obras extranjeras, clara y elegante tipografía, definen esta biblioteca de apasionante interés y de extraordinario valor cultural». Dicha colección, sin embargo, únicamente contó con una obra más: la *Antología poética argentina* (1941), también a cargo de Borges, Bioy y Ocampo.

<sup>693</sup> A. Bioy Casares, «Prólogo», p. 13.

caballos de Abdera», de Leopoldo Lugones; «La noche incompleta», de Manuel Peyrou; y «El destino es chambón», de Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta. A excepción de María Luisa Bombal, todos estos autores son de nacionalidad argentina —aunque, como mencioné páginas atrás, la obra de Bombal fue desarrollada en Argentina, posiblemente por la influencia de esos y otros narradores rioplatenses—. Cuarentaiún autores más componen el volumen: ingleses, franceses, escoceses, chinos, irlandeses, británicos, españoles y alemanes, además de un romano, un italiano, un austriaco y un sueco. Esta variedad geográfica, sin embargo, no se verifica en el caso de Hispanoamérica, pues prácticamente el único país representado es Argentina.

La composición de la *Antología...* no sólo niega la existencia del género fantástico en otros países hispanoamericanos —que si bien no habían logrado un desarrollo similar al que se alcanzó en el Río de la Plata, tampoco eran completamente ajenos a este tipo de literatura—, también omite casi por completo los procesos de desarrollo y consolidación del género en ese territorio, limitando su *corpus* a las representaciones más próximas a la canonización de lo fantástico.

A propósito del primer aspecto, se debe anotar la ausencia de narradores uruguayos, cuya participación en la historia de lo fantástico rioplatense, como he intentado demostrar, se encuentra a la par de la de escritores argentinos. En otras palabras, es difícil hablar de lo fantástico en Argentina y de lo fantástico en Uruguay por separado; los vínculos, los cruces, la relación, el diálogo y la influencia son indisolubles. En este sentido, la *Antología...* parece otorgar mayor relevancia al papel de los narradores argentinos anulando la presencia de los uruguayos. Quizá el ejemplo más claro de ello sea la ausencia de Horacio Quiroga, la cual es explicada por Zavala Medina de la siguiente manera:

Como una parte de la obra de Quiroga es cercana a la literatura fantástica clásica —es decir,

la que postula inicialmente una representación realista—, sus cuentos no podían entrar en la *Antología*, porque en ésta se rechaza esa forma de lo fantástico. Sin embargo, esta explicación no es del todo válida para relatos de temática cinematográfica, como «El espectro» o «El vampiro», los cuales desarrollan una línea que es un claro antecedente de *La invención de Morel*.<sup>694</sup>

Aunque esta justificación es razonable, el crítico anota que también existía desprecio hacia el autor de *Cuentos de la selva* y cita una nota de Adolfo Bioy Casares:

Nos confesamos uno a otro [Bioy se refiere a él mismo y a Borges] que cuanto interlocutor nos hablaba de la *Antología de la literatura fantástica* nos preguntaba por qué no habíamos incluido «El síncope blanco» de Quiroga, y que para no decirles que ese cuento nos parecía una estupidez, simulábamos no conocerlo, y tomábamos nota para la inclusión en futuras ediciones. ¿Cómo ese cuento, que es una ostensible estupidez, pudo gustar tanto? Creo que las razones son: poca experiencia de la gente de aquí en la literatura fantástica; basta la idea de una especie de estación ferroviaria de la otra vida. El lector imagina sobre ese dato y prescinde de las torpes particularidades de la lectura.<sup>695</sup>

Afortunadamente, la narrativa fantástica de Quiroga pudo eludir este intento por borrarla de la historia del género —lo que no lograron las producciones literarias de numerosos autores aquí tratados—.<sup>696</sup> Esto puede constatarse al revisar otras antologías del género y la importancia que ha adquirido el estudio de su obra.

Acerca del segundo aspecto —es decir, de la intención de los antologadores de constituir un tipo de literatura fantástica omitiendo sus procesos de desarrollo y consolidación—, se pueden retomar las palabras de Zavala Medina: «En las páginas de la *Antología*, así, se procuró desconocer la tradición de la literatura fantástica representada por

---

<sup>694</sup> D. Zavala Medina, *op. cit.*, pp. 304-305.

<sup>695</sup> Adolfo Bioy Casares *apud ibid.*, p. 305. Estos antólogos no parecen haber sido sus únicos detractores; en una carta dirigida a César Tiempo, Quiroga expresó: «Hay en esa casa [se refiere al diario *La Nación*] unos ratones envenenados que no me perdonan el que yo resulte autor interesante de leer» (*op. cit.*, p. 40).

<sup>696</sup> Quizá esa perdurabilidad se explique porque, según Tiempo, Quiroga «debe haber sido el único escritor de la vereda de enfrente a quien los vocingleros iconoclastas de Florida no le tomaban el pelo» (*op. cit.*, p. 13). Para el autor de *Sabatión argentino*, los dos principales grupos literarios porteños provocaban «el olvido deliberado de aquellos que no debieran ser olvidados» (*ibid.*, p. 16): «los jóvenes martinfierristas habían dado sepultura a Leopoldo Lugones, mientras los boedistas borran cuidadosamente a todos aquellos que no correspondían a sus simpatías intelectuales» (*loc. cit.*).

Lugones<sup>697</sup> y Quiroga. Y, en contraste, los compiladores intentaron forjar una nueva tradición de lo fantástico latinoamericano». <sup>698</sup> En efecto, Bioy, Borges y Ocampo no tuvieron como meta señalar dicha tradición, sino instaurar a su grupo como el iniciador del género, negando —o por lo menos omitiendo— a Lugones, a Quiroga y a las decenas de narradores que experimentaron con el género en el siglo XIX y en las primeras tres décadas del XX.

En este sentido, Pablo A. J. Brescia apunta que Jorge Luis Borges planteó una propuesta literaria renovadora cuyo núcleo estaba compuesto por tres aspectos identificables: «asentamiento de la literatura fantástica en Argentina; énfasis en la imaginación razonada [...] y, tal vez, privilegio de un género: [el cuento]». <sup>699</sup> Esta propuesta es la que se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XX y la que ha determinado la manera en que es entendido lo fantástico en Hispanoamérica.

Por su parte, Annick Louis afirma que Bioy, Borges y Ocampo no trataban «de ilustrar o crear un género»<sup>700</sup> —éste ya estaba creado y el *corpus* de la *Antología...* no representa su historia—,

sino de plantear y poner en circulación una concepción precisa de esta literatura, sin disimulación alguna; lejos de ocultar o disfrazar la hipótesis a la que responde, los antologadores realizan una feliz exposición de ésta. Si toda antología convoca la noción de serie, lo que aquí se intenta es el reemplazo de una serie por otra: la voluntad de desplazar una definición de lo fantástico e imponer otra. Los dos gestos tienen la misma importancia: borrar un acuerdo de lectura de una comunidad, una serie, y dar a leer otra que se genera en el acto de ponerla a disposición de la lectura.<sup>701</sup>

Aunque las anotaciones de Louis permiten explicar de manera inmejorable por qué la *Antología...* desconoció toda la tradición de lo fantástico que se ha revisado en esta

---

<sup>697</sup> Carmen de Mora Valcárcel, para referirse al intento de la generación ultraísta para dar sepultura a la obra de Lugones, utiliza el término «lugonicidio» (art. cit., p. 207).

<sup>698</sup> D. Zavala Medina, *op. cit.*, p. 305.

<sup>699</sup> Pablo A. J. Brescia, «Los (h)usos de la literatura fantástica: notas sobre Borges», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 148-149.

<sup>700</sup> Annick Louis, «Definiendo un género: la *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49 (2001), núm. 2, p. 415.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 316.

investigación, es posible afirmar que, de alguna forma, las narraciones incluidas en la compilación no pueden negar del todo dicha tradición, pues ésta se encuentra inscrita en ellas: los temas, los tratamientos, los recursos, las inquietudes, los personajes y las estructuras que caracterizaron las décadas de 1900, 1910, 1920 y 1930, se encuentran representados también en el *corpus* de la *Antología*...

Además, la emergencia de la *Antología*... también responde a esa tradición, ya que, como he intentado demostrar, desde la publicación de *Las fuerzas extrañas* lo fantástico comenzó a reposicionarse dentro de la jerarquía de géneros, llevándolo de la literatura de masas a la literatura culta. La conformación de una obra como la del trío infernal era el último peldaño que debía alcanzar el género: el de la canonización. Las palabras de Jacobo Siruela respecto de Borges, pueden extenderse a esta función de la *Antología*...: «elevó el cuento fantástico al lugar más elitista que pueda imaginarse».<sup>702</sup>

### 3.5 CONCLUSIONES PARCIALES

En este capítulo mostré el trayecto que siguió el relato fantástico en el periodo que va de la publicación de *Las fuerzas extrañas* (1906) a la aparición de la *Antología de la literatura fantástica* (1940). Para esto di seguimiento a las principales características y estructuras que tuvieron su origen en la narrativa del autor cordobés, a partir del análisis de una cantidad considerable de cuentos que aparecieron en los 34 años que separan a ambas obras. Dicho análisis permitió identificar de qué forma se modificaron, innovaron y evolucionaron los recursos, temas, personajes, escenarios, estructuras y tratamientos, y cómo éstos se reflejaron

---

<sup>702</sup> Jacobo Siruela (ed.), *Antología universal del relato fantástico*, Atalanta, Girona, 2013, p. 52.

en la antología de 1940. Aunque la revisión intentó ser exhaustiva, el *corpus* y los datos mostrados comprueban que todavía resta mucho por estudiar en este corte temporal.

Ofrecí, además, una nómina de autores desconocidos o poco trabajados que experimentaron con el género —incluidas escritoras que jamás han sido consideradas en las compilaciones existentes— y un nuevo *corpus* de relatos que permite comprender de otra manera la historia de lo fantástico.

Esta labor, sin embargo, no está terminada; todavía hay más narradores que intervinieron en el desarrollo del relato fantástico y cuantiosos textos que deberán ser atendidos en otro momento. Considero difícil elegir algunos nombres que permitan recapitular un proceso tan largo y tan lleno de material, no obstante, no habría que perder de vista la participación de autores como Raúl Montero Bustamante, Álvaro Armando Vasseur, Carlos Octavio Bunge, José Luis Murature, Víctor Juan Guillot, José Ramón Luna, Alfonsina Storni y Emma Felce, puesto que su producción literaria es todavía un terreno poco trabajado desde los estudios de lo fantástico.

## CONCLUSIONES

La presente investigación tuvo por objetivo principal reconstruir el proceso histórico de lo fantástico en el Río de la Plata desde 1906 hasta 1940, para lo cual fue imprescindible hacer una breve revisión del desarrollo del género durante el siglo XIX. Así, se identificaron dos procesos distintos: el que se vivió, por lo menos, en Ecuador, Perú, Cuba y México desde 1840 hasta 1880, aproximadamente; y el que ocurrió en el territorio del Río de la Plata desde 1870 hasta 1900, aproximadamente.<sup>703</sup> Éstos, aunque distintos entre sí, no funcionaron como cortes independientes, sino que es posible apreciar su comunicación, su interrelación.

El primero de ellos, al que he llamado «la primera ola fantástica en Hispanoamérica», consiste en la transición de las formas de la tradición oral hacia el relato fantástico; es decir, la literatura fantástica de ese momento proviene de leyendas, tradiciones e historias de aparecidos, pero va un paso más allá al incorporar la vacilación entre dos o más posibles explicaciones y la problematización del fenómeno disruptor. Se puede pensar en este proceso, además, como un cruce de dos estéticas: la de la literatura tradicional y la de la literatura fantástica europea.

Con el análisis de las obras de Juan Montalvo, Juana Manuela Gorriti, Ricardo Palma, José María Roa Bárcena, Guillermo Prieto y Gertrudis Gómez de Avellaneda, se distinguieron los cuatro rasgos importantes en que se basa la construcción de los relatos

---

<sup>703</sup> Quiero enfatizar que las fechas que manejo para señalar éste y el resto de los periodos son aproximadas; pueden abarcar años más o años menos, pero los cortes temporales permiten que sea más fácil ubicarlos y trabajar con ellos.

fantásticos de ese periodo: 1) la narración enmarcada, 2) la agonía romántica (escenario de naturaleza amenazadora, personajes marginados, amores prohibidos, descripciones degradadas y desidealizantes y el tema de la necrofilia), 3) la presencia femenina relacionada con lo sobrenatural, y 4) los temas provenientes de las ciencias ocultas.

Es importante señalar que Juana Manuela Gorriti, quien cronológicamente puede ubicarse en este proceso, no se enmarca sólo en el esquema que por fechas le correspondería, sino que podría pertenecer también al segundo proceso que hemos distinguido: «el comienzo de una narrativa fantástica rioplatense». Si pensamos en las narraciones «El emparedado», «El fantasma de un rencor», «Una visita infernal» y «Yerbas y alfileres», se aprecia que tienen su origen en la literatura tradicional; pero al revisar «Quien escucha su mal oye» esos vínculos son mínimos y, en cambio, se aprecia que el relato se asemeja más a la fantasía científica que caracteriza el proceso que se verificó en el Río de la Plata desde 1870 hasta 1900. Por lo tanto, es posible afirmar que la narrativa fantástica de esta autora pudo significar un enlace entre ambos momentos, lo que no es descabellado si se recuerda que Gorriti, pese a vivir muchos años fuera de su ciudad natal, no dejó de colaborar en publicaciones periódicas argentinas y pasó varias estancias en Buenos Aires, en especial en la década de los años setenta, por lo cual su influencia en la Generación del Ochenta no debió ser menor. De esta manera, se debe considerar que las primeras representaciones de literatura fantástica en el Río de la Plata tienen como antecesora inmediata a Juana Manuela Gorriti y como desarrolladores a Wilde, Holmberg, Cané, Olivera y García Mérou, entre otros.

Este segundo proceso se diferencia del anterior porque ya no se trata de una transición de lo tradicional a lo culto —aunque perviven rastros de aquél—, sino que se ubica plenamente en la literatura culta, pero se basa en géneros que en ese tiempo no fueron considerados canónicos.

El relato fantástico de ese periodo se apoya en lo policiaco, la ciencia ficción y la fantasía científica, por lo cual sus vínculos con la tradición oral son menores, y además lleva a la literatura los temas de las corrientes esotéricas en boga. Las características que cada género aporta para la construcción del relato fantástico se relacionan con el resto —tal como se vio, por ejemplo, en *La casa endiablada* de Holmberg—, es decir, funcionan más allá de su género y trabajan en favor del efecto fantástico.

Durante este momento, aún es difícil encontrar relatos que cumplan con las tres condiciones que Todorov exige para el género fantástico; la mayoría plantea eficazmente un mundo semejante al real que es invadido por uno sobrenatural, pero no siempre la vacilación se verifica en los personajes y en ocasiones el sentido alegórico disminuye el sentimiento fantástico.

De esta manera, la separación de la literatura de tradición oral, así como la hibridez genérica entre lo fantástico, lo policiaco y la ciencia ficción o fantasía científica parecen ser la esencia de este proceso; sin embargo, se deben señalar, además, los rasgos comunes en las narraciones del periodo: 1) la fragmentariedad, 2) el desplazamiento de los escenarios desde lo incivilizado hacia lo civilizado, 3) la vacilación entre el sentido literal y el sentido alegórico, 4) la presencia de un solo narrador (protagonista o testigo), 5) el personaje marginado, 6) la literaturización del hecho científico, es decir, la participación del médico u hombre de ciencia y la comprobación del acontecimiento disruptor por medio del método científico, 7) los temas relacionados con las corrientes esotéricas y 8) el carácter autobiográfico.

Algunas de estas características pervivieron durante el modernismo; por tanto, el segundo capítulo de esta investigación estuvo dedicado a la narrativa fantástica de dos de los autores más representativos de ese movimiento literario: Rubén Darío y Leopoldo Lugones,

ambos radicados en Buenos Aires durante la década de 1890.

Las incursiones de Darío en el género, como se explicó, no suponen un cambio decisivo respecto de la manera en que se venía desarrollando lo fantástico en ese territorio; sin embargo, se identifica la presencia de algunos rasgos —como la exposición de postulados teosóficos y el planteamiento de un escenario bonaerense— que, aunque tímidamente, anuncian modificaciones importantes que poco después se concretarán en la obra de Lugones.

Después de revisar de la producción dariana de corte fantástico, o de textos lindantes con el género, hay dos aspectos que me parece importante rescatar: por un lado, que los contextos social, cultural, literario y quizá también geográfico de la capital porteña ejercieron en el nicaragüense, al igual que en otros escritores, una influencia determinante para su acercamiento al género. Este ambiente favorable para la creación fantástica no parece haber estado presente en otras naciones de Hispanoamérica, en tanto que no se observa en ellas el amplio alcance que tuvo en el Río de la Plata. He insistido en la imposibilidad de describir exactamente cómo se conformó ese ambiente y en la insuficiencia de datos para atribuir a un factor único la proliferación de esta literatura en la región rioplatense; se trata de un hecho multifactorial e irreconstruible. En este sentido, quizá sea más conveniente analizar sus efectos que dedicarnos a desentrañar los motivos que lo propiciaron.

El caso de Darío, además, pone en evidencia que los autores que escribieron desde el Río de la Plata, sin importar el género al que se dedicaran con mayor empeño o en cuál fueran mayormente reconocidos, en algún momento de sus carreras se sintieron llamados a experimentar con lo fantástico. El poder de atracción, el ambiente y la influencia persisten en las décadas posteriores y a ellos se suma la conformación de un mercado a propósito de este tipo de literatura, el cual es notorio si se toma en cuenta la gran cantidad de publicaciones periódicas que, en la primera mitad del siglo XX, dedicaban espacios para su aparición.

En cuanto a Leopoldo Lugones, presenté un análisis pormenorizado de los relatos de *Las fuerzas extrañas*, así como de la cosmogonía que cierra el libro, el cual permitió identificar los cambios que hubo en el tratamiento de lo fantástico desde sus primeros exponentes en Hispanoamérica, así como la manera en que fueron representadas las inquietudes de los narradores de la Generación del Ochenta; se reconocieron, además, las rutas que trazó Lugones para el posterior desarrollo del género, y se distinguieron las características constitutivas del fantástico lugoniano.

De este análisis, me parece conveniente destacar la función que cumple el «Ensayo de una cosmogonía...» como pieza articuladora de un efecto fantástico que abarca la totalidad de la obra y que lleva al lector a cuestionar las leyes que rigen su realidad. En este tenor, se debe subrayar la conciencia del autor acerca de la participación del lector como parte integral de lo fantástico, de la que he hablado en distintos momentos.

Se debe decir, además, que en *Las fuerzas extrañas* se aprecia una maquinaria perfecta para el surgimiento del efecto fantástico, en tanto los elementos están dispuestos en función de la verosimilitud en el momento de ruptura de los planos. Como se ha visto, las disrupciones presentes en la obra resultan de la reunión armónica de esos elementos, aunque, irónicamente, el resultado es la desestabilización de la normalidad. Se observa también que esas disrupciones son más complejas que las de los periodos previos y que, a pesar de ciertos rasgos compartidos, se pretende que éstas varíen en cada relato.

La presencia de lo científico, la importancia del esoterismo como fuente temática, la casi desaparición de la figura femenina, la interiorización de lo fantástico, el desvanecimiento de los referentes desde los cuales se justifica el evento disruptor, la recuperación del Buenos Aires contemporáneo como escenario ficcional, la construcción de un autor ficcionalizado, la humanización de los animales, la incorporación del motivo del castigo, la reelaboración de

historias mitológicas o bíblicas, el esquema de la confidencia y los pasajes ensayísticos, son algunas características de *Las fuerzas extrañas* que fueron estudiadas y que ponen de manifiesto el momento de consolidación en el que se hallaba el género.

Finalmente, el tercer capítulo de esta investigación consistió en la reconstrucción del proceso histórico de lo fantástico rioplatense de 1906 a 1940. Para este fin recuperé una cantidad considerable de relatos publicados en publicaciones periódicas, los cuales, en su mayoría, no han sido atendidos por la crítica.

Con el análisis de ese *corpus* se comprobó que la influencia de *Las fuerzas extrañas* fue determinante para el desarrollo del género, pues marcó los modelos de relato fantástico que siguieron los narradores de las primeras décadas del siglo XX. Asimismo, se observó la manera en que se transformaron los temas, motivos, personajes, recursos y estructuras que constituían esos modelos.

Entre los rasgos más relevantes que distinguen a lo fantástico en este proceso, está el manejo del sistema de referentes desde el cual se justifica la irrupción en el plano de la realidad ficcional. En algunos casos, se trata de un desvanecimiento que se asemeja a la ausencia de explicaciones y, en otros casos, hay multiplicidad de posibilidades que se afirman y niegan individual y mutuamente, con lo que elegir una explicación resulta poco menos que imposible.

La incursión de la metafísica y, al mismo tiempo, la paulatina separación de las pseudociencias es otro rasgo determinante de esta producción; se halla ligado a diversas modificaciones en cuanto a tratamientos se refiere, por ejemplo: la forma en que se efectúa la comunicación con los espíritus es significativamente distinta en los años treinta de lo que fue en las dos últimas décadas del siglo XIX.

Las renovaciones en el esquema de confidencia y en el esquema de reunión, los juegos

en los niveles de realidad planteados, la presencia de documentos que motivan o que comprueban el acontecimiento insólito y la verosimilitud que se apoya en el ambivalente empleo de datos reales y ficticios (personas, lugares, libros, etcétera), son sólo algunos de los rasgos representativos del relato fantástico que enmarcan *Las fuerzas extrañas* y la *Antología...*

Cercano a la variación de tratamientos, quisiera subrayar que, en el lapso fijado para mi estudio, se observa que la convivencia entre los géneros fantástico, policiaco y ciencia ficción, aunque vigente, es cada vez más lejana. En otros términos, cada una de estas categorías literarias adquirieron mayor autonomía.

Otro aspecto fundamental para la comprensión del desarrollo del proceso histórico que he señalado es el hecho de atender el soporte en el que se publicó esta literatura. Como se dijo, el efecto que tuvo la obra de 1906 consistió en el aumento narraciones fantásticas, las cuales encontraron su lugar en los magazines ilustrados y las publicaciones periódicas dirigidas a las masas, como las novelas semanales. En los libros y en las revistas literarias, las ficciones de la irrealidad no tuvieron la misma presencia sino hasta las décadas del veinte y del treinta, respectivamente. Asimismo, fue importante el surgimiento de los suplementos culturales, ya que permitieron la transición entre estos dos tipos de formatos: de los magazines y publicaciones periódicas populares hacia las revistas literarias y los libros. En este sentido, se observa una evidente jerarquización del género, la cual explica que lo fantástico entrara al canon literario.



## CONSIDERACIONES FINALES

En apariencia, los estudios a propósito de la literatura fantástica en el Río de la Plata poco nuevo habrían de decirnos. Es quizá el género más trabajado en Hispanoamérica, ya que difícilmente se pueden encontrar autores tan representativos como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. Sin embargo, en esta investigación he intentado demostrar que no todo está dicho a este respecto. Más aún: que es posible ubicar terrenos casi inexplorados en ella.

Como he mencionado en distintos momentos, la construcción o, en términos de Annick Louis, la definición de un género propuesta por Borges, Bioy y Ocampo, en su *Antología de la literatura fantástica*, favoreció el *boom* de la narrativa fantástica ulterior a 1940. Esto —sin duda, benéfico para las letras hispanoamericanas— contribuyó a la creencia de que antes de dicha compilación poco había ocurrido en ese ámbito; de igual manera, algunas afirmaciones de Borges ayudaron a difundir este juicio. Ejemplo de ello es su apócrifa nota necrológica, que sería incluida en la inexistente *Enciclopedia sudamericana* de 2074: «Pese a *Las fuerzas extrañas* (1906) de Lugones, la prosa narrativa argentina no rebasaba, por lo común, el alegato, la sátira y la crónica de costumbres; Borges, bajo la tutela de sus lectores septentrionales, la elevó a lo fantástico».<sup>704</sup>

---

<sup>704</sup> Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1984, p. 1143. Esta nota parece emular, aunque con mayor fortuna, lo descrito en «Enoch Soames» (1916), de Max Beerbohm (1872-1956); en este cuento, un poeta apellidado Soames hace un pacto con el diablo para viajar cien años hacia el futuro y comprobar si su nombre quedaría inscrito en la historia de las letras; por desgracia para el poeta, sólo una entrada de *Literatura Británica* lo mencionaría, pero no como un autor reconocido, sino simplemente como personaje de un cuento de Max Beerbohm.

Los valiosos estudios de lo fantástico decimonónico tanto en Hispanoamérica como, en particular, en Argentina contradecían ya esta opinión generalizada; sin embargo, hay un desconocimiento profundo de la manera en que se verificó el desarrollo del género durante las décadas previas a la compilación del trío infernal.

La revisión de antologías dedicadas a lo fantástico —algunas limitadas a Argentina o Uruguay, pero otras abiertas a la producción hispanoamericana— demostró que en ellas es evidente la ausencia de autores entre la primera década de 1900 y la cuarta. Señalé que la mayoría de estos trabajos únicamente contempla la participación de Lugones —y, en menor medida, la de Quiroga— y después la de Borges; es decir, hay un vacío de cerca de treinta años, lo cual da la impresión de que entre ambas producciones literarias no hubo representantes del género o de que éste no fue uno de los que más interesaron a lectores y a escritores. También podría pensarse que si los hubo no es importante examinarlos o que ninguno tiene méritos estéticos.

Otro dato que arroja la revisión de antologías de lo fantástico es la ausencia de mujeres que cultivaran este tipo de relatos. En apariencia, Silvina Ocampo es la única autora que se dedicó a ellos durante las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, habría un espacio amplísimo entre la narrativa fantástica de Juana Manuela Gorriti y la de Silvina Ocampo, en el que ninguna mujer consideró inmiscuirse en las literaturas de la irrealidad.

Estas impresiones, no obstante, se encuentran lejos de ser verdad; el desarrollo del relato fantástico que se verificó entre las obras de Lugones y Borges incluyó a una cantidad considerable de escritores y escritoras, quienes fueron atraídos por la fuerza de uno de los géneros más gustados por los lectores. Como en cualquier literatura, hay narraciones cuya calidad es cuestionable, pero también hay algunas que son dignas representantes del género, por lo que bien pueden ser incluidas en futuras antologías.

Las narraciones de Lugones que son reunidas en las compilaciones y que sirvieron como modelo para los autores rioplatenses de las primeras décadas del siglo XX pertenecen a *Las fuerzas extrañas*, esto nos ofrece un punto de inicio del periodo que ha sido omitido. Por su parte, el destacable trabajo de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en la canonización y en el planteamiento de una nueva propuesta de lectura de lo fantástico mediante la construcción de la *Antología...* nos permite hablar del cierre de un proceso y del inicio de un nuevo ciclo. Por tanto, es posible determinar que ambos libros son obras trascendentes en la historia de lo fantástico.

Si, como he dicho, son escasos los textos escritos entre 1906 y 1940 que se incluyen en las compilaciones, la única forma de descubrir cómo se desarrolló lo fantástico en ese lapso es la revisión detallada de los lugares en los que éste apareció. Por lo tanto, llevé a cabo un trabajo de archivo en la Biblioteca Nacional de la República Argentina y en la Biblioteca del Congreso de la Nación, las cuales cuentan con los acervos bibliográficos y hemerográficos más completos de Argentina. El descubrimiento de centenares de relatos fantásticos sobrepasó las expectativas iniciales de este proyecto; sin embargo, demuestra que el proceso histórico del género de 1906 a 1940 fue bullicioso y permite explicar de qué manera evolucionaron las particularidades narrativas de la obra lugoniana y cómo éstas arribaron a la *Antología de la literatura fantástica*.

Del vasto *corpus* reunido, seleccioné para esta investigación un número generoso de cuentos que me permitiera trazar el recorrido entre ambos momentos. Considero que la reconstrucción de este trayecto —la recuperación de textos, los análisis y la identificación de influencias, recursos compartidos, así como de innovaciones, variaciones o diferencias significativas en ellos— permite comprender que la literatura fantástica en el Río de la Plata e Hispanoamérica no surgió espontáneamente en los años cuarenta y que la *Antología...*, si

bien fue determinante para su canonización y para definir cómo sería entendido el género en adelante, es producto de un proceso histórico previo del cual poco sabemos.

Queda mucho por hacer a este respecto. No he agotado aquí, de ninguna manera, el estudio del periodo que me ocupa. Primero, porque, por motivos de espacio y de tiempo, tuve que reducir significativamente el *corpus* de relatos. Segundo, porque hubiera sido una tarea casi imposible ofrecer un análisis detallado de cada uno de los textos. Tercero, porque, durante mi trabajo de archivo, hubo publicaciones que no estuvieron disponibles y materiales cuyo estado de conservación hizo imposible su recuperación; asimismo, encontré colecciones incompletas de revistas, números extraviados, ejemplares mutilados e incluso me topé con el desconocimiento de la existencia de algunos títulos. En este sentido, me parece que es posible, e incluso urgente, pensar en otros trabajos de investigación que llenen éstos y otros vacíos. Propongo a continuación algunos posibles caminos que he ido señalando y que, si no están siendo atendidos ya, deberían tomarse en consideración.

Por ejemplo, pienso que si *Las fuerzas extrañas* y la *Antología...* constituyen paradigmas de lo fantástico rioplatense y han impedido observar un desarrollo intermedio del género, es posible que, en otras latitudes y tiempos, fenómenos análogos se hayan suscitado. Por lo tanto, habría que repensar si realmente conocemos los procesos de conformación y desarrollo del género en otras literaturas. Tal vez una revisión de las publicaciones periódicas de distintos países y épocas pueda ofrecernos nuevas perspectivas.

Además, me parece importante recuperar los relatos fantásticos escritos por mujeres rioplatenses en las primeras décadas del siglo XX. Los textos que traté en el capítulo tres no son todos los que he ubicado hasta ahora; además, intuyo que futuros estudios revelarán la presencia de más autoras que incursionaron en el género.

Otra propuesta es la recuperación de la obra de los distintos autores aquí mencionados

y, posteriormente, el acercamiento crítico a ella. Esto no sólo en cuanto a literatura fantástica se refiere, pues, aunque algunos han sido prácticamente olvidados, en su momento fueron personalidades destacadas del ámbito intelectual rioplatense y colaboraron de manera asidua en las publicaciones periódicas.

También me parece pertinente ofrecer nuevas antologías de lo fantástico rioplatense y evitar la repetición de textos y autores que ha sido una constante en los últimos ochenta años. Lo mismo podría decirse para otros géneros, como lo policiaco y la ciencia ficción. Esta apertura, por un lado, propiciaría nuevos estudios por parte de la crítica literaria, y, por otro lado, ampliaría las opciones del público lector. Como un primer intento de lo que podría hacerse en este sentido, en los anexos de esta tesis, ofrezco una compilación de veinte cuentos fantásticos reunidos durante mi investigación; la mayoría de ellos no se editó de nuevo después de su aparición en prensa, por lo cual se trata de una recuperación que espero sea de utilidad para otros investigadores y de interés para cualquier aficionado a lo fantástico. Además de la transcripción, he incluido las ilustraciones con que se presentaron originalmente.

A este respecto, también hacen falta trabajos a propósito de las ilustraciones que acompañaban los relatos fantásticos. Me parece que su función es significativa, pues pueden modificar la lectura y predisponer al receptor. En el mismo orden de ideas, otros paratextos, como las entradillas y los anuncios en números previos, podrían arrojar nueva luz sobre nuestros estudios.

El análisis de las *nouvelles* o cuentos fantásticos publicados en las novelas semanales sería otro ejercicio interesante. Para esta investigación, sólo utilicé un puñado de ellos, por un lado, por su extensión, y, por otro lado, porque no tuve acceso a las colecciones completas de ese formato editorial; sin embargo, podrían hacerse estudios o compilaciones de lo

fantástico en *La Novela Semanal*, *La Novela del Día*, *La Novela Popular*, etcétera, tal como lo ha hecho Carlos Abraham para el caso de *Caras y Caretas*. De igual manera, es posible pensar en trabajos similares para otros magazines, como *Fray Mocho*, *El Hogar* y *PBT*. Por ejemplo, me parece conveniente un acercamiento a la revista *Sherlock Holmes* para analizar cómo se manifestó lo insólito o lo sobrenatural en los relatos de corte policiaco.

Finalmente, quiero insistir en la importancia de cuestionar la manera en que entendemos lo fantástico en el Río de la Plata y en Hispanoamérica, pues considerar la *Antología de la literatura fantástica* como el punto de partida del género, aunque permite explicar el auge que éste ha tenido desde 1940, no aclara por qué surgió una compilación como ésta ni en qué tradición se enmarcó ni cuál fue su propósito. Vista de esa forma, la obra del trío infernal pareciera un producto aislado, quizá provocado únicamente por influencias extranjeras o por la pura casualidad. A lo largo de esta investigación, he intentado demostrar lo contrario: que el estudio del proceso anterior a la década de los años cuarenta es imprescindible porque en esos años se originaron y se desarrollaron las inquietudes y las particularidades que constituyen el universo fantástico representado en la *Antología...*

## FUENTES BIBLIOHEMEROGRÁFICAS

### DIRECTAS

- ABRAHAM, Carlos (sel.), *Cuentos fantásticos argentinos (1900-1960)*, Laberinto, Madrid, 2016.
- \_\_\_\_\_, *El cuento fantástico en Caras y Caretas*, Cuadernos de la Gran Aldea, Buenos Aires, 2017, v. I.
- \_\_\_\_\_, *El cuento fantástico en Caras y Caretas*, Cuadernos de la Gran Aldea, Buenos Aires, 2018, v. II.
- ACEVEDO DÍAZ, Eduardo, «Cartas de Polybio», *Proteo*, 19 de agosto de 1916, núm. 2, pp. 3-14.
- ACEVEDO DÍAZ, Eduardo (hijo), «Los ojos raros (cuento fantástico)», *Nosotros*, 7 (1913), núm. 51, pp. 56-65.
- ADELER, Olga de, «El buque fantasma», *Orientación*, marzo de 1929, núm. 12, pp. 68-70.
- ALCOBRE, Manuel, «Un viaje a lo etéreo», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 8 de septiembre de 1934, núm. 57, p. 7.
- ALONSO, María del Carmen, «El reloj misterioso», *El Hogar*, 15 de octubre de 1920, núm. 575, p. 31.
- AMORIM, Enrique, «Relato para 1999», *Letras y Artes* (suplemento de *La Nación*), 5 de junio de 1927, núm. 98, pp. 8-9.
- ANGELICI, Pedro, *El homunculus*, *La Novela Semanal*, 23 de diciembre de 1918, núm. 58.
- BARRIOS, Rafael, «La esperanza de los sueños», *Biblos*, 1 (1924), núms. 5-6, pp. 228-242.
- BAZÁN DE CAMARA, Rosa, «La balsa misteriosa», *Fray Mocho*, 30 de noviembre de 1920, núm. 449, p. 11.
- BIAGOSCH, Tito, «La estatua», *La Cruz del Sur*, 1 (1913), núm. 3, pp. 184-188.
- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, *Sur*, septiembre de 1940, núm. 72, pp. 43-71.
- BOMBAL, María Luisa, «Las islas nuevas», *Sur*, febrero de 1939, núm. 53, pp. 13-34.
- \_\_\_\_\_, *La amortajada*, Nascimento, Santiago de Chile, 1941.
- BORGES, Jorge Luis, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *Sur*, mayo de 1940, núm. 68, pp. 30-46.
- \_\_\_\_\_, «Las ruinas circulares», *Sur*, diciembre 1940, núm. 75, pp. 100-106.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1984.
- BORGES, Jorge Luis; Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1940.
- \_\_\_\_\_, *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- BOURGUET, Lola S. B. de, «Misterio», *El Hogar*, 13 de enero de 1922, núm. 639, p. 31.
- BUCICH ESCOBAR, Ismael, *Un idilio de tranvía*, *La Novela de la Juventud*, 24 de noviembre de 1921, núm. 55.
- BUNGE, Carlos Octavio, «¡Una sirena en Mar del Plata!», *Caras y Caretas*, 15 de febrero de 1908, núm. 489, pp. 75-76.

- \_\_\_\_\_, *Viaje a través de la stirpe*, *Caras y Caretas*, 8, 15, 22 y 29 de febrero y 7 y 14 de marzo de 1908, núms. 488-493.
- \_\_\_\_\_, *La sirena (narraciones fantásticas)*, Espasa Calpe, Madrid, 1927.
- BURGOS, Fernando (ed.), *Antología del cuento hispanoamericano*, Porrúa, México, 1991.
- CALANDRELLI, Susana, «El pacto», *Criterio*, 11 de junio de 1936, núm. 432, pp. 132-134.
- CANÉ, Miguel, *Ensayos*, Imprenta de la Tribuna, Buenos Aires, 1877.
- \_\_\_\_\_, «El canto de la sirena», *La Ondina del Plata*, domingo 11 de marzo de 1877, núm. 10, pp. 116-119.
- CARAMIÑAL, Juan José, «El milagro de Pedrín», *Criterio*, 23 de febrero de 1933, núm. 260, p. 185.
- \_\_\_\_\_, «Margarita de Asís», *Criterio*, 2 de marzo de 1933, núm. 261, p. 206.
- CHITARRONI, Luis (sel.), *Cuentos extraños latinoamericanos*, Desde la Gente, Buenos Aires, 2003.
- CIONE, Otto Miguel, «Misterios de la personalidad», *El Hogar*, 13 de febrero de 1920, núm. 540, p. 39.
- CÓCARO, Nicolás, *Cuentos fantásticos argentinos*, Emecé, Buenos Aires, 1960.
- \_\_\_\_\_, Nicolás, *Cuentos fantásticos argentinos. Segunda serie*, Emecé, Buenos Aires, 1976.
- CÓRDOBA, Pablo A., «En la sombra», *Ideas y Figuras*, 26 de enero de 1910, núm. 24, p. 4.
- CORTÁZAR, Julio; Silvina Ocampo et al., *Cuentos fantásticos argentinos*, Cántaro, Buenos Aires, 2008.
- CROSA, Enrique, «La conciencia mecánica», *El Hogar*, 12 de enero de 1923, núm. 691, pp. 13-15 y 29-30.
- DABOVE, Santiago, «Ser polvo», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 9 de septiembre de 1933, núm. 5, p. 4.
- \_\_\_\_\_, «El espantapájaros y la melodía», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 11 de noviembre de 1933, núm. 14, p. 6.
- \_\_\_\_\_, «La muerte y su traje», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 30 de diciembre de 1933, núm. 21, p. 6.
- \_\_\_\_\_, «Finis», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 26 de mayo de 1934, núm. 42, p. 4.
- \_\_\_\_\_, «El experimento de Varinsky», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 4 de agosto de 1934, núm. 52, p. 2.
- \_\_\_\_\_, «Presciencia», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 29 de septiembre de 1934, núm. 60, p. 4.
- DAIREAUX, Max, «Una iniciación en la eternidad», *Nosotros*, 16 (1922), núm. 158, pp. 322-325.
- DARÍO, Rubén, *Azul...*, Excelsior, Valparaíso, 1888.
- \_\_\_\_\_, «Psique», *La Hoja*, 15 de marzo de 1894, pp. 2-3.
- \_\_\_\_\_, «Thanathophobia», *Tribuna*, 2 de noviembre de 1897, s/p.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos completos*, Ernesto Mejía Sánchez [comp.], Fondo de Cultura Económica, México/Buenos Aires, 1950.
- \_\_\_\_\_, *Los primeros cuentos de Rubén Darío*, Ernesto Mejía Sánchez [comp.], UNAM, México, 1951.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos fantásticos*, José Olivio Jiménez [comp.], Alianza, Madrid, 1976.
- DÍAZ, Hugo, «La rebelión de los recuerdos», *Revista Semanal* (suplemento de *La Nación*), 9 de marzo de 1930, núm. 36, pp. 7 y 36.

- FELCE, Emma, «El cadáver viviente», *La Novela Popular*, jueves 8 de junio de 1939, núm. 41, pp. 5-16.
- FLESCA, Haydée, *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XIX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1970.
- FUENTE DEL PILAR, José Javier (comp.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano*, Miraguano, Madrid, 2003.
- GACHE, Roberto, «El grito de Pocolo», *Caras y Caretas*, 2 de marzo de 1912, núm. 700, pp. 89-90.
- GÁNDARA, Federico W., «Despertar de sombras», *La Cruz del Sur*, 1 (1913), núm. 1, pp. 51-56.
- GARCÍA MÉROU, Martín, *Perfiles y miniaturas*, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, Buenos Aires, 1889.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Leyendas, novelas y artículos literarios*, Leocadio López, Madrid, 1877.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Policéfalo y señora*, *Sur*, 1931, núm. 4, pp. 91-106.
- GORRITI, Juana Manuela, *Sueños y realidades*, Imprenta de Mayo de C. Casavalle, Buenos Aires, 1865.
- \_\_\_\_\_, *Panoramas de la vida*, Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, 1876, t. 1.
- \_\_\_\_\_, *Panoramas de la vida*, Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, 1876, t. 2.
- GUILLOT, Víctor Juan, «El vampiro», *Caras y Caretas*, 27 de abril de 1918, núm. 1021, pp. 47-48.
- \_\_\_\_\_, «Un mensaje del más allá», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 27 de enero de 1934, núm. 25, p. 2.
- \_\_\_\_\_, «La pieza número nueve», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 18 de agosto de 1934, núm. 54, p. 7.
- HAHN, Óscar (ed.), *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos*, Ediciones Coyoacán, México, 1997.
- \_\_\_\_\_, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2006.
- HOLMBERG, Eduardo L., *Viaje maravilloso del señor Nic Nac*, El Nacional, Buenos Aires, 1875.
- \_\_\_\_\_, «El ruiseñor y el artista», *La Ondina del Plata*, 18 de junio de 1876, núm. 25, pp. 291-293; 2 de julio de 1876, núm. 27, pp. 315-318; y 16 de julio de 1876, núm. 29, pp. 339-341.
- \_\_\_\_\_, «Horacio Kalibang o los autómatas», *El Álbum del Hogar*, Buenos Aires, 1879.
- \_\_\_\_\_, *Nelly*, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1896.
- \_\_\_\_\_, «Por el aire», *Caras y Caretas*, 6 de noviembre de 1909, núm. 579, p. 57.
- \_\_\_\_\_, «Ioióla», *Caras y Caretas*, 31 de diciembre de 1910, núm. 639, pp. 24-26.
- \_\_\_\_\_, «Voluntad que mata», *Fray Mocho*, 26 de julio de 1912, núm. 13, pp. 26-30.
- \_\_\_\_\_, «Un fantasma», *La Cruz del Sur*, 1 (1913), núm. 7, pp. 331-346.
- \_\_\_\_\_, «Los fantasmas», *Fray Mocho*, 25 de abril de 1913, núm. 52, pp. 5-8.
- \_\_\_\_\_, «Pero si están ahí!», *Fray Mocho*, 3 de octubre de 1913, núm. 75, pp. 8-10.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos fantásticos*, Hachette, Buenos Aires, 1957.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos desconocidos*, Carlos Abraham [comp.], Cuadernos de la Gran Aldea, Buenos Aires, 2018.

- JAIME-RAMÍREZ, Helios, *Antología de relatos fantásticos argentinos*, Austral, Madrid, 2006.
- JARNÉS, Benjamín, «El cántaro», *Sur*, 1933, núm. 7, pp. 110-129.
- JORDÁN, Luis María, «La casa del obispo», *Nosotros*, 4 (1911), núm. 27, pp. 270-277.
- KANTÓROWICZ, Héctor de, «Obsesión fatal», *El Hogar*, 30 de junio de 1916, núm. 352, p. 33.
- LAGO, Sylvia; Laura Fumagalli y Herbert Benítez Pezzolano (coords.), *Cuentos fantásticos del Uruguay*, Colihue Sepé, Montevideo, 1999.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola (comp.), *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano*, Lengua de Trapo, Madrid, 2006.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa; y Ricard Ruiz Garzón (eds.), *Insólitas*, Páginas de Espuma, Madrid, 2019.
- LUGONES, Leopoldo, «¿Una mariposa?», *El Tiempo*, 23 de marzo de 1897, s/p.
- \_\_\_\_\_, «El milagro de san Wilfrido», *El Tiempo*, 15 de abril de 1897, s/p.
- \_\_\_\_\_, «Kábala práctica», *El Tiempo*, 10 de diciembre de 1897, s/p.
- \_\_\_\_\_, «El escuerzo», *El Tiempo*, 15 de abril de 1897, s/p.
- \_\_\_\_\_, «La estatua de sal», *Tribuna*, 17 de mayo de 1898, s/p.
- \_\_\_\_\_, «La metamúsica», *Tribuna*, 29 de junio de 1898, s/p.
- \_\_\_\_\_, «El psychon», *Tribuna*, 30 de agosto de 1898, s/p.
- \_\_\_\_\_, «La licanthropia», *Philadelphia*, 7 de septiembre de 1898, s/p.
- \_\_\_\_\_, «El espejo negro», *Tribuna*, 12 de septiembre de 1898, s/p.
- \_\_\_\_\_, «La novia imposible», *Tribuna*, 28 de diciembre de 1898, s/p.
- \_\_\_\_\_, «Acherontia atropos», *Tribuna*, 31 de enero de 1899, s/p.
- \_\_\_\_\_, «La fuerza omega», *El Diario*, 1 de enero de 1906, s/p.
- \_\_\_\_\_, *Las fuerzas extrañas*, Arnoldo Moen y Hermano, Buenos Aires, 1906.
- \_\_\_\_\_, «El milagro de san Wilfrido», *Caras y Caretas*, 7 de abril de 1906, núm. 392, p. 57.
- \_\_\_\_\_, «Hipalia», *Caras y Caretas*, 15 de junio de 1907, núm. 454, p. 57.
- \_\_\_\_\_, «El hombre muerto», *Caras y Caretas*, 13 de julio de 1907, núm. 458, p. 57.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos*, Ediciones Mínimas, Buenos Aires, 1916.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos fatales*, Babel, Buenos Aires, 1924.
- \_\_\_\_\_, «El hombre muerto», *Fray Mocho*, 13 de octubre de 1925, núm. 703, p. 2.
- \_\_\_\_\_, *Las fuerzas extrañas*, M. Gleizer, Buenos Aires, 1926.
- \_\_\_\_\_, *Las fuerzas extrañas*, Centurión, Buenos Aires, 1948.
- \_\_\_\_\_, *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Centurión, Buenos Aires, 1963.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos fantásticos*, Pedro Luis Barcia [ed.], Castalia, Madrid, 1987.
- LUNA, José Ramón, «El buscador de nada», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 18 de agosto de 1934, núm. 54, p. 3.
- MALLEA, Enrique, «El secretario mental», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 16 de septiembre de 1933, núm. 6, p. 3.
- MANGUEL, Alberto (comp.), *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo xx*, Kapelusz, Buenos Aires, 1973.
- MARAUDA, Lauro, *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*, Rumbo, Montevideo, 2010.
- MARSILI, Ernesto, «El bodegón de Estorre», *Nosotros*, 10 (1916), núm. 90, pp. 74-83.
- MARTÍNEZ FERRER, Horacio, «Un extraño parroquiano», *Fray Mocho*, 16 de agosto de 1921, núm. 486, pp. 9-10.

- MARTÍNEZ, José María (comp.), *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Cátedra, Madrid, 2011.
- MÉNDEZ CALZADA, Enrique, «Un relato extraordinario», *El Hogar*, 22 de julio de 1921, núm. 614, p. 9.
- MONTALVO, Juan, *El Cosmopolita*, El Siglo, Quito, 1894.
- \_\_\_\_\_, «El doctor Acevedo en Jerusalén», *El Cosmopolita*, Garnier Hermanos, París, 1923, t. 2, pp. 86-99.
- \_\_\_\_\_, «Gaspar Blondín», *El Cosmopolita*, Garnier Hermanos, París, 1923, t. 2, pp. 100-104.
- \_\_\_\_\_, «Comunicación con los espíritus», *El Cosmopolita*, Garnier Hermanos, París, 1923, t. 2, pp. 105-119.
- MONTERO BUSTAMANTE, Raúl, «El caso del profesor Krause», *Caras y Caretas*, 10 de marzo de 1906, núm. 388, p. 40.
- \_\_\_\_\_, «El “Dodvand”», *Caras y Caretas*, 23 de febrero de 1907, núm. 438, p. 58.
- \_\_\_\_\_, «El sistema Bougibal», *Caras y Caretas*, 18 de enero de 1908, núm. 485, p. 66.
- \_\_\_\_\_, «El alma de la fábrica», *Caras y Caretas*, 8 de junio de 1907, núm. 453, p. 47.
- \_\_\_\_\_, «El caso de Riezel», *Fray Mocho*, 1 de diciembre de 1925, núm. 710, pp. 1-2.
- MORALES, Ana María (comp.), *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, CONACULTA, México, 2008.
- MORALES, Ernesto, «Un hecho extraño», *El Hogar*, 22 de agosto de 1919, núm. 515, p. 15.
- MORENO, Horacio (comp.), *Los fantástico: cuentos de realidad e imaginación*, Desde la Gente, Buenos Aires, 1993.
- MUÑIZ, Narciso, «Del reino de las almas», *El Hogar*, 5 de enero de 1922, núm. 690, pp. 13-15.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángel; y Fernando Tola de Habich (comps.), *Cuento fantástico mexicano: siglo XIX*, Factoría, México, 2005.
- MURATURE, José Luis, «Hoy las ciencias adelantan», *Fray Mocho*, 27 de agosto de 1915, núm. 174, s/p.
- NERVO, Amado, «El hombre a quien le dolía el pensamiento», *Nosotros*, 2 (1908), núm. 16-17, pp. 233-235.
- \_\_\_\_\_, «Los que ignoran que están muertos», *Nosotros*, 2 (1908), núm. 8, pp. 110-112.
- \_\_\_\_\_, *Ellos*, Ollendorff, París, 1909.
- OCAMPO, Silvina, «El cuaderno», *Sur*, noviembre de 1937, núm. 38, pp. 62-67.
- \_\_\_\_\_, «La mujer inmóvil», *Destiempo*, diciembre de 1937, núm. 3, p. 3.
- \_\_\_\_\_, «Sábanas de tierra», *Sur*, marzo de 1938, núm. 42, pp. 36-40.
- OLIVERA, Carlos, *En la brecha*, F. Lajouane, Buenos Aires, 1887.
- PALET, Luciano P. J., «La condensación del alma», *Caras y Caretas*, 1 de julio de 1916, núm. 926, pp. 39-40.
- PALMA, Ricardo, «Don Dimas de la Tijereta», *Revista de Buenos Aires*, 4 (1864), núm. 15, pp. 465-473.
- PELÁEZ, Mario R., «El número 12», *Fray Mocho*, 3 de febrero de 1925, núm. 667, p. 6.
- PÉREZ RUIZ, Carlos, «Un ensayo notable», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 23 de diciembre de 1933, núm. 20, p. 6.
- \_\_\_\_\_, «El fantasma», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 29 de septiembre de 1934, núm. 61, p. 8.
- PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores (ed.), *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Cátedra, Madrid, 2003.

- PRIETO, Guillermo, «Un estudiante», *El Siglo Diez y Nueve*, lunes 11 de julio de 1842, pp. 3-4.
- QUIROGA, Horacio, «Mi 4ª. septicemia», *Caras y Caretas*, 19 de mayo de 1906, núm. 398, p. 49.
- \_\_\_\_\_, «Los buques suicidantes», *Caras y Caretas*, 27 de octubre de 1906, núm. 421, p. 48.
- \_\_\_\_\_, «El almohadón de plumas», *Caras y Caretas*, 13 de julio de 1907, núm. 458, p. 70.
- \_\_\_\_\_, «La insolación», *Caras y Caretas*, 7 de marzo de 1908, núm. 492, s/p.
- \_\_\_\_\_, «El mono que asesinó», *Caras y Caretas*, 1, 15, 22 y 29 de mayo; y 5 de junio de 1909, núms. 552-557.
- \_\_\_\_\_, «El hombre artificial», *Caras y Caretas*, 8, 15, 22 y 29 de enero; y 8 y 12 de febrero de 1910, núms. 588-593.
- \_\_\_\_\_, «El infierno artificial», *Fray Mocho*, 4 de abril de 1913, núm. 49, s/p.
- \_\_\_\_\_, «Berenice», *Fray Mocho*, 31 de diciembre de 1915, núm. 192, s/p.
- \_\_\_\_\_, «Los buques suicidantes», *Caras y Caretas*, 2 de junio de 1917, núm. 974, p. 69.
- \_\_\_\_\_, *Miss Dorothy Phillips, mi esposa*, *La Novela Semanal*, 14 de febrero de 1919, núm. 12.
- \_\_\_\_\_, «El espectro», *El Hogar*, 29 de julio de 1921, núm. 615, pp. 9-10.
- \_\_\_\_\_, «El vampiro», *Artes y Letras* (suplemento de *La Nación*), domingo 11 de septiembre de 1927, núm. 115, pp. 8-10.
- ROA BÁRCENA, José María, *Leyendas mexicanas, cuentos y baladas del norte de Europa*, Agustín Masse, México, 1862.
- \_\_\_\_\_, *Obras*, V. Agüeros, México, 1897, t. 1.
- ROJAS, Ricardo, *La psiquina*, *La Novela Semanal*, 24 de diciembre de 1917, núm. 6.
- SÁENZ HAYES, Ricardo, «Almas de crepúsculo», *El Plata*, 1912, núm. 62, pp. 1-2.
- SÁENZ, Máximo, «Los dedos», *Caras y Caretas*, 15 de enero de 1916, núm. 902, p. 52.
- SÁENZ PEÑA, Carlos Muzzio, *El Babú de Naranyana*, *La Novela Semanal*, 11 de febrero de 1918, núm. 13.
- SÁNCHEZ, Jorge A. (comp.), *Los universos vislumbrados*, Andrómeda, Buenos Aires, 1978.
- SARDIÑAS, José Miguel; y Ana María Morales (comps.), *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, Casa de las Américas, La Habana, 2003.
- SENET, Rodolfo, «Lo que dijo el fakir», *Vida Nuestra*, 2 (1918), núm. 11, pp. 40-46.
- SILVA ROMÁN, Ernesto, «El dueño de los astros», *Áurea*, mayo-junio de 1928, núm. 13, pp. 5-6.
- \_\_\_\_\_, «S. O. S.», *Orientación*, julio de 1928, núm. 4, pp. 27-28.
- SIRUELA, Jacobo (ed.), *Antología universal del relato fantástico*, Atalanta, Girona, 2013.
- SOIZA REILLY, Juan José de, «Nuestros esqueletos», *Caras y Caretas*, 3 de septiembre de 1910, núm. 622, p. 70.
- \_\_\_\_\_, «La muerte de mi sillón», *Fray Mocho*, 8 de agosto de 1913, núm. 67, p. 26.
- SORRENTINO, Fernando, *17 cuentos fantásticos argentinos: siglo XX*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1978.
- STORNI, Alfonsina, «Cuca en seis episodios», *Letras y Artes* (suplemento de *La Nación*), domingo 11 de abril de 1926, p. 3.
- SUPERVIELLE, Jules, «Un potentado de este mundo», *Sur*, diciembre de 1937, núm. 39, pp. 38-42.
- SUX, Alejandro, *El cofre de ébano*, *La Novela Semanal*, 7 de enero de 1918, núm. 8.
- VASSEUR, Álvaro Armando, «El filósofo embalsamado», *Fray Mocho*, 14 de noviembre de 1913, núm. 81, pp. 8-10.

- WALSH, Rodolfo, *Antología del cuento extraño*, Hachette, Buenos Aires, 1976.
- WILDE, Eduardo, *Prometeo y cía.*, Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1899.
- \_\_\_\_\_, *Aguas abajo*, Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1914.
- \_\_\_\_\_, *Prometeo y cía.*, Biblioteca Nacional de la República Argentina/Colihue, Buenos Aires, 2005.
- ZALAZAR ALTAMIRA, Guillermo, «La extraña enfermedad de Ethel», *Revista Semanal* (suplemento de *La Nación*), 18 de enero de 1931, núm. 81, pp. 15-16.

## INDIRECTAS

- ABRAHAM, Carlos, *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, Ciccus, Buenos Aires, 2015.
- \_\_\_\_\_, «Introducción», Carlos Abraham [sel.], *Cuentos fantásticos argentinos (1900-1960)*, Laberinto, Madrid, 2016.
- \_\_\_\_\_, «Estudio preliminar», en Carlos Abraham [comp.], *El cuento fantástico en Caras y Caretas*, Cuadernos de la Gran Aldea, Buenos Aires, 2017, v. I, pp. 7-14.
- \_\_\_\_\_, «Estudio preliminar», en Carlos Abraham [comp.], *El cuento fantástico en Caras y Caretas*, Cuadernos de la Gran Aldea, Buenos Aires, 2018, v. II, pp. 7-13.
- ACEVEDO DÍAZ, Eduardo, *Cuentos completos*, Banda Oriental, Montevideo, 1999.
- AGOSTINI, Gabriela; y Pablo Saibene, *Lluvias, venenos, curaciones y dioses egipcios: mitos, leyendas y algunas verdades sobre sapos y ranas*, Conservación de Anfibios en Agroecosistemas, Buenos Aires, 2014.
- AGÜERO VERA, Zacarías, «La cumita», *Fray Mocho*, 19 de julio de 1917, núm. 273, p. 17.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, «El grimorio», *Sur*, mayo-junio de 1958, núm. 252, pp. 13-29.
- ANÓNIMO, «Un extraño caso», *Sherlock Holmes*, 25 de febrero de 1913, núm. 87, s/p.
- ANÓNIMO, «El elefante fantasma», *El Hogar*, 11 de mayo de 1917, núm. 397, pp. 43-44.
- ARÁN, Pampa Olga, «Fantástico, esoterismo, ideología. Leopoldo Lugones», *Escritos*, enero-junio del 2000, núm. 21, pp. 123-140.
- ASCIONE, Alberto (ed.), *El cuento argentino 1900-1930. Antología*, Capítulo, Buenos Aires, 1980.
- BARCIA, Pedro Luis, «Introducción», en Leopoldo Lugones, *Cuentos fantásticos*, Pedro Luis Barcia [ed.], Castalia, Madrid, 1897, pp. 9-54.
- BARRENECHEA, Ana María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, julio-septiembre de 1972, núm. 80, pp. 391-403.
- BARRENECHEA, Ana María; y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, UNAM, México, 1957.
- BARRIOS VALLEJO, Francisco, «Las arañas de oro», *El Hogar*, 20 de enero de 1922, núm. 640.
- BAVCAR, Evgen, «La mirada del ciego: entre el mito, la metáfora y lo real», *Diecisiete*, núm. 1, pp. 33-46.
- BAZÁN DE CAMARA, Rosa, *Collar de momentos*, L. J. Rosso y Cía., Buenos Aires, 1920.
- BEERBOHM, Max, «Enoch Soames», en Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo [comps.], *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1940, pp. 17-47.
- BELTRÁN FÉLIX, Geney, *El biógrafo de su lector. Guía para leer y entender a Macedonio Fernández*, CONACULTA, México, 2003.

- BERNARD, Margherita, «La imposibilidad de lo fantástico. Notas a un cuento de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Atti del IV Congresso sul romanticismo spagnolo e ispanoamericano*, Università di Genova, Genova, 1988, pp. 149-153.
- BIOY CASARES, Adolfo, «Prólogo», en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo [comps.], *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1940, pp. 7-15.
- \_\_\_\_\_, *Plan de evasión*, Emecé, Buenos Aires, 1945.
- BORGES, Jorge Luis, «Para el advenimiento de Ramón», *Martín Fierro*, 18 de julio de 1925, núm. 19, p. 6.
- \_\_\_\_\_, «El rostro del profeta», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 20 de enero de 1934, núm. 24, p. 6.
- \_\_\_\_\_, «Luis Greve, muerto», *Sur*, diciembre de 1937, núm. 39, pp. 85-86.
- \_\_\_\_\_, «Leslie D. Weatherhead: “After death”», *Sur*, julio de 1943, núm. 105, pp. 83-85.
- \_\_\_\_\_, *Ficciones*, Sur, Buenos Aires, 1944.
- \_\_\_\_\_, «Leopoldo Lugones», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 13 (1963), pp. 137-146.
- \_\_\_\_\_, *La literatura fantástica*, Olivetti, Buenos Aires, 1967.
- \_\_\_\_\_, «Mensaje en honor de Rubén Darío», en Ernesto Mejía Sánchez [comp.], *Estudios sobre Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p. 13.
- \_\_\_\_\_, «Leopoldo Lugones», en *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979, pp. 461-508.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo a la primera edición», en Santiago Dabove, *La muerte y su traje*, Pluma e'gallo, Morón, 2004, pp. 17-19.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo», en Santiago Dabove, *La muerte y su traje*, Pluma'e gallo, Buenos Aires, 2004, pp. 15-18.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo a *La primera noche de cementerio*», en *Cuentistas Argentinos*, Libresa, Quito, 2008, pp. 26-27.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo», en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Emecé, México, 2015, pp. 17-19.
- \_\_\_\_\_, *El Aleph*, Julio Ortega y Elena del Río Parra [eds.], El Colegio de México, México, 2015.
- BORGES, Jorge Luis; y Osvaldo Ferrari, *En diálogo I*, Siglo XXI, México, 2005.
- BRESCIA, Pablo A. J., «Los (h)usos de la literatura fantástica: notas sobre Borges», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 141-153.
- CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, París, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa, Barcelona, 1970.
- CAJERO VÁZQUEZ, Antonio, *El texto y sus contextos: Borges recicla a Borges*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2017.
- CAMPRA, Rosalba, «Sobre la posibilidad de clasificar a las sirenas (y de poner coto a lo fantástico)», *Semiosis*, enero-junio de 2006, núm. 3, pp. 9-41.
- \_\_\_\_\_, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla, 2008.
- CANO, Luis Carlos, «Analogía y extrapolación: la ciencia ficción en los relatos de Juana Manuela Gorriti y Eduardo Holmberg», *Revista Universidad EAFIT*, 2001, núm. 122, pp. 69-77.
- CANÉ, Miguel, *En viaje*, La Nación, Buenos Aires, 1907.
- \_\_\_\_\_, *Notas de viaje*, La Luz, Bogotá, 1907.

- \_\_\_\_\_, *Juvenilia*, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1916.
- \_\_\_\_\_, *Notas e impresiones*, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1918.
- \_\_\_\_\_, *Prosa ligera*, Casa Vaccaro, Buenos Aires, 1919.
- CARRIZO, Antonio, *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- CASAS, Matías Emiliano, «Representaciones y publicaciones sobre el gaucho argentino en la década del treinta. Entre la identidad nacional, el campo literario y las estrategias comerciales», *Historia y Memoria*, 2015, núm. 11, pp. 151-176.
- CASAS RAMÍREZ, Juan Alberto, «Entre la oscuridad y el silencio: ciegos y sordomudos en el mundo de la Biblia», *Veritas*, 2016, núm. 34, pp. 9-32.
- CASTEX, Pierre-Roger, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, París, 1951.
- CATELLI, Nora, «Buenos libros, malas lectoras, la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX», *Lectora*, 1 (1995), pp. 122-133.
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, Visor, Madrid, 1999.
- CHARRO GORGOJO, Ángel, «Sapos: historia de una maldición», *Revista de Folklore*, 2000, núm. 235, pp. 20-32.
- CHAVES, José Ricardo, «Introducción: Clemente Palma: fantástico, gótico, modernista...», en Clemente Palma, *Mors ex vita*, UNAM, México, 2005, pp. vii-xv.
- \_\_\_\_\_, *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*, Bonilla Artigas, México, 2013.
- CHITARRONI, Luis, «Prólogo», en Luis Chitarroni (sel.), *Cuentos extraños latinoamericanos*, Desde la Gente, Buenos Aires, 2003, pp. 5-7.
- CILENTO, Laura, *Aspectos populares del fantasy en la literatura rural del Centenario: intervenciones modernas en la construcción de la tradición*, Universidad de Buenos Aires, 2010.
- CLÍO, «Al bebé rosa», *El Hogar*, 31 de diciembre de 1915, núm. 326, p. 28.
- COMPTON, Merlin D., «Las tres primeras tradiciones de Palma», en Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas*, Archivos, Madrid, 1996, pp. 301-329.
- CONCHA, Jaime, «El tema del alma en Rubén Darío», *Atenea*, 1968, núms. 415-416, pp. 39-62.
- CORRAL RODRÍGUEZ, Rosario Fortino, *La narrativa fantástica en México: época moderna*, Universidad de Arizona, Arizona, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Senderos ocultos de la literatura mexicana*, Pliegos, Madrid, 2011.
- CORTÁZAR, Julio, *Bestiario*, Sudamericana, Buenos Aires, 1951.
- \_\_\_\_\_, *Final del juego*, Los Presentes, México, 1956.
- \_\_\_\_\_, *Final del juego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
- \_\_\_\_\_, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», *Caravelle*, 1975, núm. 25, pp. 145-151.
- CORTÉS CONDE, Roberto, *Tendencias en la evolución de los salarios reales en Argentina: 1880-1910. Resultados preliminares*, Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, 1975.
- CORTÉS, Darío A., «“El ruiseñor y el artista”: un cuento fantástico de Eduardo L. Holmberg», en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Universidad de Toronto, Toronto, 1980, pp. 188-191.
- COSSÍO, Carlos, «La nueva generación y Leopoldo Lugones», *Nosotros*, 19 (1925), núm. 192, pp. 98-105.

- CRANG, Michael, «Las regiones culturales y sus usos: la interpretación del paisaje e identidad», en *Regiones culturales Culturas regionales*, CONACULTA, Santiago de Querétaro, 2003, pp. 67-100.
- CRASH SOLOMONOFF, Pablo, «Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte», en Eduardo Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, Biblioteca Nacional de la República Argentina/Colihue, 2006, pp. 11-25.
- DARÍO, Rubén, «Edgar Allan Poe», *Revista Nacional*, 1894, núm. 19, pp. 28-37.
- \_\_\_\_\_, *Los raros*, La Vasconia, Buenos Aires, 1896.
- \_\_\_\_\_, *Prosas profanas*, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, Buenos Aires, 1896.
- \_\_\_\_\_, *Prosas profanas*, Librería de la Viuda de C. Bouret, París, 1908.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos y crónicas*, Mundo Latino, Madrid, 1918.
- \_\_\_\_\_, *Lira póstuma*, Mundo Latino, Madrid, 1919.
- \_\_\_\_\_, *Sus mejores cuentos y sus mejores cantos*, América, Madrid, 191?
- \_\_\_\_\_, *Autobiografía*, Mundo Latino, Madrid, 1920.
- \_\_\_\_\_, *Páginas olvidadas*, Ediciones Selectas América, 1921.
- \_\_\_\_\_, *Impresiones y sensaciones*, Biblioteca Rubén Darío, Madrid, 1925.
- \_\_\_\_\_, *Cabezas*, Mundo Latino, Madrid, 1929.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos completos*, Raimundo Lida [ed.], Nueva Nicaragua, Managua, 1990.
- \_\_\_\_\_, *25 cuentos de Rubén Darío*, Cira, Managua, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Quince cuentos fantásticos*, Navona, Barcelona, 2009.
- \_\_\_\_\_, *57 cuentos de Rubén Darío*, Amerrisque, Managua, 2015.
- DÁVILA, Amparo, «Música concreta», en *El huésped y otros relatos siniestros*, Fondo de Cultura Económica, México, 2018, pp. 51-68.
- DAVIS, Reed N., *El ángel de la sombra: teosofismo y motivaciones subversivas*, Southern Illinois University Carbondale, Illinois, 2013.
- DEIBEL, María Rebeca, *El extraño mundo de Silvina Ocampo*, Universidad del Norte, Iowa, 2012.
- DELGADO, Josefina, *Alfonsina Storni: una biografía esencial*, DeBolsillo, Buenos Aires, 2008, s/p.
- DELGADO, Verónica; y Fabio Espósito, «1920-1937. La emergencia del editor moderno», en José Luis de Diego [dir.], *Editores y políticas editoriales en Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2014, pp. 63-96.
- DEPETRIS, Carolina, «La experiencia sublime del abismo: “Las fuerzas extrañas” de Leopoldo Lugones», *Rilce*, 2000, núm. 16, pp. 46-56.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, *El romancero viejo*, Rei, México, 1987.
- EARLE, Peter G., «El ensayo en la generación del 80», *Chasqui*, febrero-mayo de 1983, núms. 2-3, pp. 27-31.
- ENGLKIRK, John, *Edgar Allan Poe in hispanic literature*, Instituto de las Españas, Nueva York, 1934.
- ERDAL JORDAN, Mery, «Nuevas incursiones en lo fantástico: los ejemplos de Cortázar», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 321-341.
- ESTRELLA GUTIÉRREZ, Fermín, «Ricardo Sáenz Hayes», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, enero-junio de 1976, núms. 159-160, pp. 119-124.
- FALCONE, Rosa, «Historia de la Psicología en Argentina: cruce de influencias europeas y carácter nacional», en Gloria Autino, Alicia Cayssials y Rosa Falcone [comps.], *Bicentenario: ayer y hoy en la Psicología argentina*, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, Buenos Aires, 2010, pp. 11-22.

- FERNÁNDEZ, Arístides, «La mano», en *Cuentos*, Arte y Literatura, La Habana, 1978, pp. 26-30.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, «Redes culturales del 80: alianzas, coaliciones y políticas de la amistad», en Noe Jitrik y Alejandra Laera [dirs.], *Historia crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros*, Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 385-411.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, José, «El juicio de Dios», *La Cruz del Sur*, enero-febrero de 1914, núm. 9-10, s/p.
- FERNÁNDEZ, Carlos J., *Las verdades relativas: siglo XIX*, Dunken, Buenos Aires, 2012.
- FERRERAS, Norberto O., «Evolución de los principales consumos obreros en Buenos Aires, 1880-1920», *Ciclos*, 11 (2001), núm. 22, pp. 157-180.
- FLORES, Ángel, *Narrativa hispanoamericana 1816-1981: la generación de 1880-1909*, Siglo XXI, México, 1998.
- FOWLER, Alastair, «Género y canon literario», en Miguel Ángel Garrido Gallardo [coord.], *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid, 1988, pp. 95-128.
- GACHE, Alberto, «Ensayo crítico sobre Bunge», en *Carlos Octavio Bunge: juicios sobre su personalidad y su obra*, Espasa Calpe, Madrid, 1920, pp. 34-37.
- GALÍNDEZ, Bartolomé, *Venecia dorada*, Serantes Hermanos, Buenos Aires, 1919.
- GÁLVEZ, Manuel, *Recuerdos de la vida literaria*, Taurus, Buenos Aires, 2003, t. 2.
- GANDOLFO, Elvio E., «La ciencia-ficción argentina», en Jorge A. Sánchez [comp.], *Los universos vislumbrados*, Andrómeda, Buenos Aires, 1978, pp. 13-50.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, «Historia y región: territorios en movimiento y vinculaciones relevantes», en *Regiones culturales Culturas regionales*, CONACULTA, Santiago de Querétaro, 2003, pp. 101-118.
- GARCÍA MÉROU, Martín, *Recuerdos literarios*, La Cultura Argentina, Buenos Aires, 1915.
- GARCÍA MORENO, Gabriel, *Escritos y discursos*, Imprenta del Clero, Quito, 1897.
- GARRIDO, Jesús, «Mito y estructura en Lugones», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 113-122.
- GASIÓ, Guillermo, *El viento de las circunstancias: materiales sobre literatura y otras expresiones culturales argentinas en el Buenos Aires de 1926*, Teseo, Buenos Aires, 2011.
- GASPARINI, Sandra, «Fantasía y ciencia en la literatura argentina del siglo XIX: Eduardo L. Holmberg», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 91-104.
- \_\_\_\_\_, «La fantasía científica: un género moderno», en Noe Jitrik y Alejandra Laera [dirs.], *Historia crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros*, Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 119-147.
- \_\_\_\_\_, *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2012.
- GIUSTI, Roberto, «La amante de Petronio», *Hebe*, 1918, núm. 3, pp. 129-131.
- GLAVE, Luis Miguel, «Letras de mujer. Juana Manuela Gorriti y la imaginación nacional andina, siglo XIX», *Historias*, abril-septiembre de 1995, núm. 34, pp. 119-137.
- GOMES, Miguel, «Modernismo, cuerpo y fantasía: la narrativa de Leopoldo Lugones», *Latin American Literary Review*, julio-diciembre de 2004, núm. 64, pp. 79-99.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal de teatro*, Akal, Madrid, 2007.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos», *Revista de Poética Medieval*, 2012, núm. 26, pp. 129-147.

- GORRITI, Juana Manuela, *Veladas literarias de Lima*, Imprenta Europea, Buenos Aires, 1892.
- \_\_\_\_\_, *Narraciones*, Ediciones Estrada, Buenos Aires, 1946.
- \_\_\_\_\_, *Obras completas*, Leonor Fleming [ed.], Cátedra, Madrid, 2010.
- GRINGAUZ, Lucrecia, «Entretenimientos y multitudes. El Jardín Zoológico de Buenos Aires en sus primeras décadas», *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, s/p.
- GUARAGNO, Liliana, «Las tentaciones de Enrique Méndez Calzada», en Enrique Méndez Calzada, *Las tentaciones de Don Antonio*, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires, 2006, pp. 9-43.
- GUERRINO, Antonio Alberto, «Historia de la mandrágora», *Medicina e Historia*, 1969, núm. 54, pp. 3-15.
- GUZMÁN CONEJEROS, Rodrigo, «Eduardo Holmberg: entre la ciencia y la ficción», en Eduardo L. Holmberg, *Filigranas de cera y otros textos*, Simurg, Buenos Aires, 2000, pp. 37-62.
- HAHN, Óscar, «Introducción», en Óscar Hahn [ed.], *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, estudio y textos*, Ediciones Coyoacán, México, 1997, pp. 11-29.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo», en Óscar Hahn [ed.], *Antología del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XX*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2006, pp. 15-26.
- HERNÁNDEZ, Felisberto, «El balcón», en *Nadie encendía las lámparas, Obras completas* v. 2, Siglo XXI, México, 1983, pp. 59-75.
- HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla, 2000.
- HIDALGO, Alberto, *Los sapos y otras personas*, El Inca, Buenos Aires, 1927.
- HILTON, Ronald, «Una visita a Ricardo Rojas», *Revista Iberoamericana*, 23 (1958), núm. 45, pp. 255-265.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, «El hombre de arena», en Ítalo Calvino [ed.], *Cuentos fantásticos del XIX*, Siruela, Madrid, 1987, pp. 57-96.
- HOLMBERG, Eduardo L., *Dos partidos en lucha*, El Argentino, Buenos Aires, 1875.
- \_\_\_\_\_, «Muy difícil», *Fray Mocho*, 27 de diciembre de 1912, núm. 35, pp. 13-15.
- \_\_\_\_\_, *Eduardo L. Holmberg: cuarenta y tres años de obras manuscritas inéditas (1872-1915)*, Gioconda Marín [ed.] Iberoamericana, Madrid, 2002.
- IGLESIAS, Cristina, «Eduardo Wilde: la literatura como autopsia del sentimiento», en Noé Jitrik y Alejandra Laera [dirs.], *Historia crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros*, Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 233-255.
- IWASAKI, Fernando, «Meditaciones criollas», *ABC de Sevilla*, 25 de octubre de 2008, p. 24.
- JENTSCH, Ernst, «Sulla psicologia dell' *unheimliche*», en *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa, 1983, pp. 399-414.
- JIMÉNEZ, José Olivio, «Prólogo», en Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, José Olivio Jiménez [comp.], Alianza, Madrid, 1976, pp. 7-23.
- JITRIK, Noé, «Las narraciones “fantásticas” de Lugones», en Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas-Cuentos fatales*, Eduvim, Villa María, 2009, pp. 11-44.
- JURADO, Alicia, «Reseña a Rodolfo J. Walsh: *Antología del cuento extraño*. Selección, traducción y noticias biográficas (Hachette, Buenos Aires, 1956)», *Sur*, mayo-junio de 1957, núm. 246, pp. 67-69.

- KADLECOVÁ, Klara, *Leopoldo Lugones y sus cuentos fantásticos*, Universidad Masarykova, Brno, 2009.
- KORN, Guillermo, «Estudio preliminar», en Eduardo Wilde, *Prometeo y cía.*, Biblioteca Nacional de la República Argentina/Colihue, Buenos Aires, 2005, pp. 11-32.
- KÖNIG, Irmtrud, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang, Frankfurt, 1984.
- LAFLEUR, Héctor René; Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- LISSANDRELLO, Fabiana Demaría de, «La concepción del mundo antiguo grecorromano y su recreación en *Arbaces, maestro de amor* (1945) de Arturo Capdevila», en Cecilia Ames y Marta Sagristani [comps.], *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua*, Encuentro, Córdoba, 2007, pp. 489-498.
- LLAMBI, Carlos E., «Noticia bibliográfica sobre los escritos publicados e inéditos de Carlos Octavio Bunge», *Nosotros*, 12 (1918), núm. 111, pp. 430-435.
- LÓPEZ, Cecilia, «“De villa en villa, sin Dios y ni Santa María”, un conjuro para volar», en Claudia Carranza [ed.], *La ascensión y la caída*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2013, pp. 37-57.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola, «Lo sensible y lo suprasensible en Eduardo Holmberg», en Eva Valcárcel [ed.], *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Universidade da Coruña, La Coruña, 2005, pp. 375-382.
- \_\_\_\_\_, «Prólogo», en Lola López Martín [comp.], *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano*, Lengua de Trapo, Madrid, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2009.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, «De la mandrágora al peyote. Plantas brujeriles en España y América», en Antonio Cotija Ocaña y Ángel Gómez Moreno [dirs.], *Las minorías: ciencia y religión, magia y superstición en España y América (siglo XV al XVII)*, eHumanista, California, 2015, pp. 52-62.
- LOUIS, Annick, «Definiendo un género: la *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49 (2001), núm. 2, pp. 409-437.
- LUGONES, Leopoldo, *Lunario sentimental*, Arnoldo Moen y Hermano, Buenos Aires, 1909.
- \_\_\_\_\_, *Rubén Darío*, Ediciones Selectas América, Buenos Aires, 1919.
- \_\_\_\_\_, *Las fuerzas extrañas*, Huemul, Buenos Aires, 1966.
- \_\_\_\_\_, *Las fuerzas extrañas*, Ediciones del 80, Buenos Aires, 1981.
- LUNA SELLÉS, Carmen, *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos: literatura onírica y poetización de la realidad*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002.
- MANGUEL, Alberto, «Estudio preliminar», en Alberto Manguel [comp.], *Antología de la literatura fantástica argentina: narradores del siglo XX*, Kapelusz, Buenos Aires, 1973.
- MARTÍ, Josep, «Tierra: los mitos y la música», en Elisenda Ardèvol Piera y Glòria Munilla Cabrillana [coords.], *Antropología de la religión*, UOC, Barcelona, 2014, s/p.
- MARTÍN, Eduardo, «La última aventura de un romántico», *El Hogar*, 15 de agosto de 1919, núm. 514, p. 19.

- MARÚN, Gioconda, «“El ruiseñor y el artista” (1876): un temprano cuento modernista argentino», *Río de la Plata*, 1986, núm. 2, pp. 107-116.
- MASCIOTO, María de los Ángeles, «La *Revista Multicolor de los Sábados* como contexto formativo de un tipo de literatura policial de enigma», en Verónica Delgado y Geraldine Rogers [eds.], *Tiempos de papel: publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2016, pp. 127-140.
- MAUBÉ, José Carlos; y Adolfo Capdevielle (comps.), *Antología de la poesía femenina*, Impresores Ferrari Hnos., Buenos Aires, 1930.
- MERBILHAÁ, Margarita, «1900-1919. La organización del espacio editorial», en José Luis de Diego [dir.], *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2014, pp. 31-61.
- \_\_\_\_\_, «Semblanza de *Ediciones Mínimas. Cuadernos Mensuales de Ciencias y Artes*», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2017.
- MERONI, Héctor, «La historia del poeta loco», *Fray Mocho*, 26 de febrero de 1915, núm. 148, pp. 17-18.
- MIRTET, Lorenzo, «Telepatía», *El Hogar*, 3 de diciembre de 1915, núm. 322, p. 9.
- MONSALVE, Carlos, *Páginas literarias*, Imprenta de Ostwald y Martínez, Buenos Aires, 1881.
- MONTERO BUSTAMANTE, Raúl, «El secreto del viento», *Caras y Caretas*, 23 de junio 1906, núm. 403, p. 45.
- \_\_\_\_\_, «La luz mala», *Caras y Caretas*, 1 de septiembre de 1906, núm. 413, p. 49.
- \_\_\_\_\_, «La lechuza», *Caras y Caretas*, 29 de diciembre de 1906, núm. 430, p. 71.
- \_\_\_\_\_, «El hechizo», *Caras y Caretas*, 23 de diciembre de 1911, núm. 690, pp. 72-73.
- MORALES, Ana María, «Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 23-36.
- \_\_\_\_\_, «De lo fantástico en México», en Ana María Morales [comp.], *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, CONACULTA, México, 2008, pp. vii-xlii.
- MORALES, Ernesto, «“El desierto”, por Horacio Quiroga», *Fray Mocho*, 22 de abril de 1924, núm. 626, s/p.
- MORA VALCÁRCEL, Carmen de, «La literatura fantástica argentina en los años veinte: Leopoldo Lugones», *Río de la Plata*, 1987, núms. 4-6, pp. 207-214.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta, «Relato fantástico y el fin de siglo», en Eduardo L. Holmberg, *Filigranas de cera y otros textos*, Simurg, Buenos Aires, 2000, pp. 9-36.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María, «Escritura fantástica y destrucción realista en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones», *Hispanic Review*, 1994, núm. 62, pp. 23-34.
- NANC, Raúl de, «El fin del mundo», *Caras y Caretas*, 19 de marzo de 1910, núm. 598, pp. 59-60.
- NERVO, Amado, *El donador de almas*, El Mundo, México, 1899.
- NODIER, Charles, «Sobre lo fantástico en literatura», en *Cuentos visionarios*, Siruela, Madrid, 1989, pp. 445-474.
- NUÑEZ, Estuardo, *Tradiciones hispanoamericanas*, Ayacucho, Caracas, 1979.
- OCAMPO, Silvina, *La furia*, Sur, Buenos Aires, 1959.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos completos I*, Emecé, Buenos Aires, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos completos II*, Emecé, Buenos Aires, 2010.
- OCAMPO, Victoria, «Sur: verano 1930-1931, verano 1950-1951», *Sur*, octubre-noviembre-diciembre de 1950, núms. 192-194, pp. 5-8.

- OJEDA, Alejandra V.; Julio E. Moyano y Luis Sujatovich, «Los nuevos magazines de principios del siglo XX en Argentina», en Helena Lima, Ana Isabel Reis y Pedro Costa [coords.], *Comunicación y espectáculo*, Universidade do Porto, Porto, 2017, pp. 426-444.
- OLEA FRANCO, Rafael (ed.), *De la leyenda al relato fantástico*, UNAM, México, 2007.
- \_\_\_\_\_, «Jorge Luis Borges en la construcción del canon fantástico», en Alfonso de Toro [ed.], *El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario*, Georg Olms Verlag, New York, 2007, pp. 119-144.
- \_\_\_\_\_, «Horacio Quiroga y el cuento fantástico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 56 (2008), núm. 2, pp. 467-487.
- OLIVERA, Carlos, *Medallas*, Joaquín Sesé, La Plata, 1909.
- \_\_\_\_\_, *Vida literaria*, Juan Roldán, Buenos Aires, 1910.
- \_\_\_\_\_, *La vena oculta*, Juan Roldán, Buenos Aires, 1910.
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 2: *Del romanticismo al modernismo*, Alianza, Madrid, 1997.
- PACHECO, José Emilio, *Las batallas en el desierto*, Era, México, 1981.
- \_\_\_\_\_, «Langerhaus», en *El principio del placer*, Planeta, México, 1989, pp. 115-130.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio, «Juana Manuela Gorriti», en Juana Manuela Gorriti, *Relatos*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962, pp. 5-11.
- PALMA, Clemente, XYZ, Perú Actual, Lima, 1934.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos malévolos*, Peisa, Lima, 1974.
- PALMA, Ricardo, *Tradiciones peruanas*, Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas [eds.], Archivos, Madrid, 1996.
- PASTORMELO, Sergio, «Juvenilia de Miguel Cané: historia de un escritor fracasado», *Cuadernos Angers-La Plata*, 2000, núm. 4, pp. 113-131.
- \_\_\_\_\_, «Miguel Cané. Éxitos y fracasos de una trayectoria y su final», en Noe Jitrik y Alejandra Laera [dirs.], *Historia crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros*, Emecé, Buenos Aires, 2010, pp. 257-276.
- \_\_\_\_\_, «1880-1899. El surgimiento de un mercado editorial», en José Luis de Diego [dir.], *Editores y políticas editoriales en Argentina*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2014, pp. 1-29.
- PAZ, Octavio, *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1965.
- PEREA SILLER, Francisco Javier, «Ciencia y ocultismo en el primer Lugones: cuatro cuentos», *Alfinge*, 2004, núm. 16, pp. 241-251.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Ernesto, «Soñar preguntas», en Lola López Martín [sel.], *R. I. P. Antología del cuento de terror hispanoamericano del siglo XIX*, La Tinta del Calamar, Madrid, 2010, pp. xv-xix.
- PEYROU, Manuel, «Diana Lancaster, 25 años, soltera», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 1 de septiembre de 1934, núm. 56, p. 4.
- \_\_\_\_\_, «Un espada en la orilla izquierda», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 6 de octubre de 1934, núm. 61, p. 7.
- \_\_\_\_\_, «El busto», en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo [comps.], *Antología de la literatura fantástica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1971, pp. 363-370.
- PIERINI, Margarita, «Presencias de España en *La Novela Semanal* de Buenos Aires», Siglos XX y XXI. Memoria del Congreso Internacional de Literatura y Culturas Españolas Contemporáneas, Universidad de La Plata, La Plata, 2008, pp. 1-13.

- \_\_\_\_\_, *Doce cuentos para leer en tranvía: una antología de La Novela Semanal*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2009.
- PIGLIA, Ricardo, *La Argentina en pedazos*, Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1993.
- PIQUERO, José Luis, «Escalofríos modernistas», en Rubén Darío, *Quince cuentos fantásticos*, Navona, Barcelona, 2009, pp. 7-10.
- POE, Edgar Allan, *Novelas y cuentos*, Carlos Olivera [trad.], Garnier Hermanos, París, 1884.
- \_\_\_\_\_, *Eureka, Marginalia, La filosofía de la composición*, Emecé, Buenos Aires, 1944.
- POLÁKOVÁ, Dora, «Las fuerzas fantásticas argentinas. El cuento fantástico modernista», en Josef Opatrný [coord.], *Las relaciones checo-argentinas*, Karolinum, Praga, 2014, pp. 201-208.
- QUEREILHAC, Soledad, «El intelectual teósofo: la actuación de Leopoldo Lugones en la revista *Philadelphia* (1898-1902) y las matrices ocultistas de sus ensayos del Centenario», *Prisma*, 2008, núm. 12, pp. 67-86.
- \_\_\_\_\_, «Reflexiones sobre una sensibilidad de época: la imaginación científica en la literatura y el periodismo (1898-1910)», en *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, pp. 1-18.
- QUIROGA, Horacio, «La gallina degollada», *Caras y Caretas*, 10 de julio de 1909, núm. 562, pp. 73-74.
- \_\_\_\_\_, «La miel silvestre», *Caras y Caretas*, 21 de enero de 1911, núm. 642, pp. 61-62.
- \_\_\_\_\_, «El vampiro», *Caras y Caretas*, 14 de octubre de 1911, núm. 680, p. 59.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires, Buenos Aires, 1917.
- \_\_\_\_\_, *El salvaje*, Sociedad Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires, Buenos Aires, 1920.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, Babel, Buenos Aires, tercera edición, 1925.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, Babel, Buenos Aires, cuarta edición, s/f.
- \_\_\_\_\_, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, Losada, Buenos Aires, 1954.
- \_\_\_\_\_, *Todos los cuentos*, Jorge Lafforgue y Napoleón Baccino Ponce de León [coords.], ALLCA xx, Madrid, 1996.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Martha Isabel, *Temas, motivos y tópicos en la narrativa tradicional de los Altos de Guanajuato*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2012.
- REST, Jaime, *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Ávila, 1978.
- REYES, Alfonso, «Las nuevas artes», en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, t. 11, pp. 400-403.
- RIMAC, «Quiroga, el tigre de los cuentos», *Fray Mocho*, 11 de mayo de 1917, núm. 263, s/p.
- RISCO, Antón, «Los autómatas de Holmberg», *Mester*, 1990, núm. 2, pp. 63-70.
- \_\_\_\_\_, «Lo fantástico en “Las ruinas circulares”», *Escritos*, enero-junio de 2000, núm. 21, pp. 155-177.
- RIVA PALACIO, Vicente; y Juan de Dios Peza, *Tradiciones y leyendas mexicanas*, J. Ballezá y Compañía, México, 1885.
- ROAS, David, *Tras los límites de lo real*, Páginas de Espuma, Madrid, 2011.
- RODRÍGUEZ MENDOZA, Emilio, *Como si fuera ayer!...*, Minerva, Santiago de Chile, 1919.

- SAGITARIO, «Tren expreso Venus-Tierra-Marte», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 7 de abril de 1934, núm. 35, p. 2.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal, «Modernismo y teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de “Nuestras ideas estéticas”», *Anuario de Estudios Americanos*, 57 (2000), núm. 2, pp. 601-626.
- SÁNCHEZ, Jorge A., «Introducción», en Jorge A. Sánchez (comp.), *Los universos vislumbrados*, Andrómeda, Buenos Aires, 1978, p. 11.
- SÁNCHEZ PASTOR, Emilio, «El poder del dinero», *El Hogar*, 11 de junio de 1915, núm. 297, p. 10.
- SAN MARTÍN, José de, «Ofrenda», *Ideas y Figuras*, 20 de agosto de 1909, núm. 11, p. 3.
- SARDIÑAS, José Miguel, *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Letras Cubanas, La Habana, 2010.
- SCARI, Robert M., «Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones», *Revista Iberoamericana*, enero-junio de 1964, núm. 57, pp. 163-187.
- SCHMIGALLE, Günther, «Problemas textuales en la edición de los cuentos de Rubén Darío: El caso de la señorita Amelia», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2014, núm. 43 pp. 191-205.
- SECHWEBLIN, Samanta, «El hombre sireno», *Letral*, 2014, núm. 12, pp. 12-16.
- SECHI MESTICA, Giuseppina, *Mitología universal*, Akal, Madrid, 1990.
- SETTON, Román, «Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot», *Anclajes*, 18 (2014), núm. 1, pp. 47-60.
- SOLBES, Jordi; y Manel Traver, «Ciencia, científicos y literatura», *Mètode*, 2014, núm. 4, pp. 1-7.
- SOIZA REILLY, Juan José de, «La muerte borracha», *Caras y Caretas*, 12 de enero de 1907, núm. 432, p. 49.
- \_\_\_\_\_, «El hombre que se murió de risa», *Caras y Caretas*, 10 de junio de 1911, núm. 662, pp. 77-78.
- \_\_\_\_\_, «Las ciencias ocultas en Buenos Aires: el espiritismo», *Fray Mocho*, 27 de septiembre de 1912, núm. 22, s/p.
- \_\_\_\_\_, «La cabecita rubia», *Fray Mocho*, 20 de marzo de 1914, núm. 99, p. 26.
- SPECK, Paula, «Las fuerzas extrañas: Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Revista Iberoamericana*, 1976, núms. 96-97, pp. 411-426.
- STELLA, «En el año 3000. El Sud (R. A.), dueño del norte por la marco-química [sic]», *Caras y Caretas*, 17 de febrero de 1906, núm. 385, pp. 56-57.
- STORNI, Alfonsina, *Escritos. Imágenes de género*, Carlos Dámaso Martínez [dir.], Editorial Universitaria Villa María, Córdoba, 2014.
- TERÁN B., Juan (hijo); y Gastón Terán Etchécopar, «Bibliografía de Don Juan B. Terán», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 6 (1938), núms. 23-24, pp. 377-381.
- THOMPSON, Stith, *Motif-Index of folk-literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, faiblaux, jest-book and local legends*, Indiana University Press, Indiana, 1955.
- TIEMPO, César, *Cartas inéditas y evocación de Quiroga*, Biblioteca Nacional, Montevideo, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Du Seuil, París, 1970.
- TORRES, Vicente Francisco, «Rubén Darío cuentista del modernismo y lo fantástico», *Tema y Variaciones de Literatura*, 2016, núm. 46, pp. 25-36.

- UNAMUNO, Miguel, «Prólogo a la segunda edición», en Last Reason, *A rienda suelta*, Biblioteca Nacional de la República Argentina, Buenos Aires, 2006, pp. 29-32.
- UNCETA GÓMEZ, Luis, «Breve historia del género cosmogónico: de la Antigüedad al relato de ficción», *Nova Tellus*, 27 (2009), núm. 1, pp. 207-227.
- VASSEUR, Álvaro Armando, *Gloria*, América, Madrid, 1919.
- VERDEVOYE, Paul, «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9 (1980), pp. 283-303.
- VERY, Francis, «Rubén Darío y la Biblia», *Revista Iberoamericana*, 1952, núm. 35, pp. 141-155.
- VILLALBA WELSH, Emilio, «Los fantasmas de Chilecito», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 7 de abril de 1934, núm. 35, p. 5.
- VILLAMIL, Ana María, «Realismo y fantástico en el universo de Enrique Amorim», *Río de la Plata*, 1987, núms. 4-6, pp. 319-326.
- VILLARINO, María de, «La rosa no debe morir», en José Miguel Sardiñas y Ana María Morales [comps.], *Relatos fantásticos hispanoamericanos*, Casa de las Américas, La Habana, 2003, pp. 245-257.
- WALEIS, Raúl; Enrique E. Rivarola y Pedro Angelici, *Tres nouvelles fantásticas argentinas 1880-1920*, Ediciones Ignotas, Buenos Aires, 2016.
- WILDE, Eduardo, *Por mares y por tierras*, Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1899.
- ZALDUMBIDE, Gonzalo, «Prólogo», *El Cosmopolita*, t. 1, Garnier Hermanos, París, 1923, pp. i-xxvii.
- ZAVALA MEDINA, Daniel, *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí/Miguel Ángel Porrúa, México, 2012.
- ZEPEDA-HENRÍQUEZ, Eduardo, *Léxico modernista en los versos de Azul...*, Verbum, Madrid, 2017.

#### **PUBLICACIONES PERIÓDICAS CONSULTADAS<sup>705</sup>**

- ABC* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1914, números 1 al 5.
- Acción* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1918.
- Agonía* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1939-1945, números 1 al 14.
- Alborada* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1917-1918, números 1 al 7 y 13 al 17.
- Alborada* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1920.
- América* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1904-1909, números 217 al 242.
- América Hispana* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1920, números 1 al 3.
- Apolo* (Rosario-Buenos Aires). Periodo consultado: 1919-1920, números 1 al 11.
- Ariel* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1914-1915, números 1 al 5.
- Artes y Letras* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1892-1894, números 32 al 39.
- Athenas* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1901, número 3.
- Atlanta* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1911-1914, números sueltos.
- Atlántica* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1927, números 3 y 15.
- Atlántida* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1911-1914, números 1 al 39.
- Augusta* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1918-1920, números 1 al 26.

---

<sup>705</sup> Los años señalados corresponden únicamente al periodo de consulta; el tiempo de vida de cada publicación puede revisarse en *Las revistas literarias argentinas...*

*Áurea* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1927-1928, números 13 al 18.  
*Azul* (Azul). Periodo consultado: 1930-1931, números 1 al 11.  
*Babel* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1927, 1940, 1941, 1944 y 1945.  
*Biblos* (Azul). Periodo consultado: 1924-1926, números 3 al 11.  
*Bitácora* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1937-1938, números 1 al 4.  
*Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias* (La Plata). Periodo consultado: 1937-1953, número 1 al 7.  
*Buenos Aires* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1896, números sueltos.  
*Buenos Aires* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1929-1930, números sueltos.  
*Capítulo* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1937-1938, números 1 al 3.  
*Caras y Caretas* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1906-1940, números sueltos.  
*Claridad* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1926-1927, números 1 al 7 y 130 al 240.  
*Columna* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1937-1942, números 16 al 25.  
*Conducta* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1938-1943, números 1 al 27.  
*Crisol* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1920-1922, números sueltos.  
*Criterio* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1928-1967, números 18 al 600.  
*Cuadernos del FORJA* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1936-1942, números 1 al 13.  
*Destiempo* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1936, números 1 al 2.  
*Destiempo* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1937, números 1 al 3.  
*Don Basilio* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1890, números sueltos.  
*Don Segundo Sombra* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1928, número 1.  
*Ediciones Selectas América* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1919-1920, números sueltos.  
*El Correo Americano* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1881, números 1 al 6.  
*El Correo de Ultramar* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1884, número 1.  
*El Hogar* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1915-1923, números 297-691.  
*El Mercurio de América* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1898-1900, números 1 al 17.  
*El Siglo Diez y Nueve* (México). Periodo consultado: 1842, números sueltos.  
*El Tiempo* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1897, números sueltos.  
*Fábula* (La Plata). Periodo consultado: 1936-1938, números 1 al 7 y 13 al 14.  
*Fiesta* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1927-1928, números 1 al 7.  
*Fray Mocho* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1912 a 1926, números 1 al 710.  
*Fray Verdades* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1908-1909, números sueltos.  
*Frente* (Córdoba). Periodo consultado: 1933-1934, números 1 al 3.  
*Güemes* (Salta). Periodo consultado: 1908, número 29.  
*Hebe* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1918-1920, números 1 al 10.  
*Helios* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1918, números 1 al 5.  
*Humanidad Nueva* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1919.  
*Ideas* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1905, números 5 al 24.  
*Ideas* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1915 a 1919, números 10 al 21.  
*Ideas y Figuras* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1910-1913, números sueltos.  
*Ideario Argentino* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1929, números 1 al 2.  
*Imán* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1931, número 1.  
*Inicial* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1923-1926, números 1 al 3.  
*Ku-ku* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1911, números sueltos.  
*La Biblioteca* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1896-1898, números 1 al 24.  
*La Campana de Palo* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1925, números 1 al 6.

*La Cruz del Sur* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1914, números 1 al 8.  
*La Mejor Novela* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1928-1929, números sueltos.  
*La Nación* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1926-1931.  
*La Novela de la Juventud* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1920-1922, números 1 al 60.  
*La Novela del Día* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1918-1924, números 1 al 339.  
*La Novela Semanal* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1917-1922, números 1 al 89.  
*La Ondina del Plata* (La Plata). Periodo consultado: 1876-1880, números sueltos.  
*La Quena* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1920.  
*La Quincena* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1893-1900.  
*La Revista* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1927-1928, números 1 al 12.  
*La Semana* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1917-1919, números sueltos.  
*Las Letras* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1914.  
*La Vida Moderna* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1908-1910, números sueltos.  
*Libra* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1929, número 1.  
*Literatura Argentina* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1928-1937, números sueltos.  
*Letras* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1904, números 1 al 2.  
*Letras* (Bahía Blanca). Periodo consultado: 1906.  
*Letras* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1939.  
*Los Comentarios* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1940-1943.  
*Los Pensadores* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1922-1924, números 48 al 74.  
*Lux* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1920-1923, números sueltos.  
*Maná* (Azul). Periodo consultado: 1936-1942, números 14 al 30.  
*Martín Fierro* (segunda época) (Buenos Aires). Periodo consultado: 1924-1927, números 1 al 45.  
*Mate Amargo* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1911, números 1 al 9.  
*Metrópolis* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1931-1932, números 1 al 15.  
*Multicolor de los Sábados* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1933-1934.  
*Mundo Estudiantil* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1915, números 1 al 3.  
*Myriam* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1915-1919, números 1 al 12.  
*Nervio* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1936, números 1 al 48.  
*Nosotros* (primera época) (Buenos Aires). Periodo consultado: 1907-1934, números 1 al 300.  
*Nosotros* (segunda época) (Buenos Aires). Periodo consultado: 1936-1943, números 1 al 75.  
*Noticias Literarias* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1923-1924.  
*Nuestra América* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1918-1926, números 1 al 59.  
*Nuestra Novela* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1941, números sueltos.  
*Oasis* (Corrientes). Periodo consultado: 1935-1936, números 1 al 6.  
*Orientación* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1928-1929, números 1 al 12.  
*Para ti* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1922-1924, números sueltos.  
*Peñola* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1937-1939, números 1 al 3.  
*Poesía* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1933, números 1 al 7.  
*Proa* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1924-1926, números 1 al 15.  
*Prometeo* (Paraná). Periodo consultado: 1926, números 55 al 59.  
*Proteo* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1916, números 1 al 23.  
*Proteo* (Montevideo). Periodo consultado: 1921-1922, números 1 al 6.  
*Proteo* (La Plata). Periodo consultado: 1922-1927, números sueltos.  
*Renacimiento* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1909-1913, números 1 al 41.  
*Revista Argentina* (Rosario de Santa Fe). Periodo consultado: 1891, números 1 al 6.

*Revista de Buenos Aires* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1864, número 15.  
*Revista de Derecho, Historia y Letras* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1898-1923.  
*Revista del Ateneo Hispanoamericano* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1918, números 1 al 5.  
*Revista del Pueblo* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1926-1927, números 1 al 7.  
*Revista Moderna* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1897, números 1 al 7.  
*Revue Sudamericaine* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1914, números 1 al 7.  
*Roda* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1938, números 1 al 4.  
*Sancho Panza* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1921, números 2 al 3.  
*Sherlock Holmes* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1911-1913, números sueltos.  
*Síntesis* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1927-1930, números 1 al 41.  
*Sol y Luna* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1938, número 1.  
*Sur* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1931-1940, números 1 al 75.  
*Sustancia* (Tucumán). Periodo consultado: 1940, número 4.  
*Trapalanda* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1932-1933, números 1 al 7.  
*Tribuna* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1898-1899, números sueltos.  
*Valoraciones* (La Plata). Periodo consultado: 1923, número 1.  
*Verbum* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1912-1937, números 20 al 86.  
*Vertical* (Santiago del Estero). Periodo consultado: 1939, números 10 al 14.  
*Vértice* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1937, números 1 al 2.  
*Vida Nuestra* (Buenos Aires). Periodo consultado: 1917-1923, números sueltos.



## **ANEXOS**



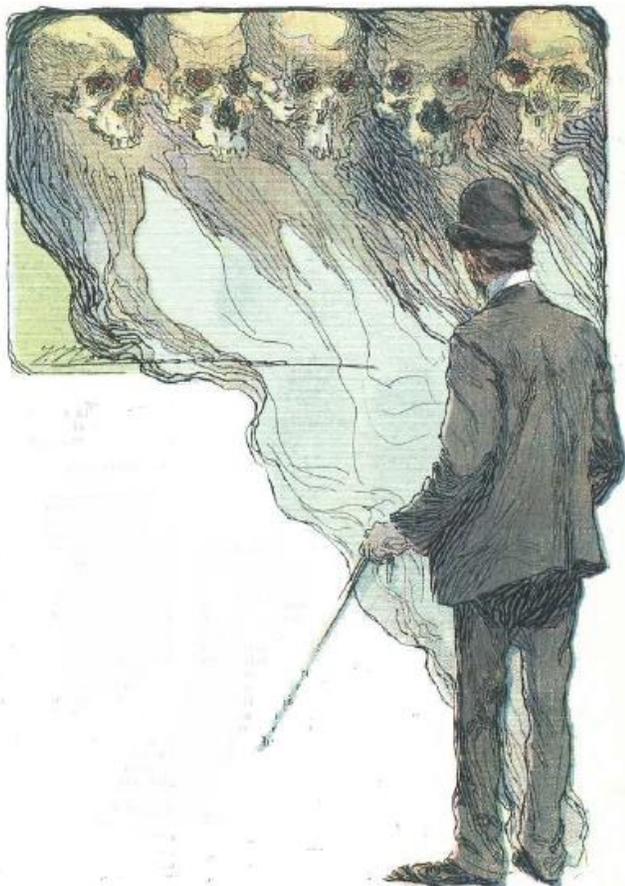
—Vaya usted mañana a mi clínica; verá cosas interesantes —me dijo Bougibal cuando nos despedimos, después de la ejecución de aquel angustioso concierto de Sivry, que se había empeñado en hacerme oír.

—Pero ¿es usted médico?

—Vaya usted, vaya usted; no es necesario ser médico para curar enfermos; ya ve usted como esta simple audición le ha hecho bien. Mañana le espero... —y sentí la presión de la mano blanda y fría de aquel pérfido *snob* a quien yo consideraba como un brujo de opereta, a pesar de la misteriosa leyenda de su vida.

Bougibal habitaba en un barrio apartado en un antiguo edificio de sencilla arquitectura, con altas ventanas ojivales que caían sobre un pequeño jardín. Llamé, y un hombre, en el que advertí cierto automatismo de movimientos, me condujo hasta una habitación de paredes blancas y desnudas, circundada por una banqueta corrida. Una serie de extrañas figuras humanas se alineaba contra la pared. Por una puerta abierta se veía una segunda sala igualmente dispuesta y decorada con los mismos personajes fantásticos.

La clínica de Bougibal era realmente extraordinaria. No sé dónde reclutaba su clientela, pero la verdad es que allí se habían dado cita todos esos seres que muchas veces vemos cruzar por las calles sin darnos cuenta de si son hombres o espectros. Cuando entré nadie se movió, ni alzó los ojos para mirarme. Todos permanecieron en la misma actitud, con la mirada clavada en el vacío, inmóviles y tristes. Todos aquellos seres no estaban muertos porque yo los veía pestañear y respirar, pero como si estuvieran absortos, nadie se movía ni reparaba en el vecino. El público que frecuenta las antesalas de los médicos es nervioso e impaciente; se agita sin cesar, huronea los rincones, mira los cuadros, hojea los periódicos, se pasea inquieto sin perder de vista la puerta detrás de la cual está el alivio y la salud. Esta extraña clientela de Bougibal parecía no esperar nada; a intervalos, que calculé exactos, uno de los extraños seres se incorporaba silenciosamente y se dirigía como un sonámbulo hacia la puerta del fondo detrás de la cual desaparecía.



<sup>706</sup> Raúl Montero Bustamante, «El sistema Bougibal», *Caras y Caretas*, 18 de enero de 1908, núm. 485, p. 66. La ilustración es de Juan Hohmann (1880-1955).

No me atreví a sentarme entre aquellos fantasmas y permanecí de pie, sorprendido y temeroso. Cuando un buen número de los clientes de Bougibal desapareció detrás de la puerta del fondo, me dirigí hacia ella y abrí.

— ¡Ah! es usted —dijo Bougibal viniendo a mi encuentro y estrechándome la mano. Miré la habitación donde nos hallábamos y quedé sorprendido. Era una pequeña sala de paredes altas y desnudas, pintadas de blanco; no había en la habitación más mueble que la banqueta corrida que ya había visto en las otras salas.

Una alta ventana circular dejaba pasar una luz vaga y opalescente.

—Encuentra usted extraña mi clínica y más extraños aún a mis clientes —agregó sonriendo vagamente—. Ya ve usted —dijo dirigiendo una mirada circular a la habitación—, nada de lo que supone la gente, ni templo, ni dioses, ni ritual, ni siquiera un modesto laboratorio de alquimia o una cámara negra para fraguar hechicerías. Esto es todo; convengamos en que las gentes suelen hablar más de lo que deben —y cogiéndome del brazo me hizo sentar a su lado, en la banqueta.

—Todo esto es bastante raro, Bougibal; le confieso a usted que me parece estar soñando.

—Nada de esto es raro, amigo mío; por el contrario, jamás la ciencia ha alcanzado mayor simplicidad ni sencillez. No hallará usted en mi «clínica de enfermedades nerviosas» más que estas cuatro paredes desnudas, este pequeño asiento y a Bougibal y sus clientes. Por lo demás, mi sistema curativo es muy sencillo; ¿recuerda usted el famoso método del doctor Plume, que tan admirablemente ha expuesto Edgard Poe? Pues creo que mi sistema es superior al «método de la dulzura». Todos estos desgraciados que usted ha visto en las salas, como usted lo habrá supuesto antes de que yo se lo diga, tienen el espíritu enfermo. Sin embargo, no verá usted en ninguno de ellos ni un arrebató, ni un impulso, de esos tan frecuentes en estas enfermedades. Mi procedimiento, que conceptúo un sistema absolutamente natural y al alcance de todo el mundo, no es nada complicado. En el fondo, consiste en sugerir a los enfermos la idea y la sensación de que están muertos; no le aconsejo que convenza de lo contrario a ninguno de los que usted ha visto en las salas; sería pueril. La autosugestión obra milagros; el cerebro concluye por morir realmente y toda la vida de relación queda reducida a simples fenómenos reflejos que yo me encargo de estimular diariamente. Porque mire usted que es todo un pueblo el que a diario desfila por mi clínica; ya no admito más clientes; con los que tengo me basta y sobra para mis experimentos. Como usted ve, mi sistema consiste en «matar» la personalidad aboliendo las funciones de relación. El sujeto que se cree muerto llega a estarlo en realidad para la vida psíquica y aun para la fisiológica a veces. Ya sabe usted que en la muerte, que es la naturaleza en estado neutro por así decirlo, no existe la enfermedad porque no existe la salud tampoco y nada puede existir sin su oposición consiguiente. La muerte aparente, consigue pues neutralizar la enfermedad y volver la naturaleza al punto inicial de la vida. Cuando obtengo este resultado, que es siempre, sólo me resta volver al «muerto» a la vida poco a poco. Durante el despertar, que es muy dulce y muy lento, pues a veces dura un mes, las células se van integrando normalmente; es un proceso interesantísimo a través del cual la personalidad reaparece en toda su integridad primitiva. Mire usted, aquí llega un convaleciente.

En efecto, un hombre joven penetró en la sala. Su rostro algo marchito expresaba serenidad y en sus ojos brillaba una diminuta llama de alegría. Se detuvo frente a Bougibal y pronunció con voz torpe algunas palabras acompañadas de ademanes infantiles.

Yo me levanté para marcharme.

—¿Se va? No lo olvide usted; si usted desea curar su neurastenia, confíe en mí.

—¿Y usted me lo propone, Bougibal?

—¡Oh! Haga usted lo que quiera, yo no soy capaz de obligar a usted a hacer lo que no desea —me replicó clavando en los míos la mirada de sus ojos acerados e intensos, que me produjo una vaga sensación de dolor físico.

—Lo pensaré —añadí despidiéndome de Bougibal, en cuyos labios adiviné una páfida sonrisa. Pero lo cierto es que no se me ha vuelto a ocurrir tentar la curación por medio del «sistema Bougibal».

Después que murió monseñor la casa estuvo desalquilada. La gente del barrio primero, y después un grupo de liberales que mejor hubieran podido llamarse ateos, comenzó a hacer correr extraños rumores acerca de aquella casa blanca, confortable y lujosa. Y la imaginación popular no necesitó de más para crear una fábula entera, en la que si había mucho de Sanatismo, no había poco de impiedad. Bien es cierto que las mismas costumbres de monseñor, un poco libres y galantes, dieron pábulo a la leyenda, que sólo se desvirtuó mucho tiempo después, cuando el edificio fue destruido y la memoria de su primer dueño se desvaneció como una sombra.

El palacete se alzaba hacia un extremo de la ciudad, en una calle de edificación bastante rara. Estaba flanqueado por dos edificios pequeños, de construcción antiquísima, y situado enfrente mismo a una quinta que sólo se ocupaba en los dos o tres meses de verano. En vida del obispo el palacio era iluminado por las noches y muchas veces se podía ver, hacia las primeras horas de la madrugada, la figura noble y elegante del prelado, destacándose, como las figuras de los cuadros, en el fondo lejano de las ventanas. Pero desde que monseñor falleciera el palacio quedó solitario como una ruina. Ya no se escuchaba por las mañanas el paso largo y reposado del religioso que caminaba por las avenidas del jardín, haciendo resonar el pedregullo al peso de sus delicados pies de gentil hombre. Ahora el silencio y la soledad eran absolutos.

Muerto el religioso, y luego de terminadas las ceremonias fúnebres, el propietario alquiló la casa. Fue a vivir a ella un matrimonio húngaro que se mudó a la semana siguiente sin que nadie pudiera explicarse el motivo de determinación tan prematura. La chusma del barrio y el grupo de liberales se asió a esto para dar rienda suelta a su imaginación malevolente y hacer correr por la ciudad las más extravagantes versiones.

Se decía: que el matrimonio húngaro habíase visto obligado a abandonar la casa porque todas las noches se sentían ruidos de pasos en las galerías del piso alto, mientras que desde las bodegas, situadas en el subsuelo, llegaban nítidos y claros, ecos de risas mujeriles, juramentos obscenos, y vibrar de cristales, como si un invisible escanciador satánico destapara botellas de *champagne*.

Ciertas o falsas, estas murmuraciones fuéronse haciendo cada día en voz más alta. Y como el rumor corrió por la ciudad la gente comenzó a mirar la casa con cierta desconfianza; y los timoratos, y las beatas no se hubieran animado a pasar por allí a la caída de la tarde, sin persignarse devotamente y rezar un padrenuestro por el alma del prelado.

Los niños, que para ir a la escuela tenían que pasar por aquella calle, utilizaban la vereda de enfrente y las comadres y sirvientas hacían largos rodeos, para evitar la proximidad de la «casa encantada».

Seguramente las costumbres un poco frívolas del obispo fueron las causas de estas supersticiones. En realidad nadie ignoraba que monseñor había sido un hombre galante, que si vistió la estola fue para dar a su persona más prestigio en aquella buena época en que las mujeres dejaban su alma, y a veces su cuerpo, en las manos blancas y acariciantes de los doctores de la Iglesia. Si el obispo hubiese vivido en la época de los pontífices artistas, habría llegado a alcanzar el gorro cardenalicio y su nombre hubiera pasado a la historia escrito en las páginas galantes de Pedro el Aretino. Siendo muy joven, en su primer semestre de

---

<sup>707</sup> Luis María Jordán, «La casa del obispo», *Nosotros*, 4 (1911), núm. 27, pp. 270-277.

seminario, había cambiado un par de estocadas por defender la reputación de una muchacha a quien las malas lenguas le daban de querida. Y algún tiempo después, ejerciendo el curato de X, una joven señora de treinta años abandonó a su esposo y fue a buscar un refugio espiritual bajo el techo benevolente del tonsurado.

Más tarde, siendo ya obispo, repitiéronse análogas escenas y todo esto, que hizo blasfemar a los liberales, acrecentaba el prestigio de monseñor ante los católicos, que como buenos creyentes, creían en todo menos en lo único en que naturalmente debían de creer...

Sea como fuere, el hecho es que después de la muerte del religioso nadie se aventuró a vivir en la casa desocupada: los liberales porque alardeaban de desprecio y los católicos porque se creían indignos de alojarse en la que había sido jaula dorada de monseñor.

Y así pasó el tiempo hasta que un buen día llegó a la ciudad, en seguimiento de una compañía lírica que traía muy buenas mujeres, un mozalbete lampiño, enamorado de una de ellas. Y como el muchacho tenía fortuna y juventud y amor y le hubiera sido igual comulgar con hostias que con ruedas de molino, alquiló la casa del obispo con la intención de hacerla servir de nido de amores con la primera dama. Pero el mismo día que los contratos estuvieron concluidos, la señorita cantatriz se fugó de la ciudad con un militar que había sabido entusiasmarla. El mozalbete lampiño se mordió de rabia: la broma le costaba no sólo el amor de la tiple sino el importe de tres meses adelantados de alquiler. El despecho le hizo hacer locuras y por eso quizá organizó una fiesta.

Quería celebrar el primer día de su dominio en aquella casa con una velada que quedara imborrable en el recuerdo de todos y que seguramente llegaría a oídos de la desleal. Invitaría a varias mujeres galantes de la ciudad y daría una cena magnífica, como aquella que ofreció a sus antiguas queridas el señor Ravilá de Ravilés, en la admirable «Diabólica» de Barbey.

En pocos días la antigua residencia del prelado cambió de aspecto. Por la gran puerta central que daba a los jardines entró el lujo moderno bajo la forma de cortinados, tapices, alfombras, muebles y todas las mil cosas caras e innecesarias que constituyen el encanto de los hombres galantes. La víspera de la fiesta se repartieron invitaciones y esa noche por primera vez el nuevo inquilino fue a dormir a su casa. A manera de ensayo ordenó que se encendieran todas las luces para gustar del efecto, casi mágico, que debía producir. Los sirvientes obedecieron y la casa obispal emergió desde el fondo del jardín fulgurante y lumínea como un incendio. El mozalbete, satisfecho de su obra, se echó en una butaca del comedor, pidió cigarros y *champagne* y ordenó a la servidumbre que le dejara solo.

A las once comenzó a beber y bebió mucho. Cuando su cronómetro dio las doce menos cuarto había terminado ya la tercera botella y se quedó dormido. Hacia las dos de la mañana se despertó y como tuviera aún la cabeza pesada resolvió acostarse en el lecho. Pero al hacer el camino del comedor hasta la alcoba notó una cosa extraña. Las sombras de los muebles se proyectaban de una manera rara como si estuvieran desfiguradas por un efecto de las combinaciones de la luz. Mirólas fijamente pero no pudo comprender. En el comedor, al lado de la sombra de la mesa y un poco más hacia la izquierda había la sombra de otra mesa que no correspondía por su forma a la de ninguno de los muebles. Además en aquel momento sólo había en la pieza seis sillas y dos butacas y sin embargo, en el suelo y en las paredes se proyectaban dos sillas más y un sillón largo que no estaba en el comedor.

En la pared de enfrente, entre dos ventanas proyectábase nítidamente la silueta de un reloj. En el suelo se dibujaba con igual nitidez una percha de brazos y un sombrero. Y sin embargo, nada de esto había en la habitación.

—¡Es raro!, pensó en voz alta el inquilino. Y luego mirando las botellas de *champagne* que acababa de vaciar:

—Tres... no es mucho. Otras veces he tomado diez sin emborracharme... Bueno... lo veremos mañana.

A pesar de su semi-ebriedad recordó que había oído hablar algo sobre el encantamiento del obispo, pero el rumor le pareció tan estúpido que no pudo menos de reírse:

—El obispo... el obispo... ¡valiente idiota! Si se me presentara en forma de mujer le haría gustar de nuevo los amores profanos.

Y caminó, diciendo blasfemias, hasta llegar a la alcoba. Sobre la sombra de su cama proyectada en la pared, había la sombra de una mujer casi desnuda. El inquilino miró con aire estúpido, apagó las luces para evitar todo desvestiéndose a oscuras, y se durmió como una piedra.

## II

Ocho o diez mujeres, y otros tantos calaveras, amigos del nuevo locatario, llenaron la casa a la noche siguiente. El anfitrión más pálido que de costumbre, recibió a los invitados con la gentil amabilidad de todos los días. Nadie notó que su voz se quebraba un poco al pronunciar ciertas palabras y que sus ojos, habitualmente encendidos por una mirada de fijeza, casi insultante, permanecían bajos e inmóviles. En realidad, los comensales del gran mundo son poco observadores. Y en cuanto a las mujeres, ninguna de ellas habría sido capaz de estar con un hombre una noche entera, sin aburrirle un poco. El éxito de la fiesta estaba, pues, en la alegría de los vinos y en alguna otra historia pasablemente obscena que alguien se encargaría de referir. A las nueve de la noche todas las parejas habían tomado sus asientos en la mesa, que fue servida por muchachas y jovencitos casi desnudos, según el canon respetable de la etiqueta cesárea. La belleza abundó. Tan admirables fueron las espaldas desnudas de las invitadas como las piernas glabras y un poco torpes de aquellos muchachos que iban dejando galanterías al oído de los comensales.

Algunos jóvenes ponderaron la bondad de los vinos o la elegancia con que estaban arregladas las salas. Y uno de ellos, tal vez el que más intimidad tenía con el dueño de casa, se animó a traer el recuerdo de la tiple, mujer frívola y desleal, que seguramente no merecía las atenciones que le habían sido prodigadas.

Una de las hetairas terció en defensa de la ausente. Era una mujer de unos treinta años, rubia y robusta; bella, a pesar de su gesto autoritario y de sus dos senos enormes, dignos de una maternidad sagrada:

—La cantante ha tenido miedo de venir a esta casa y se ha ido a otra y con otro... nada más simple.

El anfitrión un poco incomodado, levantó los ojos en actitud de interrogar y la mujer de gesto autoritario, anticipándose a la pregunta, formuló otra que ninguno supo contestar:

—¿Saben ustedes de qué murió el obispo? Como nadie rompiera el silencio, agregó con el mismo acento de voz, sereno y cristalino, con que había pronunciado las últimas palabras:

—¡El obispo murió asesinado por una sombra! El mozalbete rubio tuvo un estremecimiento de pánico y se inclinó sobre la mesa para escuchar mejor.

La cortesana continuó:

—Hace diez años, en el balneario X, conocí al reverendo. Gozaba él entonces de la amistad de toda la gente distinguida y comenzaba yo a tener mis relaciones de gran mundo,

gracias a mis veinte años, a mis caderas amplias y a mis dos senos macizos y duros como una testa de montaña. Mi amistad con el prelado se inició de un modo banal y casi estúpido; sin que intervinieran ni sus encantos de eclesiástico ni mi deseo de acumular riqueza. Le vi un día en la playa, sentado al sol en una silla plegadiza, que al ofrecer a su cuerpo un descanso más muelle hacía resaltar mejor, a la luz meridiana, su cuello de procónsul y sus manos de niña. Nos miramos fijamente un minuto, bajé los ojos y casi humillada pasé de largo. Dos días después monseñor me recibía en su casa. El amor fue para nosotros un abismo a donde arrojamos todo lo que pudimos arrancar de nuestras almas y de nuestros cuerpos, quedándonos con lo estrictamente necesario para continuar en la vida. Antes y después de aquello he amado a muchos hombres, pero nadie ha sabido llevarme en un vértigo tan absoluto ni hacerme estremecer en una agonía tan dulce, tan pérfida y tan honda. ¡Oh! aquel varón era digno del paraíso... y del infierno. Yo no sé si en ciertas ocasiones llegamos a perder nuestra razón, pero me acuerdo bien que suprimimos la cuenta de los días y que durante una semana permanecemos con los postigos de la habitación herméticamente cerrados para convencernos de que una noche nueva, infinita y terrible, había caído del cielo para nosotros. Aquella luna de miel fue un plenilunio de fuego. Feliz o desgraciadamente monseñor tuvo que regresar aquí por exigencias de sus deberes y yo permanecí allá entregada al recuerdo de los días turbulentos y de las noches extraordinarias. Pero nuestra separación no podía durar mucho. A los pocos meses fui llamada y me instalé en esta misma casa, a cinco metros de este comedor en aquella pieza tapizada de papel azul, que si pudiera hablar, se cambiaría en punzó, a las primeras frases. Y en este palacio fue donde comencé a conocer uno a uno los secretos de mi dueño. Algo de lo que más me intrigara desde un principio fue que el prelado, a la mitad exacta de la noche, se arrancaba de mis brazos con un movimiento convulsivo, e hincándose en el piso en actitud suplicante, rezaba con fervor sus oraciones latinas, que sólo interrumpía a intervalos, para acallar un grito de dolor. Era un grito, como hubiera podido preferir cualquiera de nosotros, si de improviso le atravesaran las manos con un puñal. Una noche su dolor debió sobrepasar en intensidad a los dolores anteriores porque alcancé a oír claramente estas palabras. ¿Hasta cuándo, maldita?...

Desde esa noche asedié a monseñor con mis preguntas y como la escena se repitiera varias veces le amenacé con mi retiro, si su silencio continuaba. Entonces, el pecador habló. Me dijo que a los pocos meses de haberse hecho cargo de su diócesis, vino a ayudarlo, en calidad de secretario eclesiástico, una hermosa joven italiana a quien vistió con el hábito de la iglesia. Y como la mano de Dios castiga siempre, la fusta divina se hizo sentir bajo la forma implacable y vergonzosa de una próxima maternidad. El escándalo estaba tan cercano que cualquier conjuración se hizo imposible, y la muchacha, como todas las mujeres en igual estado, tuvo tiránicas exigencias. Monseñor, puesto a elegir entre el crimen o la vergüenza, eligió el crimen. (Yo no juzgo esta actitud desesperada y quizá inútil —agregó la mujer de gesto autoritario—, pero tal vez todos nosotros en un momento dado, seríamos capaces de hacer algo peor). Y como nadie se atreviera a interrumpirla continuó:

—Monseñor quiso destruir hasta el último resto de aquel vínculo y utilizó el fuego que al fin... al fin es una purificación. No hubo sangre, ni vértebras destroncadas, ni nada. La llama divina, cumplió como debía, la divina palabra: *Memento homo*, etc.

Pero, sea que la conciencia se irguiera luego acusadora, sea que una venganza sobrenatural tuviese que cumplirse, es lo cierto que las últimas palabras de la víctima empezaban a ser proféticas. La muchacha al morir había dicho que el mismo fuego consumiría a los dos y monseñor veía por las noches una sombra —la sombra del secretario— que con una vara de hierro candente acercábase al lecho y le quemaba el cuerpo. Por eso

aquellos gritos inarticulados que yo no había podido explicarme jamás. El día en que el religioso murió todo su cuerpo era una llaga viva.

Y aunque la gente del pueblo ignora este detalle, todos saben que no se puede habitar en esta casa «porque las sombras están vivas».

La narradora, terminado el relato, se dirigió al anfitrión en un tono de vaga ironía:

—Por eso la señorita tiple no ha querido seguirle aquí, señor mío.

El mozalbote rubio había escuchado la historia con un esfuerzo de atención casi penoso. Evidentemente, había íntima relación entre lo que le contaban ahora y lo que él observara la noche antes. Pero como hubiera sido pusilánime narrar a sus invitados la aventura pasada, prefirió callarse y abandonar la casa lo antes posible. Él también — empedernido pecador— tenía largas cuentas que redimir, y quién sabe si la vara incandescente de aquella secretaria diabólica no reduciría a cenizas los cuerpos de todos los moradores de la casa.

Para arrancarse momentáneamente a tales conjeturas penosas y estúpidas, bebió como no había bebido jamás, con una sed que habría podido llamarse byroniana si el personaje no hubiera sido un insignificante hombre de mundo.

Cuando el último comensal lo hubo abandonado, apenas podía sostener su vertical humana, como si todo el alcohol bebido y todas las culpas irredimidas se hubiesen aglomerado sobre su cabeza con un peso formidable.

Una vez solo, se echó en el diván, apretando entre los dientes un resto de habano. Casi inmediatamente los salones cambiaron de aspecto y sobre el techo, en el piso y en las paredes proyectáronse con una macabra nitidez las siluetas de seres y objetos inexistentes. Sobre el mismo muro en que se apoyaba su diván dibujábase el contorno de una mujer lo suficientemente desnuda para que se pudiese ver su corpulencia formal. En la pared de enfrente, el mismo reloj de la noche antes aparecía con contornos precisos, en una perfecta nitidez de una cosa tangible.

En la pieza tapizada de azul apareció otra mujer —la misma seguramente a la que se refiriera la cortesana—. Avanzó con lentitud hacia el diván en donde yacía casi exánime el dueño de la casa y antes de que la sombra hubiese alcanzado a tocar el cuerpo del borracho se sintió un grito horrible. El mozalbote cayó al suelo como una cosa muerta...

A la mañana siguiente; cuando los criados entraron en las habitaciones de su dueño, hallaron a éste revolcándose en el lecho, presa de dolores espantosos. Sobre cada uno de los párpados tenía un círculo rojizo como si le hubieran tocado con carbones encendidos. Encima de las almohadas, entre un pedazo de funda quemada había un resto de habano.

Uno de los sirvientes murmuró al oído de los otros:

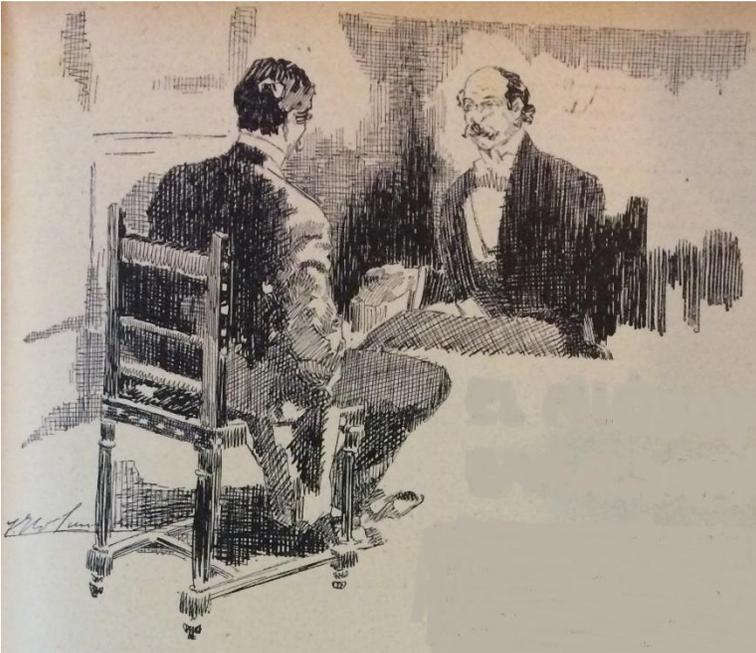
—Este bruto ha estado tan borracho que se ha quemado los ojos con su cigarro.

Nadie pudo jamás probar la veracidad de aquella conjetura. Pocos días después el ciego abandonó el país y la casa quedó deshabitada durante mucho tiempo. Dos años más tarde un fuego benévolo y purificador la redujo a cenizas.

Y en el mismo sitio en donde estuvo la antigua construcción hoy hay un jardín de estilo inglés que produce los mejores claveles de la comarca.

## EL FILÓSOFO EMBALSAMADO<sup>708</sup>

ÁLVARO ARMANDO VASSEUR



El gran filósofo italiano a quien sus compatriotas llamaban «el Hegel moderno», habitaba un magnífico segundo piso, en un antiguo palacio enclavado en el centro del viejo Nápoles. Amplias escalinatas de carcomida piedra; estatuas, bustos, bancos de respaldos episcopales, en los descansos. En el cristal de la puerta del vestíbulo, las mayúsculas célebres de sus iniciales: L. M. Dentro, en las habitaciones, pavimentadas de límpidos y coloreados mosaicos, un ambiente cardenalicio: muebles severos, cuadros de

Instituto de Bellas Artes, pulcras alfombras camineras. A lo largo de las paredes, continuando de habitación en habitación, altas bibliotecas repletas de gruesos volúmenes aforrados del mismo amarillento pergamino. En uno de los estudios, un pulcrísimo bufete, y a su vera, contra una entreabierta ventana, un inconmensurable sofá.

Aquella mañana, el «pontífice del hegelianismo» me esperaba. Sabía que además del justo deseo de conocerle llevábame a él la necesidad de implantar mi información acerca de ciertos autores del renacimiento italiano, para mi obra: *Los filósofos y la muerte*.

Mi primera sorpresa fue ante su aspecto. En vez del anciano que presumía, tropecé con un hombrachón, joven todavía, más avezado, al parecer, a los triunfos del «rind» que a los del pensamiento puro. No insistiré en describir la forma de su cráneo, el color de sus ojos, el poderío de sus gestos, las dimensiones de sus orejas, ni otras particularidades más o menos psiquiátricas de su persona.

Sentarnos en su estudio, y entrar de lleno en la «filosofía» fueron casi simultáneos. Comentaristas de España, pensadores originales del Norte de Europa, filósofos de Inglaterra, de Francia, de Estados Unidos, desfilaron, en una sucesión de relámpagos críticos.

A propósito de Williams James recuerdo que me dijo:

—James concluyó su vida filosófica como un pastor protestante: ensayando todas las posibilidades imaginativas tendientes a demostrar que «la vida del espíritu, tal como la conocemos, no sería la función del cerebro»; que «la conciencia puede subsistir después del cese de toda actividad cerebral»; que las interpretaciones del «materialismo» y del «positivismo» son ilógicas, para decirlo todo con una sola palabra, *irracionales*. James solía decir que el problema de la inmortalidad humana, no era de los que más le preocupaban. No

---

<sup>708</sup> Álvaro Armando Vasseur, «El filósofo embalsamado», *Fray Mocho*, 14 de noviembre de 1913, núm. 81, pp. 8-10. Las ilustraciones son de Juan Hohmann.

obstante, casi siempre caía en la esfera de las preocupaciones religiosas. Se encarnizaba con los postulados que desconocen el valor de las creencias, inclusive con el viejo y desinteresado intelectualismo. Esforzábese en substituir a la concepción aristocrática de la inmortalidad engendrada por el catolicismo, una concepción democrática, universalista, hija de la teoría de la evolución... Concluía sus conferencias y sus artículos, invitando antes a la esperanza que a la duda, a la fe que a la indiferencia. Creía con Wundt en «la ley del aumento de las energías espirituales», tanto en los hombres como en el cosmos. Por momentos, solía participar de las ilusiones finalistas de Eucken. Aunque anti kantiano, él también solía repetir, *con otras palabras* aquel final famoso de Kant: «la sabiduría impenetrable a quien debemos la existencia no es menos venerable en lo que nos rehúsa que en lo que nos concede». En James, la sangre, el instinto, la raza, eran profundamente religiosos: pertenecía a la estirpe de los que *querían creer*: de los que *necesitaban creer*. A semejanza de Moralis, en su *Discípulo de Sais*, siempre que creía ver o descubrir una nueva posibilidad, no era la diosa Verdad la que veía sino su propia imaginación... Cada vez que levantaba el velo de la diosa... se veía a sí mismo... ¡Pero no escarmentaba!

En eso se parecía a su colega «el gran filósofo californiano» Josiah Peirce, que es, a la vez, un dialéctico maravilloso. Como de usted, estamos lejos del método que originara los *Principios de Psicología*, que tanto prestigio le dieran veinte años ha. Lejos del método criticista de su primer guía: Renouvier.

—¿Berjson? —le dije— ¿qué piensa usted de su orientación?

—Según me escribe su amigo y discípulo Sorel, el «filósofo de la intuición pura» deriva hacia el «alma» y la inmortalidad». Tales parecen ser sus más vivas preocupaciones actuales. Si así fuera el «filósofo de moda» no haría más que pagar su tributo al histerismo místico de sus admiradores de uno y otro sexo.

Sin embargo, como es francés, que es lo mismo que decir sutil, y habitando en París, que es la capital donde más terror se siente por el ridículo, no dejará de comprender las dificultades de tal posición.

—Entiendo que Berjson no es precisamente un místico —interrumpí yo— ni un fácil apologista del nuevo espiritualismo.

—No lo será, pero se parece mortalmente a los que lo son... Como es más... óptico que los otros, sabe *ver* y matizar mejor sus simpatías. No será un adherente, pero es un simpatizante. En el fondo se percibe que hay algo en él que añora a la vera, cuando no a espaldas de la clásica razón latina...

—¿Cree usted que es para tanto?

—Vaya si lo creo. Ya lo han hecho presidente de la Sociedad de I. Psíquicas de Londres. ¿Cómo no ver en ello un premio a aquel final de su «Evolución Creadora» donde se deja decir que «acaso la humanidad concluirá por señorear todos los obstáculos, inclusive el de la muerte»?... ¿Y el discurso de Bolonia (durante el último Congreso de Filosofía) de un misticismo tan pragmatista? Aquello de que es menester sacudir el polvo de la Escolástica y aproximar la filosofía a la vida... El amoroso comentario de Berkeley; la imagen con que define el idealismo del obispo inglés, comparando la materia a «una película transparente interpuesta entre el hombre y Dios; transparente en tanto los conceptos de *Substancia*, *Fuerza*, *Extensión Abstracta*, etc. inventados por los filósofos, no se depositan sobre ella como una capa de polvo que nos impide ver a Dios, por transparencia»...

La afirmación de que cada filósofo, digno de tal nombre, *sólo ha tratado de decir una sola cosa*, que ha pretendido decirla sin lograrlo la mayoría de las veces: que *ha dicho una sola cosa* porque no ha tenido más que un solo atisbo; que más que una visión ha sido un

contacto... Tales afirmaciones se comprenderían mejor en un Schelling, en un Novalis... Resultan maravillantes proferidas por el crítico de Kant y de Spencer.

—Hace tiempo —prorrumpí— que Berjson ha llamado la atención acerca de las dos especies de «intelectualismo» que se disputan la hegemonía filosófica: el que vive sus ideas, y el intelectualismo que inmoviliza las ideas vivientes en conceptos solidificados para luego manejarlos como fichas.



Con rápido ademán, Monce rechaza la intención de una cita:

—En filosofía como en aviación, antes de volar alto, es necesario deslizarse sobre un plano firme. Para remontarse ideológicamente hay que imitar el arranque *horizontal terrestre* de los aeroplanos, no el salto vertical de los globos libres o cautivos... Esas fichas a que alude Berjson constituyen un lastre necesario; si fueron vivientes, pueden revivir...

Además, ¿es posible pensar sin método? ¿Vivir, sin orden? ¿Proyectar algo, sin lógica?

El método es todo, y algo más... ¡Sin él tornamos al antiguo caos! Inducir, deducir, hipostasiar, son manifestaciones del método: cuanto más coherente es éste, más profundas, más universales resultan aquéllas. Filosofar no es decir lo que se quiere, según humorizaba J. de Coulanges: es ordenar, es sistematizar, es racionalizar.

Berjson no ignora que se pueden coger peces vivos, congelarlos en heladeras especiales, conservándolos así meses tras meses; basta caldear el hielo, para que revivan y colean de nuevo... ¡Es cuestión de método!

—Pasando a otra cosa —dije yo— ¿qué me dice usted de la labor que continúa realizando la Sociedad de Investigaciones Psíquicas de Londres?

—¡Mistagogías! —rugió D. Ludovico— a base de anécdotas personales. ¿Cómo quiere usted que se aclaren los misterios de la personalidad y de la supervivencia, con sujetos históricos cuando no visiblemente patológicos? No se hace filosofía con las manos. Esos señores querrían asir los fenómenos más invisibles, los hechos más quiméricos, como si fueran bestezuelas domésticas o aves de corral.

Todo eso es magia negra. Es el reverso del idealismo crítico, del idealismo dinástico, que ha logrado clasificar, en relaciones lógicas, los conceptos que definen formas esenciales del ser. Es la intimación de las *mil y una noches* del espiritualismo.

El pontífice pasaba insensiblemente del idealismo crítico al racionalismo vulgar. Era cosa de recordarle las páginas satíricas que ha dedicado a este último el pragmatista inglés Schiller: amablemente le recordé la conclusión schilleriana: la fe en la razón discursiva, en la razón formal es una fe análoga a la otra fe...

—¡Jamás! —protestó Monce—. La razón lógica que abarca lo real y se limita a lo real es nuestra única salvaguardia dialéctica. Es la medida de las medidas. Porque: «*todo lo que es real es racional, todo lo que es racional es real*».

A estas alturas, yo me permití sonreír: porque hace tiempo que he dado en dudar de que todo lo real sea racional —y más aún que todo lo racional sea real...

El maestro no se aperció de mi gesto; además, aunque hubiera notado mi sonrisa, no habría creído en ella... Prosiguió:

—La filosofía exige manos limpias, corazón puro. Las «verdades» no deben buscarse a oscuras con pases magnéticos o formas inquisitoriales. Las verdades son flores diurnas, hijas del sol: necesitan luz, plena luz.

Es curioso —pensé—, un racionalista que sólo cree en «verdades» visibles, tangibles o ponderables.

—¿De modo que usted cree en la posibilidad de alcanzar la «verdad»?

El filósofo cogió mi intención y repuso:

—Éste es otro problema.

—No dejará de reconocer que a oscuras, o a media luz, también se pueden alcanzar tales «verdades». Si la verdad es interpretación de hechos observados y meditación acerca de las causas o efectos de los mismos, ¿qué duda cabe que para meditar con más serenidad y concentración, sean preferibles las penumbras a la luz cruda, la noche al día?...

—Las verdades que buscan esos señores de Londres no se cogen más que a oscuras: son verdades nocturnas, verdades de *sabbat*.

—¿Y la muerte, maestro? Los problemas que ella plantea ¿no lo han obsedido nunca?

—La muerte, no existe. Es una idea tan falsa como la de «la nada». La vida es la dialéctica de la naturaleza. El ser es inmortal, superior a toda contracción, a toda mudanza, a todo contraste, a toda inercia. Lo que es en nosotros y fuera de nosotros no puede dejar de serlo: *Es*.

—¿De modo que, según usted, lo que *es* en nosotros forma parte de lo que *es*, *in eternum*?

—Justamente. El espíritu en nosotros, se trueca en razón, como el calor en luz. Mediante la razón, las particularidades individuales se tornan conscientes; poco a poco la conciencia va percibiendo y conexionando, el fenomenismo o, si queréis mejor, la ideología del fenomenismo.

—Es mucha ideología, maestro. Pero, en fin, al morir, según observa Spencer al final de su admirable *Autobiografía*, ocurre un hecho decisivo: «*perdemos la conciencia de existir o la de haber existido*».

—Ese accidente no tiene punto de contacto con la idea aguelárrica que el vulgo intelectual se hace de la «muerte».

—¿Entonces usted cree... que, cuando se muere... no se muere?

—Yo creo que éste *es otro problema* —afirmó Monce magistralmente.

—¡Así será! —repuse, resignándome a continuar ignorando lo que al parecer él sabía y no quería aclararme.

—Lo intolerable —prosiguió— es que cada problema se pretende hacer una cuestión personalísima, de vida o muerte. Este utilitarismo especulativo paréceme tan grosero como el utilitarismo de las religiones positivas.

En Italia, la muerte nunca ha sido un problema filosófico. Nuestros clásicos se atenían al dogma católico. Las especulaciones giraban alrededor de otras inquietudes. El esfuerzo teológico de tantas centurias, con ser tan colosal, no ha producido ningún tratado comparable al *De Contenenda morte de Ciceron*. No podía producirlo. Nuestros más grandes pensadores fueron necesariamente ortodoxos. Pensaban y escribían bajo la tutela eclesiástica. Por intensa

que fuera su potencia de sistematización, como ocurre por ejemplo en Vico, el fervor apologético concluye siempre por imponerse...

El maestro iba derecho a administrarme un curso de historia de la filosofía italiana. Fácil me fue hacerle remontar a las fuentes que me interesaban.

Terminado que hube mis apuntes, torné a insistir:

—¿Y su actitud íntima?

El grande hombre, enfocándome sus pupilas de faro, prorrumpió sin titubear:

—La mística de la muerte es inferior a la filosofía de la vida. Vea usted el movimiento moderno; ¿qué gran poema, qué gran pintura filosófica, qué profunda corriente de heroísmos, que gran movimiento espiritual ha creado? ¿Dónde están sus obras?

—Me parece que exagera —balbuceé—. Con tal rigor, ni el misticismo clásico se salva...

—Es que no merece salvarse —afirmó D. Ludovico.

—Su condenación involucra gran parte de los materiales que determinaron el Renacimiento europeo; inclusive la obra, para ustedes intangible, de Dante. ¡Casi todo el pensamiento castellano, salvo rarísimas excepciones!

—Los místicos a que usted se refiere son *vitalistas*, *resurreccionistas*. Para ellos, la muerte es la libertad espiritual, en la medida de «perfeccionamiento» individual. Lo que no quieren, lo que no admiten es la conclusión, *el acabose*. Para ellos morir no es morir; es variar de vida.

—¡La continuidad es una perspectiva tan deslumbradora! ¡El instinto que nos impele tan irresistible!...

—Ilusiones. No hay tal continuidad: ni individual, ni específica, ni cósmica. La naturaleza teje y desteje sin finalidad. Sus ensayos podrían hacer creer que labora para algún futuro Estreno... En realidad, no pasan de ensayos.

Viendo que yo callaba en actitud expectante, el Hegel moderno, concluyó:

—*Caro amico*: la Naturaleza es una: un Sol en nuestro sistema, una Luna en nuestro cielo, una humanidad en nuestra Tierra. Las cosas no tienen reverso, interioridades ni resortes mágicos. La materia, cualesquiera que sea su estado, no juega a escondidas con nuestras percepciones. Posee, sí, tesoros de energía que la inteligencia irá descubriendo y la voluntad aprovechando. Mas, la Naturaleza *es una y la misma* en nuestros glóbulos sanguíneos como en los astrales que constituyen las vías lácteas, en los vibriones ultramicroscópicos y en los residuos de los crisoles, en las facultades de los «médiums» como en los colores del espectro polar: *una y la misma*.

Tales fueron sus palabras. Al despedirnos agregó:

—Espero que no me guardará rencor por no creer en «humanidades fluídicas», en «mundos fluídicos» ni en «comunicaciones interespiríticas».

—No estoy muy seguro de ello —le contesté sonriendo.

Y me fui.

---

Dos meses después el gran Monce fallecía: una congestión cerebral, imprevista como la mayoría de ellas. En menos de dos horas el titán quedó exánime, muerto.

Imposible expresar la impresión que produjo su prematuro fin. Los artículos necrológicos llenaban las planas de los diarios. Los jardines de la retórica fúnebre quedaron sin una siempreviva. Los cipreses y los laureles de su patria, fueron literalmente desgajados.

Figuraos: ¡el Hegel moderno!

A pesar de las convicciones del Extinto, su familia y sus íntimos dispusieron que el cadáver fuera embalsamado. Tuve ocasión de contemplarle una vez más filosóficamente extendido en su lecho. Ya no parecía reconocermme, por cierto, ni interesarse en el problema de «la racionalidad de lo real». Medio entreabierta la boca, por donde se exhalara el «espíritu» que animaba aquellas tremendas afirmaciones que aún rememoraba. ¡Tan calladito que yacía el gran discursidor, mientras en las estancias vecinas gemían sus deudos y discípulos, y fuera, en las redacciones y en los bufetes universitarios corría, en ríos de tinta, el llanto del «Senado universal de las inteligencias»!

---

Noches pasadas, invitado por el doctor Avellino, asistí en el salón de su consultorio, a una sesión de «mediumnismo». Estaban presentes los señores Ruggieri y Campobasso, profesores de esta Real Universidad y la estudiosa señorita Maccaresco.

El «médium» es una joven de veinte años, casi analfabeta, oriunda de Salerno. Su especialidad son las «evocaciones» de personas fallecidas. Es un «médium» de gran porvenir, en opinión de cuantos han tenido oportunidad de asistir a sus trabajos. Se llama Bice Altieri. Es de esperar que en pocos años llegará a ser una «celebridad». Acaso estas líneas serán el comienzo de ella.

Estábamos en la primera «evocación»: un tío del profesor Ruggieri, fallecido hacía quince años. El interrogatorio se desarrollaba con detalles que impresionaban visiblemente al profesor Ruggieri. La señorita Maccaresco afirmaba que percibía a la izquierda del «médium» una silueta brumosa. De pronto, oímos una voz distinta, anhelante. El tío del profesor declaró que debía irse, pues otra entidad necesitaba manifestarse.



El «médium» se debatía impacientemente. El doctor Avellino amortiguó las luces. Quedamos en una penumbra rojiza. El «médium», contra su costumbre, suplicó que hiciéramos la rueda magnética. Formamos la rueda poniendo en contacto nuestras extremidades digitales. En cuanto el «médium» hubo recogido las primeras ondas nerviosas, quedó rígido, insensible, al parecer, a todo contacto externo.

Esperamos largo rato. Al fin, como si llegara de otro continente una voz de *acento conocido* murmuró:

—Yo soy Monce: Ludovido Monce.

Ignoro si alguno de nosotros había pensado en él o si aquello sobrevino espontáneamente. A pesar de mi maravilla contesté al par del Dr. Avellino.

—¿El filósofo Monce?

La voz replicó:

—Sí, Monce. Yo soy Monce.

El doctor Avellino le dijo:

—Probadnos vuestra identidad.

La voz exclamo ansiosa:

—No tengo tiempo que perder. ¿Mi voz no es la misma de antes? ¿Ya no la recordáis? Preguntad al poeta americano si no es la misma que oyera alguna vez. Preguntad al prof. Ruggieri si no la reconoce.

Ambos interpelados respondimos:

—Sí, es la misma voz.

El prof. Ruggieri agregó a modo de saludo:

—¿Qué tal os tratan, maestro? ¿Tenéis mucho trabajo allí?

Oímos que respondía:

—Sufro. No puedo yacer en paz.

—¿Por qué no puede? —interrogó el Dr. Avellino.

—No puedo. No sé. Esto no es como presumía. Yo pensaba que morir era desvanecerse en el olvido. Creía que salíamos de la inquietud para anegarnos en el infinito. En realidad, salimos de la vida como de una orgía... Sí; como de una orgía... Caemos en un sopor de pesadilla...

Yo pensé: ¿Será la acción del suero en las células cerebrales? ¿En vez de permitir la evaporación psíquica detendría algunos residuos de ella, como el perfume subsiste en los frascos de esencias aun después de concluido el líquido que los llenaba?

La voz de Monce proseguía:

—No sé por qué será. No puedo continuar así. No puedo.

El doctor Avellino insistió:

—¿Cómo es posible que sufra? ¿Qué especie de sufrimiento padece?

—Es un vértigo íntimo, una ebriedad vertiginosa.

El profesor Ruggieri cuchicheó:

—Acaso sea el efecto de alguna gran ley psicológica desconocida.

Yo rectificué:

—O la consecuencia póstuma de tantos lustros de excesos racionales...

El prof. Campobasso concretó el sentimiento general:

—Es extraño —dijo—. Nunca he oído quejarse así a ningún grande «espíritu». ¿No estarán mistificándonos?

Y dirigiéndose al invisible interlocutor, exclamó:

—¿Por qué queréis hablarnos con tanta premura? ¿Qué deseáis de nosotros?

Como el «médium» se debatía ansiosamente sin que la voz de Monce respondiera, el Dr. Avellino reanudó durante diez minutos sus pases longitudinales. De tanto en tanto repetía:

—¿Por qué queréis hablarnos? ¿Qué deseáis de nosotros?

Cuando comenzábamos a desesperar, la voz de Monce contestó:

—Necesito que me ayudéis. No puedo continuar en este estado irracional.

El Dr. Avellino insistió:

—¿Qué podríamos hacer nosotros?

La voz de Monce:

—Yo necesito serenarme. Necesito morir.

El prof. Campobasso:

—¡Si fuera posible desembalsamarlo!

Todos convinimos en la imposibilidad de convencer rápidamente a la familia de Monce a fin de que permitiera incinerar el cadáver.

La voz de Monce clamó:

—¡Sí, sí! ¡Haced que me incineren pronto!

Se oía el jadear de más en más penoso del «médium». También nosotros nos sentíamos desconcertados, exhaustos.

A pesar de ello, el Dr. Avellino quiso aventurar una nueva pregunta.

—Donde estáis, ¿no hay quien pueda comprenderos y ayudaros?

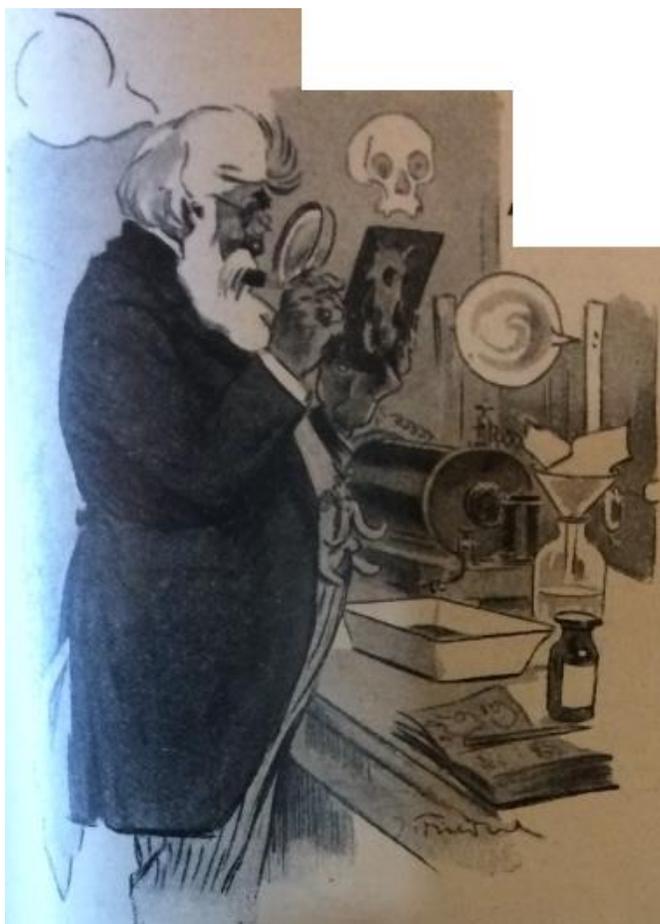
—¡Ay! —clamó la voz—. No os burléis de mí. No me...

El Dr. Avellino repitió gravemente:

—No nos burlamos. Responded.

Nuevo silencio. Nuevos pases. Por fin creímos oír estas dos supremas palabras:  
«*Mamma mia!*»

Mudos, anhelantes, permanecimos largo rato sin decidirnos a deshacer la «rueda». El «médium» se agitaba como si no pudiera emanciparse del «incubo». Por fin, el doctor Avellino se decidió a iniciar los pases para despertarlo. Los demás, seguíamos esperando...



El sabio alemán doctor Max Schweverkzoen ha encontrado a los rayos X de Roentgen una nueva y maravillosa aplicación que abre a la ciencia horizontes desconocidos. Con una suspicacia asombrosa calculó el doctor que los famosos rayos debían poseer una cualidad psíquico-fisiológica (según la clasificación adoptada por él) que les permitiera fijar en caracteres legibles las «manifestaciones» espirituales del cerebro. Concebida la idea quiso ponerla a prueba. Los primeros experimentos tuvieron poco resultado, pero bastaron para demostrar que la teoría no carecía de base. El bueno del doctor había elegido como sujetos de observación a dos mercaderes judíos que, atacados de dolencias estomacales, se asistían en su consultorio, y pudo verificar que las pruebas fotográficas revelaban solamente algunos círculos confusos, semejantes a libras esterlinas. En un principio creyó que su sistema fallaría;

luego, ensayos posteriores le permitieron comprobar que los pretendidos fracasos se debían exclusivamente a la carencia de ideas de los sujetos: los señores mercaderes no habían tenido jamás otro pensamiento que el de atesorar muchas monedas.

Ante una revelación tan sugestiva, el ilustre doctor continuó con el más ardoroso entusiasmo sus experimentos. Los rayos misteriosos funcionaron sin tregua y dieron por fin algunas placas fotográficas algo borrosas, que llenaron de júbilo al eminentísimo sabio. Continuando sus observaciones comprendió bien pronto que la confusión de los caracteres en las fotografías era debida a la excesiva complejidad de la inteligencia humana; no era posible encontrar un hombre que tuviera ideas bien precisas, bien definidas; los rayos X llenaban su objeto, pero, reflejando la realidad, fijaban en las placas un desordenado e indecifrible laberinto de ideas y de impresiones.



<sup>709</sup> José Luis Murature, «Hoy las ciencias adelantan», *Fray Mocho*, 27 de agosto de 1915, núm. 174, s/p. Las ilustraciones son de José Friedrich.

El doctor Schweverkzoen se dio entonces a meditar una solución para esta dificultad, y después de maduros estudios decidió tentar el experimento con el cerebro de un caballo. Parece que la inteligencia caballar es más equilibrada que la humana; por lo menos así lo pretende el sabio y lo prueban sus experimentos; podrá discutirse el punto, pero a primera vista es de una verdad indudable. Lo cierto es que el ensayo de la «autopsia moral» ha dado en el caballo resultados verdaderamente maravillosos; tan maravillosos que han superado las más atrevidas esperanzas del doctor alemán.

Desde la primera placa obtuvo caracteres perfectamente claros. Schweverkzoen deliberaba de entusiasmo; el problema más capital de la humanidad estaba resuelto. Entre el cerebro de un caballo y el cerebro de un hombre no hay más que diferencias de detalle; lo que se hace en uno puede hacerse en el otro; no había duda, por consiguiente, de que los problemas más arduos de la psicología habían sido develados por la ciencia.

La serie de los experimentos realizados por el muy ilustre sabio es de un valor inapreciable. En algunos meses de observaciones la placa roentgeniana ha reconstruido nada menos que la historia íntima de un caballo, todo un proceso psicológico que por su absoluta e insospechable sinceridad deja chiquitas a las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau.

En las anfractuosidades del cerebro había millares de observaciones fijadas en caracteres microscópicos, que fueron reconstruidos letra por letra; en la sustancia gris cortical constaban todos los juicios del caballar sujeto y los tubérculos cuadrigéminos albergaban un tesoro de ideas que podríamos llamar inéditas. Con una paciencia de chino Schweverkzoen descifró todos los caracteres llegando a formar con ellos una especie de «diario» que pronto entregará a la admiración universal. Algunos fragmentos del precioso documento han llegado a nuestras manos y no vacilamos en darles publicidad. Por más que los colegas del doctor lo tachen de loco, creemos nosotros que sólo la envidia puede motivar este juicio. No hay sabio que escape a tales pequeñeces. Vayan, pues, los fragmentos en la misma forma que han llegado a nuestras manos.

---

«Hoy me he iniciado en mi nueva vida. Dejo de ser potrillo para convertirme en caballo, y en caballo útil a la humanidad. Aquellas deliciosas praderas en que transcurrieron mis primeros años, no serán en adelante para mí, más que un recuerdo. La inmensa libertad del campo abierto, la perspectiva infinita de sus panoramas, la suave brisa con su penetrante olor de alfalfa fresca, todos los encantos de mi infancia han pasado para siempre. El provenir me reserva la agitación de la ciudad, esa horrible confusión que hoy me ha sorprendido. ¿Habré ganado en el cambio? No sabría decirlo; pero por los datos que me han dado mis compañeros, comprendo que no puedo quejarme. Maíz en abundancia, afrecho, alfalfa, buenos abrigos, nada me faltará. Si existe la felicidad creo que esto sobra para procurarla. Pasarla bien; ahí está el secreto; todo lo demás es cuento.

¡Si pudiera yo escribir, cuántas cosas diría! Este torbellino de ideas que bulle en mi imaginación después de mi primera salida me daría tema para un libro completo, para un gran libro que el mundo leería con entusiasmo. ¡Cuántas observaciones nuevas, cuántos descubrimientos, cuántos hechos que escapan a la torpe mirada del hombre podría yo atesorar en sus páginas!... Pero renunciemos a esa idea. Los caballos no podemos escribir con las patas; que escriban los hombres; nosotros pensaremos en silencio, condenados a perpetuo mutismo. No es esta la menor injusticia del mundo...

---

Estoy asombrado todavía con el tráfago de las calles. Dos veces sentí la tentación de echar a correr y lo hubiera hecho a no ser por el hierro que me tiraban en la boca.

Pero este estado de ánimo no me impidió apercebir la torpeza de las gentes. Ni uno sólo pareció notar mi presencia, cuando no he estado nunca tan elegante como hoy con estas guarniciones nuevas. ¿Acaso no saben apreciar las cosas?... ¡Oh, humanidad; siempre ha de ser ignorante y fatua!... Pero, pasemos. No quiero detenerme en este punto; sería atribuir a los hombres una importancia que no tienen, sería hacerles un honor que no deben esperar de mí... Peor para ellos si no saben admirar lo bello...

No me sucede a mí lo mismo. Entre todos los recuerdos del día me recrea y me deleita el de la divina criatura que vi un instante en medio del paseo. Jamás olvidaré la dulce emoción que invadió todo mi ser ante aquella aparición. Apenas la percibí, todo mi organismo vibró como al golpe de un latigazo y sentí que mi corazón oprimido dejaba escapar una palabra de admiración y de amor que llegaba desfalleciente a mi hocico.

Mientras estuve cerca de ella me vi transportado a otro mundo, a un mundo desconocido de felicidad y de ventura. Si hubiera querido moverme no habría podido hacerlo. La respiración se me cortó, los remos me temblaron, la cola se me agitó en un estremecimiento supremo. Fueron algunos momentos de éxtasis. Luego, se perdió de vista y sólo me dejó el dulce sabor de esta impresión inolvidable.



La imaginación no alcanzaría a concebir un ser tan perfecto. De poca alzada, esbelta y airosa, zaina con reflejos bronceados, ligera, viva, desbordando por todo su cuero el encanto de sus tres años, reunía todos los encantos y todas las perfecciones. La evoco en mi memoria y me parece verla: los ojos pequeños pero brillantes y expresivos; el hocico impregnado de todas las seducciones; la paleta rígida con

la pureza de una línea ideal; la pata fina y correcta llena de una gracia impecable y deliciosa. Y luego su colita corta, sus vasos pequeños como una almendra, sus dientes de perlas, sus crines de azabache. Con ella para siempre en la verde pradera de mis primeros años, sería feliz, completamente feliz. ¡Estar a su lado, compartir con ella la hoja de alfalfa y el grano de maíz, saludar juntos la aurora y juntos el crepúsculo!... ¡Oh, qué sueño tan divinamente bello!... Sería la eterna ventura que alguna vez he entrevisto vagamente entre las tenues gasas que agita el delirio de mis fantasías...

Todavía siento palpar el corazón al recordar su mirada. Nunca he sentido una impresión tan intensa ni la sentiré jamás. Ella llena el mundo para mí. Siento que he encontrado mi destino. Sin ella todas las grandezas del mundo no lograrán calmar mi anhelo. Avena, maíz, cebada: ¿qué es todo eso al lado del ser que se ama? Un prado de alfalfa en su compañía valdría más para mí que todas las opulencias... En su compañía... ¡con ella!... ¡siempre ella!... Es un sueño demasiado hermoso. ¡No se ha hecho el cielo para la tierra!

Vuelvo a la realidad, al dolor de la realidad. Quizás no vuelva verla; esta idea me tortura. Mi amor no se resigna a perderla y llora nuestro idilio perdido. ¿Por qué no la relinché que la amaba? ¿Por qué? Así sabría que había llevado de mí el perfume de un recuerdo y este pensamiento mitigaría mi ardor.

Pero todo ha pasado. Resígnate, corazón, a la soledad y al abandono...

---

Habría jurado hace tres días que la felicidad estaba cifrada en aquella zaina deliciosa de mi primera salida. ¡Pero he visto hoy una alazana!... Ágil, nerviosa, linda como un amor. Estoy apasionado; lo reconozco. Pasé a su lado, guiñé un ojo, movió la cola, agitó el freno y nos entendimos. He encontrado mi media naranja. Ya soy feliz. ¡Venga el diluvio!

---

Me ha llamado la atención el desplante y la procacidad de las clases inferiores. No hay caballo de carro o de tranvía que no se crea por lo menos un Bucéfalo. Todas las ideas están subvertidas y parece que se hubiera perdido por completo la noción de respeto hacia los superiores. Ayer he oído quejarse a un miserable cadenero porque le obligaban a trabajar doce horas diarias. No podía decir la indignación que me produjeron sus quejas. El insolente tenía todo el aspecto de un espantapájaros; crines largas y descuidadas, pelo colorado y opaco, tipo vulgar; hasta abrojos creo que tenía. Y hablaba como hubiera podido hacerlo un anglo-normando puro sin darse cuenta el desgraciado que sólo lograba poner de relieve lo ridículo de su posición. ¡Bonito espectáculo ver a semejantes vagabundos en coches de lujo!

Los raciocinios de estos insolentes serían verdaderamente visibles si no fueran irritantes. Todos a una los repiten, como si se hubieran pasado la voz; dicen que la naturaleza ha hecho iguales a todos los seres, que el sacrificio y la recompensa deben guardar una relación justa, que no hay motivo para que algunos trabajen como esclavos mientras los demás pasan una vida ociosa y regalada. Bien se comprende que únicamente el despecho y la envidia pueden sustentar tales protestas. Las frases altisonantes han de parecerles muy bonitas; pero ¿por qué mirar a las alturas cuando no se tienen alas para llegar hasta ellas? Que se resigne cada cual con su posición y todos estaremos conformes.

Si pudiera uno descender hasta discutir con unos de esos seres, yo le diría esto: “Es cierto, sí, que ustedes trabajan, doce horas en rudas tareas, mientras que nosotros apenas tenemos una o dos de una labor que más que un sacrificio es un placer. Es cierto que nosotros despreciamos los mejores manjares cuando ustedes patean por una rama de pasto y que estamos abrigados contra el sol y contra el frío, cuando ustedes sufren todos sus rigores. Pero todo esto no es una injusticia como ustedes pretenden: es la ley de la naturaleza la que así lo quiere. Nosotros somos hermosos, elegantes, altivos; en nuestras venas corre sangre depurada que imprime a nuestro tipo una distinción peculiar y que nos convierte en el más bello adorno de los trenes de lujo. En cambio ustedes son pesados, vulgares, feos; sus modales revelan un origen bajo y su aspecto les hace desagradables y repelentes. Nosotros representamos la distinción, ustedes la vulgaridad; nosotros somos nobles, ustedes plebeyos; nosotros somos la bandera, ustedes el asta. Si trocásemos los papeles por un momento, la fuerza de las cosas nos volvería a la situación primitiva; no puede la ruda aspirar al lugar de la orquídea, ni el gorrión al del ruiseñor”. Esto les diría y quisiera saber lo que me contestaran. A buen seguro

que después de tales argumentos no se sentirían muy fuertes en sus doctrinas de igualdad. Pero los necios no razonan; gritan. Dejémosles gritar; ellos se cansarán antes que nosotros.

---



La desgracia me ha quitado hasta la fuerza de pensar. Desde el día infausto en que un accidente horrible me llenó el anca de quemaduras, se ha cerrado mi destino. Nunca olvidaré aquellos momentos; el veterinario pronunció mi sentencia y mi dueño la ejecutó. En cuanto dijo el infame que las marcas no se borrarían nunca, fui declarado inútil para el coche y me enviaron al remate. Las humillaciones que he sufrido y que sigo sufriendo acabarán

pronto conmigo. No es posible resignarse a tirar de un carro bajo el látigo, cuando uno ha sido admirado en los mejores paseos de la ciudad y cuando ha alternado con las yuntas más distinguidas. No ha salido aún el sol cuando me uncen al carro, para trabajar hasta después de anoecer. En vez de un tren liviano y ligero como el que antes llevaba, conduzco ahora millares de kilos, sin un momento de descanso, porque si cedo a la fatiga me estremece el horrible dolor de un latigazo. Hay instantes en que creo morir; pero tengo que continuar en la brecha torturado por el freno y por las riendas que me esclavizan con implacable saña.

¡Y pensar que otros entretanto se pavonean en los paseos con el fatuo orgullo de una suerte inmerecida e irritante! Este pensamiento sobre todo me llena de indignación. Mientras hubiera justicia todo podría sufrirse. Sin ella el sacrificio es un martirio y el dolor una tortura.

Siento que no duraré mucho tiempo. Este espectáculo de la desigualdad caballar me precipita; el corazón se me desgarrá y una blasfemia sale a mi hocico. ¡Llegará el día de la venganza!...»

---

Aquí terminan los fragmentos de la reconstrucción hecha por el eminente doctor Schweverkzoen. Cuando él publique su libro se verán completados. Luego, con los perfeccionamientos que piensa introducir en su sistema, será posible hacer la autopsia moral del hombre lo mismo que la del caballo y la ciencia podrá hacer un estudio comparativo trascendental entre la inteligencia de estos dos animales y de los demás de la creación.

—Sí, continuó Farwent, algunos hombres de ciencia están perdiendo tiempo en el estudio de esas cosas... Parece increíble...

—¿Lo que equivale a decir que no se llegará nunca a su conocimiento?

—Naturalmente, y es estúpido lanzarse en esas pesquisas, cuando queda tanto por descubrir en el terreno de la ciencia... La telepatía, el faquirismo... y otras tonteras por el estilo... ¿No ve que es ridículo?... ¿No le parece más razonable, tratar de penetrar infinidad de fenómenos cuyo mecanismo ignoramos y no el de esas supercherías? Porque, a fin de cuentas, todo se reduce a descubrir el *truc*...

—¿Pero usted no cree en la realidad de esos fenómenos?

—Si bastara ver para creer, yo debería creer; pero no basta ver, porque si bastara, uno tendría que creer en las ilusiones, en las alucinaciones, y en las mistificaciones... Yo no me explico cómo se puedan tomar en serio esas cosas... es una especie de enfermedad, es una chifladura y no faltan tontos que se contagian.

Farwent era un hombre de vastos conocimientos. Antropólogo y particularmente etnógrafo, había recorrido las regiones más ignoradas del globo. Su fama de sabio en la materia era indiscutida.

Lo conocí en el Congreso Científico celebrado con motivo del Centenario, al que había acudido por el interés que despertaron en el mundo de los especialistas las últimas publicaciones paleoantropológicas de Ameghino.

Habíamos tratado varias veces diversos asuntos de Psicología y sin que francamente le repugnaran estos estudios, les tenía cierto menosprecio: Había tanto que hacer en el terreno material... Los fenómenos del espíritu eran, para él, asuntos de mecánica sumamente complejos, cuya solución estaba aún muy lejana, por deficiencias de los medios de investigación... El hombre, sin duda, llegaría a resolverlos, pero lo razonable era empezar por la base, por lo más simple, la Física, para llegar a lo complejo, la Psicología.

Esa tarde estaba particularmente agresivo, y continuó:

—Bastante tienen que hacer los psicólogos, antes de ocuparse de esas cosas... Lo primero sería tratar de convertir a la Psicología en ciencia.

—¿Según se ve, usted no la conceptúa así?...

—La Psicología, psh, puras hipótesis... Confíese usted que, en definitiva, no saben nada y todo se reduce, cuando ignoran por completo algo, a ponerle un nombre griego, y ya quedan muy satisfechos...

Me miró burlescamente y acariciándose el mentón, esperaba mi respuesta.

—No tanto, le dije. Esa afirmación está bien, tratándose de telepatía, faquirismo, etc.

—Sí, sí, el etcétera, puede extenderse a todo lo demás... Pero, parece que usted, es de los que pierden tiempo interesándose en esos fenómenos, me dijo con malignidad, y para serle agradable le voy a referir lo mejor que he presenciado y usted verá lo que se puede sacar de ahí...

—Le agradeceré mucho.

—¡Oh! No me agradezca nada, me dijo con sorna. Porque al final no habrá adelantado ni mucho, ni poco en la materia, y... puede ser que le sirva de ejemplo...

Farwent, cargó su pipa con *pioneer*, la encendió flemáticamente y comenzó:

---

<sup>710</sup> Rodolfo Senet, «Lo que dijo el fakir», *Vida Nuestra*, 2 (1918), núm. 11, pp. 40-46.

Durante mi permanencia en la India, conocí al doctor Damler, médico de gran ilustración, con quien podía hablarse de Antropología y Etnografía, pero el pobre tenía la debilidad de estudiar los fenómenos de faquirismo. Era una obsesión tan intensa que se hacía temible. Al poco tiempo de conocerlo, descubrí que lo había llevado a la India, su obsesión. Si me escuchaba, simulando interés, era para que yo le escuchara. Como no había con quien cambiar ideas, claro está, nos buscábamos. Comenzaba dejándome hablar y terminaba siempre, monopolizando la conversación con un entusiasmo inaudito.

El pobre hombre era bueno, servicial, preparadísimo en su materia, pero insoportable por sus creencias.

Me acompañó en casi toda mi gira por la India.

Una tarde, en Nepal, me invitó a presenciar una experiencia. Acepté.

Me introdujo en una empalizada miserable que tenía como únicos muebles trece taburetes ridículamente bajos, pues no se elevarían más de 15 centímetros del suelo. Doce de ellos estaban en cuatro filas de tres y una al frente. Allí, como nosotros, cinco personas esperaban la experiencia.

Al cabo de diez minutos penetró el faquir. Era un sujeto alto de una flacura extraordinaria. Se movía con extrema lentitud; sus ojos velados por un tul ceniciento, eran de una languidez intolerable; en su rostro cetrino oscuro, surcado de arrugas, con su inmovilidad de terracota, coronado con un turbante mugriento, moría la expresión antes de llegar a la epidermis.

El faquir se sentó frente a nosotros. Su rostro de madera se movió pesadamente en una sonrisa estúpida, sus labios se estiraron como gelatina, entrecerró los ojos y miró al infinito trazando con su mirada como un plano incoloro, un poco más arriba de nuestras cabezas.

Poco a poco su cuerpo se animó y su cara adquirió una expresión vivaz. Se levantó, sacando de su bolsillo un rollo de piola. Tomó el extremo y lo lanzó al espacio; la piola continuó estirándose tersa, mientras el faquir sostenía el rollo entre las manos. Cuando todo se hubo desenvuelto quedó el piolín rígido tendido en el espacio en posición oblicua, hasta perderse de vista. Luego el faquir, ágil, como una araña, comenzó a trepar por la piola. Lo vi subir, disminuyendo de tamaño con la distancia, hasta disolverse como un punto en el éter. Volví los ojos a la silla y encontré al faquir con su sonrisa estúpida y sus ojos entrecerrados mirando al interior de la tierra.

Se levantó; y pasó tendiendo un platillo sucio donde depositamos algunas monedas.

Quedé maravillado. Todos habían visto lo mismo que yo.

—Es un caso de hipnotismo colectivo, le dije a Damler.

—Bah... Eso lo sé yo también... Ha tiempo que la fotografía nos ha revelado que el faquir no cambia para nada de actitud... Pero con decir hipnotismo colectivo, no se dice nada... Más curiosas son aún sus experiencias catalépticas... Imagine usted que entran en estado letárgico, vendándose la boca, tapándose la nariz y oídos con cera y permanecen literalmente muertos durante meses, y vuelven luego a la vida habiéndose sostenido por antofagismo. Le aseguro a usted que no se puede comprobar la existencia de funciones: no hay circulación, ni respiración... Hasta ahora no se ha descubierto el *truc*...

—¿Usted lo ha visto?

—Varias veces... No he tratado nunca de explicarme dónde está la farsa, porque eso, como usted comprenderá...

En ese momento interrumpí a Farwent, diciéndole:

—Y a usted ¿qué impresión le causó el faquir?

—Me divertí con la experiencia, como el que ve un prestidigitador. En cuanto al sujeto, me pareció un estúpido, un enfermo, un histérico en sumo grado.

Farwent tomó el hilo de su relato:

En Travancore terminó todo.

Habían transcurrido tres meses desde la prueba del faquir. Era una tarde bochornosa; la presión muy baja y apenas se podía respirar. Las hojas de los árboles estaban caídas y uno que otro pobre hindú, pasaba sofocado, arrastrando las piernas y levantando tierra en el camino. El sol ya se ocultaba, sin que se hubiese levantado la menor brisa.

Absorto en mil reflexiones, contemplaba desde la ventana el pálido celeste del cielo enturbiado de vapores, cuando la puerta de mi habitación se abrió bruscamente, dando paso a Damler que, agitado y sin saludarme, me dijo:

—Suerte que le encontré; temía que se hubiese marchado... Por eso he corrido...

Gracias a su cooperación, con la que desde ya cuento, podré llevar a cabo el fin que me trajo a estas tierras... Acabo de descubrir el lugar... Qué pesquisa larga y enojosa... Cómo se ocultan esos tipos...

—¿Qué lugar?

—El sitio donde yace el faquir... ¿Recuerda aquel que vimos; el seco y sucio que ascendía al espacio por un hilo extendido?...

—Sí, recuerdo, repuse alarmado por la agitación de mi amigo.

—Hace un mes que está aletargado; transitoriamente muerto y sepultado... Usted me ayudará, Farwent, porque solo no es posible... Esta noche sacaremos el cuerpo y como todo está ya dispuesto, disponiendo de un par de horas en mi laboratorio, realizaremos la experiencia... Sólo así podré penetrar algo en los misterios del más allá...

—¿Pero usted cree, sinceramente, en eso?...

—¿Qué dice usted?

Convencido que por ese lado no iba a sacar nada, le dije:

—Pero Damler, no ha medido usted el alcance de lo que me propone.

—No me haga objeciones mi querido amigo, contestó irritado.

—Si nos llegan a descubrir los fanáticos, estaremos irremisiblemente perdidos. ¿No ha pensado usted en esa emergencia?...

—¡Psh!... Cobardía inútil; temor tonto... Nadie lo sabrá, salvo que usted quiera divulgarlo...

—Pero usted no ignorará que las criptas jamás permanecen solas...

—Lo sé y por eso, aunque el cuerpo desaparezca por cuatro horas, la cripta no quedará vacía... Todo lo tengo arreglado; sólo me faltaba descubrir el lugar donde yacía...

Cambió bruscamente de expresión y como iluminándose, se aproximó y en voz muy baja, con profunda emoción, me dijo:

—Penetraremos, querido, daremos siquiera un paso en la región de lo ignoto... En ese más allá que sólo los lamas dicen conocer por haberlo visto a través de un pequeño resquicio...

El pobre parecía un loco, después de tomarse la frente se retiró unos pasos y volviendo a su tono y actitud habitual, añadió:

—Bien, bien; me voy... Volveré a buscarlo a las 10.

—Pero Damler...

—¡No hay peros!... ¡Cómo!... ¿Es posible que un hombre de ciencia como usted no se sienta aguijoneado por la curiosidad?

—Sí, sí, pero la responsabilidad...

—No hay responsabilidad que valga, hombre timorato... Verá usted, es algo simplísimo.

Damler, sin esperar más objeciones, salió precipitadamente.

Lo seguí con la vista. Caminaba a grandes trancos haciendo ademanes y hablando en voz alta.

No ignoraba el interés de mi amigo, rayano en locura, por estudiar el sueño letárgico de los faquires. Para eso había ido a la India. ¿Pero qué se propondría hacer? ¿Cuál sería el procedimiento? Jamás me lo había manifestado; siempre se había reducido a decir que era algo muy simple.

En su obsesión, Damler era capaz de llegar a lo vedado para satisfacerla.

Por más que me interesase el asunto; porque debo confesarlo, me interesaba en ese momento, estaba muy alarmado. Notaba algo anormal en Damler, y en su decisión no sabía dónde iría a parar.

Mi amigo no se hizo esperar ni un solo minuto. A las 10 en punto llegó.

—Vamos; ya está todo listo...

—Pero, qué poco reflexivo es usted...

—Eso indica que no quiere acompañarme... Pues bien; iré solo.

Dio media vuelta y salió sin más trámites.

Sentí su resolución inquebrantable y ante la responsabilidad moral de dejar abandonado a un hombre de ciencia de la talla de Damler, lanzado en una empresa temeraria, sin vacilar me precipité detrás de él.

—Lo acompaño, le grité siguiéndole.

—¡Chist!, contestó y se detuvo, y tirándome los brazos al cuello como un niño, me dijo:

—No podía ser de otro modo, mi querido Farwent... Por fin, por fin, después de tantas andanzas voy a realizar lo elucubrado tantas veces a solas... Ya verá, ya verá, querido...

Y con alarmante logorrea continuó en voz muy baja:

—Usted, como más hábil, conducirá el charrete. A media noche, estaremos de regreso... Por la madrugada, todo quedará como antes.

La noche era oscurísima; el cielo se había encapotado; con largas intermitencias, los relámpagos lejanos, permitían distinguir en su fulgor indeciso, las copas de los árboles en el fondo sombrío del cielo. Una que otra rana trepadora, sin ubicación definida, salpicaba con su cristal las tinieblas y a lo lejos los grillos limaban la noche.

Damler había dejado el charrete al lado del camino. Subimos. A tientas tomé las riendas y partimos al tranco. Damler me dirigía en la huella.

Como a los cuarenta y cinco minutos tocándome el brazo, me dijo al oído.

—Aquí... No conviene ir más lejos por el ruido del carro... Yo cargaré con el muñeco, mientras usted ata las riendas...

Descendimos. Apenas distinguía a Damler a un paso con un bulto a cuestas. Lo seguí hasta que internándose en la espesura lo perdí.

El reflejo de una linterna eléctrica que encendió el mismo Damler, me hizo encontrarlo en seguida. Tomó resueltamente por un sendero tortuoso dentro de la fronda.

En menos de diez minutos llegamos a la cripta.

Nadie había allí en ese momento.

Tomé la lámpara iluminando a Damler. Abrió con cuidado la puerta; penetró en el recinto; levantó la tapa del ataúd y rápidamente sacó el cuerpo inanimado del faquir. Colocó el muñeco de paja en su lugar y cerró la tapa.

Cargando luego con el cuerpo del faquir cuyo estado de caquexia era deplorable, me dijo bajito:

—Si alguien viniera encontraría ocupada la cripta, y como les está absolutamente prohibido usar luz artificial, el tacto no sería capaz de revelar la situación... ¿Comprende?

No estuvo libre de sobresaltos nuestro regreso a casa de Damler.

Tendió el cuerpo sobre una mesa preparada al efecto; cerró muy bien las puertas y ventanas de la habitación, como para que no se pudiese escurrir un solo rayo de luz de la gran lámpara ubicada en el centro.

Allí pude apreciar todos los preparativos de la experiencia, exteriorizados por múltiples utensilios y aparatos que evidenciaban un plan concebido con mucha anticipación.

—No tenemos tiempo que perder, porque antes de aclarar debe volverse todo a su sitio y ya deben ser próximamente las 12.

—En efecto, le contesté, mirando el reloj, son las doce menos diez.

Damler observaba atentamente el rostro del faquir.

—Aproxímese, me dijo, auscúltelo y comprobará que su corazón no late... Venga...

—No, no, me basta que usted lo asegure.

—No obstante, convendría que usted se cerciorara.

—Veo que no presenta el menor signo de vida.

—Pero no basta ver... Usted sabe eso muy bien...

—Bien, bien...

Yo tenía repugnancia y opuse nuevamente resistencia.

Entonces Damler, mirándome fijamente, me dijo:

—¿Sabe usted a lo que obedecía mi insistencia para que me acompañara?...

—Hombre, para aliviar la tarea.

—No, no, nada de eso. Si este pobre diablo pesa tanto como si fuese de paja... No, era por la trascendencia del asunto... Si mi experiencia daba resultados positivos, sin un testimonio autorizado, nadie me creería... ¿Comprende?... Sólo habría satisfecho una curiosidad personal, que en nada beneficiaría a la ciencia... Me hubiera visto obligado a callar para no sentar plaza de chiflado, pero con su testimonio, ya es otra cosa...

Damler reía nerviosamente.

Me pidió que le ayudara a trasladar la mesa a la pieza contigua.

Era un gabinete de radioscopia.

—Será rápido, por simple visión... Con eso basta. Levante al sujeto un poco, tomándolo por la espalda de modo que pueda adaptar la pantalla para determinar con exactitud la situación de las circunvoluciones.

El aparato funcionó y Damler, marcó, con lápiz de tinta, dos puntos en la frente del faquir.

—Esos son los centros que me interesan... Ya están. Volvamos al faquir a la sala... Déjelo acostado.

Trasladamos la mesa y la colocamos debajo de la lámpara central.

Damler tomó un bisturí y dejando el punto en el medio, hizo en cada uno un corte en ángulo recto, cuyos lados no excedían de tres milímetros.

Tomó con una pinza la piel por el mismo vértice del ángulo, e indicándome la forma, me dijo:

—Hágame el bien de tener levantada la piel con la pinza, así.

Luego, tomó un barreno minúsculo de torneó e hizo en el hueso, en cada lugar, un agujerito de medio milímetro de diámetro.

—Con estas aberturas basta y sobra, porque el hilo es mucho más delgado.

Tomó dos reáforas aisladas y desnudándolas un poco en la punta introdujo suavemente una en cada agujerito.

—Ya está... el centro de Broca, el del lenguaje articulado ¿no? y el lóbulo prefrontal, el de la elaboración de las ideas... Excitaré a ambos a la vez y ¿se da cuenta?...

—Sí, comprendo; el faquir deberá hablar...

—Deberá responder a todas las cuestiones que le proponga, por simple reflejo...

—¿Y quién le garantiza la veracidad de lo que manifieste, si será un lenguaje reflejo?

—No importa, la cuestión es que hable; luego discutiremos las respuestas.

—El espíritu del faquir, está ahora lejos, pero tendrá que retornar al cuerpo que ha abandonado...

Mientras decía, unió los reóforos a una pequeña bobina y puso a ésta en relación con una pila de bicromato, dando paso a la corriente eléctrica. El rostro cetrino, duro y apergaminado del faquir se contrajo en una mueca espantosa. Retrocedí horrorizado. Un temblor convulsivo corrió por todo su cuerpo. Abrió los ojos y los revolvió en las órbitas, luego fijó la mirada en el espacio y de sus pupilas cenicientas se desprendían sutiles efluvios celestes.

Desplegó los labios hundidos, y ligeras contracciones dejaron escapar varios sonidos inarticulados.

Damler, presa de la más viva emoción, estaba densamente pálido.

Por fin el faquir dijo más o menos:

«Aaru ndymln aashala tata».

—¡Qué es eso! Exclamé estupefacto y aterrorizado de la expresión del muerto parlante.

—Contesta a mis pensamientos... Entiende lo que le pregunto, pero responde en un idioma que nos es desconocido... Probablemente, se trata de un dialecto hindú.

La verdad es que no contaba con esto y dirigiéndose al faquir, exclamó:

—¡Contesta en otro idioma, inglés, francés, español!

—Quién sabe si este sujeto, posee algunos de esos idiomas y entonces...

—No importa, querido Farwent, anote lo que diga, escribiendo simplemente los sonidos, que luego ya encontraremos quien los traduzca.

Bastará que le formule las preguntas con el pensamiento; con ello ahorraremos la mitad del tiempo.

El faquir continuó lentamente, con su galimatías de sonidos.

Damler continuó con su mudo interrogatorio, alternado con las respuestas del faquir, que fácilmente podía seguir, anotando lo que decía en forma puramente fonética.

La operación duró cerca de dos horas y yo estaba bastante fatigado.

—Son las dos menos diez, dije.

—Es cierto; me había olvidado del regreso...

Hizo otra pregunta más, muy importante sin duda y contestada, dijo:

—Ya está.

Rápidamente quitó los reóforos y dio en cada corte un pequeño punto de sutura, tapando así los agujeritos.

Cargamos al faquir en el charrete y emprendimos el regreso a la cripta.

Todo estaba arreglado cuando comenzó a aclarar y abandonamos la tumba. Con gran sorpresa advertimos que el charrete había desaparecido. Quizá el animal, cansado de esperar,

se hubiese marchado. Buscamos por los alrededores. Estábamos en esa tarea cuando dos detonaciones, casi a boca de jarro, partieron de la espesura.

—Huyamos Damler, grité y tomándolo de un brazo me precipité hacia un grupo de árboles.

Aún sonaron varios tiros antes de que hubiésemos conseguido ganar el bosque.

Damler empezó a aflojar las piernas.

—Déjeme Farwent, estoy herido; huya.

Me detuve y fijé mi mirada en su rostro. Estaba lívido y la carrera lo había sofocado en extremo.

—Estamos ya lejos, le dije, siéntese en la yerba. Descanse un momento; no ha de ser grave.

—Lo es Farwent. La hemorragia es interna y no hay para mucho... Huya, no pierda tiempo; salve el documento. Lástima es que no voy a saber lo que dijo el faquir... pero... pero ya lo sabré por mí mismo.

Le desprendí las ropas y una mancha de sangre apareció en el tórax.

Damler aún quiso hablar pero no consiguió más que emitir sonidos guturales. Un ligero estremecimiento agitó su cuerpo, inclinó la cabeza suavemente y expiró.

Extraviado en el bosque tuve muchas fatigas para dar con una calle real.

Regresé a mi casa y di cuenta a la autoridad inglesa del asesinato de Damler, la que inmediatamente envió destacamentos en busca del cadáver.

No se imagina la serie de contrariedades que esto me produjo hasta que el faquir hubo vuelto a la vida y pudo desvanecerse la acusación de los hindúes fanáticos.

En su descargo aducían que Damler y yo habíamos asesinado, sencillamente al faquir, y como no se pudiera comprobar si estaba vivo o muerto, hubo que esperar a su pseudorresurrección.

Decían los hindúes que por los cortes en la frente se le había introducido veneno.

Yo expliqué la experiencia pero todo era útil.

Libre del asunto criminal, traté de hacer descifrar el manuscrito. Era, en efecto, un dialecto de Nowanugur el que había empleado el faquir, que había desaparecido del lugar, internándose en los bosques, cuando volvió a la vida y se dio cuenta de que intervenía, como víctima, en un proceso.

El pobre diablo no quería saber nada con la justicia y huyó.

Me trasladé a Nowanugur y obtuve su traducción completa. El original, del que no saqué copia, porque no me interesaba, lo entregué a la «Sociedad de estudios ocultos».

—¿Desea usted conocer, más o menos, lo que dijo el faquir? me preguntó Farwent.

—Tengo sumo interés.

—Bien. Veremos lo que saca de positivo.

Estos fueron aproximadamente sus conceptos, previniéndole que no usó los mismos vocablos que yo empleo, sino términos vulgares:

«Nada hay muerto; todo es vivo. La extinción de la materia, como la energía es cambio. La energía evoluciona, como la materia, transformándose. En el hombre, hay muchas modalidades de energía. Todas dependen de una unidad. La energía intelectual es una modalidad de la vital. Usted quiere saber si en lo que le llaman ustedes otra vida, hay sensaciones, atención, memoria, juicio, razonamiento. Nada de eso hay, sino algo muy diferente, porque las sensaciones, atención, etc., ocurren mientras la energía actúa sobre la masa grosera del sistema nervioso; aquí actúa sobre algo muchísimo más sutil y los resultados, no son comparables. Lo que ustedes llaman conciencia, tampoco ocurre aquí, sino

algo que es muy superior, pues la conciencia en ustedes está supeditada a la materia en que actúa. Es incierto que nadie estando vivo, haya penetrado estos dominios; todos penetran en él durante el sueño, pero muy pocos son los que recuerdan y los que lo consiguen interpretan a lo que han experimentado como ensueños o disparates, porque la energía que quedó casi libre, al actuar fuera del cuerpo, vuelta a él, obra como de ordinario, y como las modificaciones que trae, que son el origen del recuerdo, afectan en una forma desconocida al sistema nervioso, resulta que se interpretan como fenómenos fuera de toda lógica y fuera de lo natural o normal.

Todo vive, porque la vida es el resultado de la unión de la materia y de la energía, y como no se puede concebir a una indiferentemente de la otra, resulta que todo vive.

La energía vital sólo se uniformiza cuando tiene como conductor al éter; mientras actúe en estados más complejos, aunque infinitamente más sutiles que los conocidos por la Física, tiene una marcada tendencia a asociarse con la materia compleja en que antes actuaba. Por eso la energía del hombre, tiende a reencarnarse en el cuerpo humano; la del perro en el cuerpo del perro, etc.

Cada organismo tiene una capacidad máxima de vida o de energía vital; cuando llega a saturarse es cuando goza la vida en toda su amplitud. Pero tiene un *mínimum* compatible con la vida; si pierde una cantidad mayor que el *mínimum*, ocurre lo que ustedes llaman muerte, o sea la disgregación. En ningún organismo el *mínimum* puede descender tanto como para que quepan dos grados *mínimos* en un mismo cuerpo, es por eso por lo que un individuo no puede tener dos almas; pero si no puede tenerlas simultáneamente, ocurre, y no como rara excepción, que las tenga sucesivamente.

Es menester evitar los desmayos, los síncope, particularmente los últimos, porque si el individuo no muere, puede ser que retorne a la vida su cuerpo, robado por otra alma errante, ávida de un cuerpo en que actuar; ese individuo será otro y se dirá que ha cambiado de carácter, de conducta, o que se ha vuelto loco. Todos esos casos de cambios radicales repentinos se explican así. Se trata de un cuerpo que por cualquier circunstancia perdió su alma, para ser reemplazada por otra peor o mejor, es decir más o menos evolucionada».

Aquí se detuvo Farwent para decirme:

—Vea usted qué explicación fácil y cómoda de las causas de la locura.

—Pero no es nada satisfactoria, le repliqué.

—No lo será para usted, pero mi amigo Damler la tenía como buena, para los casos de que habló el faquir, es decir, para los casos bruscos, fulminantes...

—¿Y ahí terminaban las revelaciones del faquir?

—No... En una larga tirada del manuscrito le fue imposible al traductor hacerla coherente. Era un galimatías de palabras sin sentido... Por lo demás no encontraba equivalentes en inglés, ni en francés, de muchos términos del dialecto hindú, usado por el faquir.

Luego decía:

«Así como yo no puedo comer por usted y para alimentarse debe hacerlo usted mismo, tampoco le puedo revelar fenómenos que debe interpretarlos y observarlos usted mismo. Por lo demás, aunque quisiera hacerlo, yo no sabría hacerlo.

Como los fenómenos que me pregunta no son humanos, no existen palabras para expresarlos y aunque existieran sólo tendrían valor para los que los hubieran sentido. La idea es previa a la palabra que la representa. Yo no puedo hacerle adquirir la idea mediante la palabra, es menester que adquiera primero la idea y luego verá que en este *plano* la palabra le es absolutamente innecesaria y nadie se ha ocupado, ni se ocupa en crearla».

—Lástima es que Damler muriera, pues él sólo conocía la pregunta a la que contestaba el faquir, es decir, a qué fenómenos aludía, añadió Farwent.

Así por el estilo, continuó el faquir, pero como se ignora la pregunta y en la respuesta no se alude siquiera a ella, cada contestación resulta un rompecabezas.

Sólo en la última parte se infiere claramente lo que preguntó Damler, que se refería a la igualdad después de la muerte, puesto que el faquir contestó:

«La igualdad es una palabra creada por los hombres que en este plano carece de sentido. Es una concepción teórica puesto que nada hay igual. Si en lo físico todo es desigual, sería ilógico y arbitrario que aquí todo se igualara. Después de la muerte las almas son tan desiguales como la vida; si materialmente no hay ni ricos ni pobres, el alma sigue con sus tendencias terrenales, evolucionando; unas, de una manera más lenta; otras, más rápida, según sus experiencias y sus aptitudes».

—Aquí termina lo que reveló el faquir. ¿Ha aprendido algo nuevo?, me dijo Farwent, riendo y mirándome maliciosamente.

—Sí y no.

—¿Cómo?... Explíqueme el sí.

—Sí, lo que expresó el faquir le pertenece a él. Quiero decir, si el faquir reveló su propio pensamiento; y no, si habla por el cerebro de Damler.

—¿Pero usted cree que el faquir pueda haber articulado el pensamiento de Damler?...

—No creo, lo admito como hipótesis, solamente, le contesté.

—¿Y por qué semejante hipótesis?...

—Porque si el faquir habló, no cabe más que fue por pensamiento propio o ajeno. El fenómeno se ha producido... Si el lenguaje hubiese sido completamente reflejo, no tendría por qué observarse una coordinación tan perfecta, sería de una incoherencia tremenda, como el trozo cuya traducción fue imposible.

—No hombre, el faquir, habló porque habló y nada más... Habló por la corriente eléctrica; no es el pensamiento de Damler seguramente el que tradujo al lenguaje.

—¿Entonces reveló lo de la otra vida?...

—Ja, ja, ja... Esa interpretación es peor aún...

—Veamos... Usted dice que Damler creía muchas de las cosas reveladas por el faquir.

—Sí, en efecto; varias veces me habló en ese sentido.

—¿Era yogui?...

—¡Ah, conoce usted eso!

—¿El faquir era también yogui?

—Supongo que sí.

—Entonces nada nuevo he aprendido porque en cualquier caso, el faquir ha hablado o por el cerebro yogui de Damler, o inconscientemente por sus ideas yoguis y no por el otro mundo.

—No, mi amigo, el faquir habló porque le excitaron el centro del lenguaje.

—Si el lenguaje hubiera obedecido a esa causa, el faquir debió hablar constantemente, sin interrupción y no con intermitencias que, seguramente, corresponderían a las preguntas mudas de Damler.

—Tiene razón, tiene razón; yo no había pensado en eso, dijo Farwent, meneando la cabeza. Vea usted... Es cierto...

—¿Qué dice?...

—Estoy convencido... El faquir traducía el pensamiento de Damler... Es estupendo...

—¿Hablaba por telepatía?, le dije.

—Habrá que admitirlo...

—Usted no cree en ella.

—No creía; qué iba a creer; pero ahora...

—Explique.

—No me había fijado que todo el trozo intraducible, tan largo, correspondía justamente a un largo vértigo sufrido por Damler.

—¿Cómo?...

—Sí, formuló su pregunta mental y me dijo desfalleciente: Estoy agotado, pero no es nada; no pierda usted una sola palabra, voy a descansar un momento. Se sentó y cerró los ojos, poniéndose densamente pálido. Seguí anotando los sonidos, hasta que tuve que interrumpir mi tarea para atender a Damler; lo que sólo duró varios minutos. Todo lo incoherente corresponde justo a las voces que anoté durante el vértigo de mi amigo. Luego me manifestó que había experimentado un vértigo estupendo.

—¿De modo que algo de nuevo ha aprendido?

—Lo confieso... Y yo que me reía tanto... La telepatía es un hecho... Pero usted también algo ha aprendido...

—Yo, no.

—¿Cómo que no!...

—Todo eso, se encuentra en las lecciones yoguis de Ramacharaka.

Farwent, se despidió visiblemente preocupado.

Al año siguiente supe que daba conferencias en Estados Unidos, y me envió, especialmente dedicada, su última disertación sobre «Los estados de la conciencia en el Plano Astral y en el Devochan» por Yogui Niottikananda.

La excitación nerviosa del joven Julián de Santana, era intensísima, casi llegaba al paroxismo, al narrarme las extraordinarias variaciones de su carácter, desde el día en que tuvo raciocinio, hasta en el que se vio en el enojoso y extraño suceso del cual tendréis noticias por los diarios locales.

Ante todo, sostengo en mi carácter de hombre de ciencia, que Santana es inocente del crimen que se le imputa.

Después que leáis lo que prosigue, seréis de la misma opinión; estoy seguro de ello.

Se trata de un simple caso de sugestión.

Santana no es un neurópata, ni un epiléptico, ni siquiera presenta los rasgos de un criminal nato.

No tiene vicios, y su vida se ha desarrollado «en apariencia» como un día tranquilo de primavera.

Sus ascendientes hasta la cuarta generación, lo mismo los de la línea paterna que la materna, no ofrecen nada de extraordinario, desde el punto de vista de la criminología. Las leyes de la herencia sólo influyen en su personalidad de una manera honorable.

Dejando sentado este ligero examen, pasaré a reproducir todo lo que me ha contado Santana.

La mañana del día en que vino a verme a mi casa me habló así:

—Acudo a vos, no en el carácter de amigo, sino en el vuestro de médico de policía.

Pocos instantes hace que he huido de mi casa, horrorizado. Me ha sucedido algo tan espantoso, que por su misma enormidad me hace dudar de su manifiesta verosimilitud...

Y no obstante, doctor amigo, no dudo un solo instante:

Yo he sido el autor del crimen, nadie más que yo. ¡Ah, maldito, maldito! Si pudiera vengarme del autor verdadero... pero no puedo, es inútil, me domina, hace de mí lo que quiere, y me tiene atado con cadenas de hierro.

—Calmaos un poco, le dije; voy a prepararos un poco de bromuro.

—No, no quiero calmarme, quizá excitándome, pueda apurar la venganza que medito y que no he podido realizar hasta ahora.

Escuchadme, por Dios, doctor, no os riais, no estoy loco, aunque quisiera estarlo.

Desde mi más tierna edad fui raro y caprichoso en todas mis cosas. Voy a detenerme especialmente en el examen de mis facultades volitivas.

Al mismo tiempo que sentía el deseo de tener cualquier objeto, nacía en mí una idea de antipatía hacia él. Cuando simpatizaba con alguna persona, brotaba al mismo tiempo en mí un principio de animadversión que lentamente tomaba cuerpo, hasta convertirse en odio profundo. Un odio estúpido, injustificado; pero que no dejaba por eso de ser odio. ¿A qué obedecían estos fenómenos?

No cito más ejemplos para probaros las contradicciones violentas en que he caído durante toda mi vida.

¡Hasta llegué «a cobrarme» un miedo espantoso!...

---

<sup>711</sup> Otto Miguel Cione, «Misterios de la personalidad», *El Hogar*, 13 de febrero de 1920, núm. 540, p. 39. No se consigna el nombre del ilustrador.



Amargada mi existencia, nuevo «judío errante» de lo ignoto, sin poder gozar de los placeres, pues a ello se oponía esa fuerza perturbadora que llevaba dentro de mi ser, lleno de angustias, que aumentaba ese genio maléfico que parecía gozarse rencorosamente con su dominio, pensé varias veces en suicidarme; ¡pero hasta en esta idea salvadora intervenía mi «otro yo» y me dejaba vencido, avergonzado de mi impotencia!

¡Esto no puede durar así, tengo que vengarme de él, de una vez por todas!

El infame se ríe dentro de mí, se burla ahora que os hablo.

Y Santana se golpeaba la cabeza con ira intensa.

Algo repuesto prosiguió:

—Frecuentaba mi casa una joven de mi misma edad, bella y rica, que varias veces me había demostrado su simpatía.

Temía amarla; ya os figuráis por qué. El enemigo de mi sosiego no me hizo ninguna oposición, con harta sorpresa mía: ¿Urdiría una celada? No lo creía así, y me dejé llevar por mi amor hacia la joven. Esa época de tregua con mi atormentador, ha sido la única dichosa de mi vida.

Cuando pedí su mano, temí que renacería en mí la fuerza dominadora que parecía adormecida desde hacía poco tiempo.

Pero no se manifestó contraria, sino que parecía incitarme a que continuara hasta llegar al matrimonio. Al fin me casé. Cuando después de estar en nuestra casita, al pronunciar las palabras célebres «al fin solos» tuve que huir de su lado pretextando repentino malestar. Nació en mí una antipatía avasalladora y en mis oídos resonaba una risa sarcástica aterradora.

Cuando me hube calmado, volví valientemente a la cámara nupcial y por un esfuerzo extraordinario logré acallar la voz interna, logré dominar al... «otro». ¡Así lo creía yo!

Mi esposa se había acostado ya y me miraba sonriente. Recosteme a su lado y... al despertar esta mañana, ¡la hallé muerta en el lecho con un puñal clavado sobre la región del corazón!

Me levanté azorado, sintiendo con toda evidencia que interiormente gozaba mi enemigo irreconciliable. He venido a veros, a relataros lo que me ha sucedido en momentos, quizá, en los que la justicia me busca como el presunto asesino. ¿Y yo debo entregarme a ella, cuando me consta positivamente que mi brazo ha sido obligado a cometer el crimen por el... «otro» mientras yo dormía? Puedo agregaros más. Tengo la seguridad de que el crimen me ha sido inspirado por celos, sí, ¡por celos!

Es para volverse loco de verdad... y yo tengo que vengarme.

En esto sentí golpes en la puerta de calle. Tuve el presentimiento de que venían en busca del fugitivo y me asomé al balcón. En efecto, era un comisario de policía y sus adláteres. Fui a abrirles la puerta, diciéndole antes a Santana:

—Huya usted por la azotea.

Cuando éstos entraron, Santana yacía muerto en la misma silla que yo le había dejado. Había bebido una solución de ácido cianhídrico que extrajo de mi botiquín.

Antes había escrito en una hoja de papel estas enigmáticas palabras: «¡Me he vengado!».

Cuando hubimos efectuado la autopsia de su cadáver con harto estupor mío y el de mis colegas, pudimos comprobar que tenía duplicadas las vísceras y doble el cerebro. Tuve entonces la noción clara que se trataba de dos seres antagónicos, de unos «gemelos» encerrados dentro de un mismo cuerpo, caso único de «superfetación», si así se me permite llamarlo.

## UN RELATO EXTRAORDINARIO<sup>712</sup>

ENRIQUE MÉNDEZ CALZADA



En uno de los saloncillos del club se hablaba de espiritismo. Los nombres de Crookes, de Allan Kardec, de Flammarion, andaban en todas las bocas. Hasta adujo alguien el supuesto proyecto del mago de Menlo Park, destinado a establecer comunicaciones con los espíritus.

—¡Paparruchas! —dijo uno de los contertulios.

—¿Quién va a creer en esas cosas?... Todas esas eminencias que ustedes citan, son hombres cuyo poderoso cerebro se ha debilitado o trastornado hasta hacerles ver

cosas sencillamente absurdas. Todos esos experimentos de levigación, todas esas cosas raras de que hablan ustedes son buenas para que las crean los chicos.

—No, no; poco a poco —habló un profesor de psicología—. El hecho de que un género cualquiera de conocimientos sea todavía obscuro o confuso, no autoriza a negarlo en redondo. ¿Quién hubiera hablado de la telegrafía inalámbrica o de radiografía a los hombres de hace un siglo? También hubieran dicho que eran paparruchas. Los contemporáneos de Galvani le llamaban «el maestro de baile de las ranas» porque se servía de esos batracios para demostrar las propiedades eléctricas de los cuerpos. En cuanto al espiritismo, no creo yo que hombres como Maetorlink, como Conan-Doyle, como Ramsay...

—¡Simuladores! ¡Poseurs! —interrumpió el contertulio de antes—. Es todo una superchería.

Entonces un caballero anciano, que hasta entonces había guardado silencio, habló así:

—Por mi parte, señores, ni creo ni dejo de creer en la existencia de la energía psíquica. Pero he asistido hace años a un hecho que, no lo niego, me impresiono hondamente. Desde entonces, sin ser un adepto del espiritismo, tampoco soy un impugnador suyo.

—Cuenta usted eso —le pidieron algunos.

—¿Para qué? —contestó el anciano—. Ninguno de ustedes lo creería. Es demasiado absurdo.

—No importa. Relátelo —insistieron los contertulios, en espera de alguna emocionante narración.

Ante los ruegos reiterados, accedió el anciano, y habló así:

—Desde que ocurrió lo que voy a contar, han pasado treinta años. Entonces, siendo aún casi un muchacho, dirigía yo, como ustedes saben, uno de los diarios más importantes de Buenos Aires. Tenía como administrador a un viejecito catalán, un tal Valls. Era un administrador ideal, un hombre meticulado, que trabajaba día y noche, que firmaba por sí mismo todos los recibos de suscripción, dibujando su apellido con una letrita muy clara y muy redonda y apoyándolo inmoviblemente sobre una complicada rúbrica. Nunca supe

---

<sup>712</sup> Enrique Méndez Calzada, «Un relato extraordinario», *El Hogar*, 22 de julio de 1921, núm. 614, p. 9. No se consigna el nombre del ilustrador.

su nombre. Firmaba así, «Valls» a secas. Era parco de palabras, casi un mudo, y, eso sí, feo y malhumorado como él solo.

A media noche, cuando yo iba a la redacción, todavía solía encontrarlo, calados sus gruesos anteojos de présbita, pegada la cara a algún voluminoso librote de contabilidad. Al pasar yo frente a su puerta —la administración ocupaba un cuarto en el mismo piso de la redacción— levantaba un momento la cabeza cuando oía mi jocosos saludo de costumbre:

—¡*Bona nit, senyor Valls!*

—*Bona nit, bona nit* —me contestaba. Y tornaba a enfrascarse en sus números.

Una noche entré en la redacción con varios amigos que se habían citado en ella para tramitar un lance de honor. Cuando pasamos frente al cuarto que la administración ocupaba, la puerta estaba entreabierta, y pudimos ver a Valls echado de bruces sobre un libro comercial. Conservaba la pluma en la diestra. Le saludé y, por primera vez no contestó a mi saludo. Repetí:

—¡*Senyor Valls, bona nit!*

Nada.

—Se ha dormido el viejo. Es raro. Nunca le ocurre eso —dije a mis amigos. Y me encerré con ellos en mi despacho, donde permanecimos por espacio de una hora.

Cuando salíamos, ya de madrugada, todavía encontramos a Valls echado sobre la mesa. A fin de despertarlo, le grité un enérgico «*Bona nit*». Inútil. Me acerqué a él y lo sacudí, pero no dio señales de vida. Le levanté la cabeza, y vi, estupefacto, que volvía a caer sobre la mesa como una masa de plomo.

Estaba muerto.

Uno de mis amigos, médico, se puso a extender el acta de defunción; pero tropezó con un inconveniente: no sabíamos el nombre de pila de Valls, ni lo sabía nadie en la casa. Como ya he dicho, él firmaba los recibos con su apellido, o a lo sumo, anteponeía un signo que parecía una S. Pero aquel signo enigmático ¿a qué nombre correspondía? Era preciso averiguarlo. ¿Cómo?...

A uno de los presentes se le ocurrió ir a buscar a un famoso espiritista, que entonces hacía experimentos públicos en un coliseo de Buenos Aires, «a ver si era capaz de averiguar el nombre del finado».

Mas por broma que por otra cosa —la broma era un poco macabra, lo reconozco—, fuimos en busca del célebre experimentador. Accedió, no sin resistencia, a acompañarnos a la redacción. Una vez allí, junto al cadáver de Valls, puesta «en trance» la «*médium*» a quien había hecho venir consigo —una mujer ya entrada en años— el «profesor en ciencias psíquicas», como él se hacía llamar, conjuró al espíritu del administrador a que revelase su nombre. La «*médium*» escribió una serie de garabatos indescifrables, hasta que, al fin, pudo leerse distintamente un nombre: «Sebastián». Luego, la «*médium*» siguió llenando cuartillas de papel con rasgos extraños, algo así como el diagrama de un esfigmógrafo. A veces, surgían palabras y hasta frases enteras. Así pudo leerse que el espíritu de Valls formulaba un encargo. Es lo que parecía resultar de una serie de palabras confusas. Lo único que podía leerse claramente, era esto:

«...Artes... 88... doble fondo... dentro del sobre lacrado... en Gerona... calle del Príncipe...».



Nada más era posible descifrar.

Picados ya de curiosidad, nos trasladamos a la calle que entonces se llamaba Artes, y, acompañados por un empleado policial, recorrimos las casas cuyo número terminaba en la cifra misteriosa, preguntando si conocían al tal «Sebastián Valls» —porque yo me había acostumbrado ya a la idea de que se llamaba Sebastián— y en ninguna nos daban razón. Al fin, en la casa número 1088 nos dijeron que allí tenía el viejo su domicilio. Subimos al altillo que ocupaba. Encontramos allí un baúl forrado de lata. Levantando unas tablas del doble fondo que resultó tener, apareció un sobre lacrado en el que se leía, escrito en la inconfundible letra redonda del administrador.

«Para entregar a Teresa M. de Valls, que vive en Gerona, calle del Príncipe, número 15, duplicado».

Y yo mismo, yo, que les relato esto, viajando por Europa algún tiempo después, tuve ocasión de entregar a la viuda de Sebastián Valls aquel sobre. Contenía una buena cantidad de dinero en acciones bancarias nominales.

Por cierto que la viuda, cuando le entregué el sobre...

—¡Pero eso es absurdo! —exclamo, interrumpiendo al narrador, uno de los del grupo.

—¡Inverosímil! —dijo otro.

—¡Infantil! —prorrumpió un tercero.

—No tienen ustedes derecho a protestar —les respondió el anciano—. Ya empecé por advertirles que ninguno de ustedes lo iba a creer.

## UN EXTRAÑO PARROQUIANO<sup>713</sup>

HORACIO MARTÍNEZ FERRER

El pequeño cafetín «La Cruz del Sur», en la Boca, es angosto y largo; parece un ataúd.

Aquella noche de junio, fría, tétrica y húmeda, sin saber qué hacer con mi insaciable sed ambulatoria, fui a parar allí. Una estrecha y baja puertecilla ruinosa desde la cual había que descender cuatro peldaños crujientes de madera, daba acceso al local. Al entrar, casi me detuvo un vaho fétido, mezcla de alcohol, tabaco y frituras.

Sábado. Allí todo era desorden. Un marinero sentado sobre una mesa arrancaba alegres notas a un viejo bandoneón y cantaba, coreado por varios camaradas, muchos, la mayoría, enteramente borrachos, eran ingleses.

Mas adentro, en el centro del salón, rodeaban una mesa varios hombres que fumaban en largas pipas de bambú y barro cocido, con tapas de metal. Un viejo «lobo de mar» contemplaba tristemente la copia en miniatura —construida dentro de una botella y expuesta allí en una vidriera— de una barcaza pescadora que hace algunos años zozobró en los mares del Sur, pereciendo toda la tripulación.

Aquí y allí, como vivas manchas de color puestas al azar en un cuadro en gris, mujeres, espectros errantes, ofreciendo entre uno y otro acceso de tos, su carne doliente.

Me dirigí al fondo de la angosta sala, donde por estar varias mesas desocupadas se hacía economía de luz y la semipenumbra me daría ocasión de observar a los sujetos allí reunidos, que tal era mi objeto. Era interesante la psicología de tan heterogénea multitud. Cuando me hube sentado vino el mozo, un genovés de grandes bigotes negros, que tenía un lunar de pelos tan grande y retinto como el bigote. Dejó sobre la mesa un poco de la mugre que cargaba el trapo que le servía de repasador y se me plantó enfrente con los brazos en jarra.

—¡Kumel! —le pedí.

El Kumel era bueno. Terminaba el tercero cuando un extraño sujeto, a pesar de haber otras mesas vacantes, y tomó asiento frente a mí, en la que yo ocupaba. Era un chino de faz azafranada y ojillos chicos y hundidos que brillaban en la sombra que les proyectaba el ala de un sombrero informe y grasiento. Con un ademán brusco, chillando como un ratón su jergonza, me pidió permiso y yo asentí con una inclinación de cabeza. El genovés lo vio desde lejos y fue a traer una gran taza de té con quien sabe qué mezcla narcotizante que asentó sobre la mesa, frente a mi vecino.

El chino comenzó a beber, pasando por sus labios, después de cada pequeño sorbo, su lengua roja y puntiaguda. Vagaba por su rostro de idiota una sonrisa, esfumada casi; pero intensificando la observación podía apreciarse en la mirada de sus ojillos vivaces y punzantes, todo el reflejo de una gran tragedia de alma.

Yo lo miraba, simulando leer un periódico.

Cuando el chino se acercó tomando asiento frente a mí, comencé a sentir un olor raro que sin ser más fuerte que los ya predominantes en aquel pesado ambiente, parecía aislarse para dejarse sentir solo. Era algo así como...

---

<sup>713</sup> Horacio Martínez Ferrer, “Un extraño parroquiano”, *Fray Mocho*, 16 de agosto de 1921, núm. 486, pp. 9-10. La ilustración es del autor.

Decidme: ¿Os habéis asomado alguna vez a la negra boca de un osario general en un abandonado cementerio pueblerino? Era ese el olor que yo percibía y que sin duda emanaba del chino; un olor a húmedo huesos humanos que penetraba hasta la garganta.

Por asociación de ideas comenzaron a desfilar por mi mente una cantidad de tristes recuerdos. Cuando volví de mi peregrinación mental, mi compañero de mesa se retiraba dando cortos pasitos que parecían saltos de gorrión; encorvado y con los brazos cruzados sobre el pecho. Por un momento quedó flotando en el ambiente aquel raro olor penetrante, que fue disipándose rápidamente. Entonces no quedó en mí ni un ápice de duda sobre la procedencia de tal emanación.

—Viene todos los días y paga siempre con moneda nueva —me dijo el mozo, en malísimo castellano— viene desde poco después que asesinaron aquí mismo, en este lugar, a un compinche suyo que se le parecía mucho.

Para un genovés, todos los asiáticos deben parecerse mucho entre sí.

Los detalles que la casualidad acababa de proporcionarme concluyeron por interesarme y decidí entonces lo que fugazmente había ya pasado por mi imaginación. Pagué apresuradamente lo que había consumido y salí en seguimiento de aquel personaje amarillo que sin tener nada de extraordinario a simple vista, mi intuición habíame hecho clasificar de «raro». Al abrir la puerta un viento helado azotó mi rostro con una lluvia fría y menuda.

El sujeto se dirigía hacia el Sur y pude distinguirlo a pesar de la imponente obscuridad, por sus pantalones blancos que ponían en aquella boca de lobo una mancha clara apenas perceptible. Enseguida estuve a pocos metros de él. Lo seguí por una callejuela irregular llena de charcos de agua fangosa que saltaba bajo la presión de mis pies en los ladrillos flojos de la acera. La luz de los pocos farolillos a petróleo que casi siempre era allí una pretensión de alumbrado, se había extinguido; solamente uno encontré que conservaba sobre su mechero una lucecita azulada que más bien parecía el brillo de una lámina de acero.

Íbamos dejando atrás a nuestro paso, casas silenciosas, lóbregas, llenas de miseria, de prostitución, de dolor, en suma.

Cercos viejos y barrigones obligaban a voces a bajar de la angosta vereda. A lo lejos, el aullar de un perro que parecía llorar al paso de las brujas que en las pavorosas noches del invierno van en tropel, haciendo crujir las puertas y barriendo los techos con las escobas en que cabalgan para asustar a las gentes que vuelven del sueño sobresaltadas preguntando: «¿qué hay?» «¿quién anda ahí...?»

La garúa se convirtió de pronto en una lluvia recia. Empapose mi grueso capote y una cortina de hilos de agua caía de mi sombrero; me apresuré entonces para guarecerme debajo de un destartalado cobertizo que ahí cerca había. Cuando llegué volví a prestar atención a «mi sujeto», a quien había dejado atrás en mi carrera. Venía con el mismo paso con que saliera del bodegón; impasible bajo la lluvia torrencial. Entró en el cobertizo y se quedó ahí, cerca mío, con la espalda pegada a las chapas de cinc, en actitud de extrema humildad, mirándome con su cara de idiota, sonriente. Desde enfrente una gran fábrica con una de sus ventanas iluminada, producía un escaso radio de luz amarillenta, dentro del cual nos encontrábamos. Fue entonces cuando noté algo sumamente extraordinario: las ropas del individuo estaban secas. Mis ojos se abrieron desmesuradamente respondiendo a mis ansias de descubrir que aquello era un simple fenómeno óptico. Tuve un estremecimiento nervioso, pero me contuve. Acerqueme aún más; más todavía, con idéntico resultado. El olor a cadaverina empezaba a marearme y me provocaba náuseas.

La situación se hacía intolerable y hubo un momento en que un velo azulado confundió todas las cosas que tenía ante mi vista y estuve a punto de caer. Me dio miedo, un

miedo cerval, incontenible, que yo quería atenuar inútilmente con mil atropellados pensamientos.

¿Sería posible que me asustara una pequeñez que debía tener necesariamente su explicación lógica, a mí, que por puro capricho de gustar una sensación nueva había saltado de noche, solo, los muros de un cementerio?

Sería posible... y seguía buscando atenuantes, mientras el hombre aquel no hacía en mí contra nada más que molestarme con su olor insoportable y mirarme de vez en cuando con su cara sardónica.

Pero aquello no podía durar mucho; fue cuestión de minutos. Impelido por el terror que me dominaba, con voz que me esforzaba en hacer aparecer serena, le pregunté al mismo tiempo que le daba una palmada en la espalda:

—¿Se ha mojado mucho, amigo?

Mi estupor fue aún mayor. Mi mano se había detenido precisamente en el límite que mareaba aquella espalda, pero no palpaba. Era como si el aire la hubiera detenido allí. No percibía al tacto el sólido, ni la posición de mi mano correspondía a la forma que yo veía, ya que se había detenido como sobre una superficie perfectamente plana.

Me retiré, temblando a pesar de mis esfuerzos por conservar la serenidad de que hasta entonces había sido más o menos dueño. En ese instante el chino me miraba, sin pronunciar palabra, con su cara sonriente, como ajeno a la enorme conmoción nerviosa que me agitaba y de la que sólo él era culpable y comenzó a alejarse dando saltitos, en la misma dirección que poco antes seguíamos. Me quedé como petrificado, incapaz de hacer movimiento alguno, mientras le miraba estupefacto, aceptando en mi subconciencia como ciertas aquellas fabulosas historias de brujas y aparecidos que la vieja sirvienta provinciana me relataba cuando era niño, mientras mis ojos eran vencidos por el sueño.



Pasado el primer instante de estupor, volví a reconcentrar toda mi atención en el sujeto que se alejaba. Pasaba en ese momento por la acera de enfrente, destacándose su silueta sobre la pared blanca de la fábrica. Entonces fue la culminación de aquel fenómeno espantoso al cual debo las innumerables canas que platean mi cabeza. La silueta fue perdiendo rápidamente su nitidez y sus contornos se esfumaron; fue una cosa fluida y al llegar casi al término de la pared blanca se perdió por completo como las imágenes cinematográficas que siguen proyectándose un instante sobre la pantalla después de prendidas las luces...

La lluvia había cesado y un vapor denso comenzaba a levantarse de la tierra arrastrando consigo un olor acre. Pensé entonces que todo aquello era polvo de huesos acumulados por los siglos de los siglos y eché a correr como un loco, con el cabello erizado, salpicándome con el lodo que chapaleaba...

---

Aquella fiebre me tuvo un mes y medio entre la vida y la muerte, pero al fin Dios dispuso que venciera la ciencia.

Unos meses más tarde, completamente restablecido y en perfecto estado consciente, tuve el valor de volver, de día, llevado por mi curiosidad, al pequeño cafetín «La Cruz del Sur». Lo encontré cerrado.

Un marinero me dijo, algunos días después, que el genovés de los grandes mostachos negros se había vuelto loco una noche en que jugaba a los dados con el único parroquiano que aquel lunes había concurrido.

—¿Quién era ese parroquiano? —le pregunté.

—Un chino —me dijo— un chino sospechoso que después la policía ha buscado en vano.

En los primeros instantes que siguieron a su muerte, el señor Pardón hallose trabado sobremanera. La situación era nueva para él, y apenas sabía lo que en tal circunstancia es conveniente que haga un hombre bien educado. Conocía las prácticas del mundo, pero no las del otro mundo. Empero, cediendo a un instinto ancestral, salió de su propio cuerpo e instalose sobre su pecho. En tal posición, hizo esfuerzos por reflexionar, pero no se dio prisa: tenía la eternidad ante sí.

Harto engañosos son los primeros minutos de una eternidad. Cuando siempre se ha existido y siempre se ha de existir, uno se adapta a su estado y ya no se piensa más, pero cuando se dan los primeros pasos en un camino que no tiene fin, no es posible dejar de hallarlo extenso y de sentirse angustiado. El señor Pardón miró el reloj.

—¡Dios mío —suspiró—, qué lentas marchan sus agujas!

Luego, sin que se hubiera dado cuenta del origen de esta noción, supo que en el momento de su muerte, su viuda, sin saberse bien por qué, había detenido la marcha del reloj. Comprendió entonces que esa era la imagen de la eternidad: un reloj cuyas agujas no se mueven; y despreocupose de ello.

En torno suyo, las gentes andaban, hablaban, lloraban y se movían de insoportable manera. Él percibía a la vez sus palabras y sus pensamientos más íntimos; si aún le hubiera sido posible sentir, hubiera reído de buen grado, ya que el contraste era verdaderamente cómico, pero estaba muerto, y todo eso le era por completo indiferente.

Tampoco le molestaba que sus viejos amigos rociaran su cuerpo con agua bendita, como si hubieran querido ahogarlo; ni le divertían el fastidio que ellos sentían al visitar un cadáver, ni las mentiras que cambiaban con la esposa ya libre.

Éranles más extrañas esas personas que acababa de abandonar, que las que están muertas desde hace diez mil años; no le interesaban ya ni sus pensamientos ni sus actos; ya no sentía ni tristeza, ni placer, ni sorpresa.

En igual estado de espíritu asistió a la colocación de su cuerpo en el ataúd; vio sin pena encerrar su despojo en un cajón de mediocre apariencia, cuyo precio desmayó a su viuda, que lo juzgaba exagerado.

Luego pensó en viajar; era éste un deseo suyo de la infancia, que no había podido realizar en la edad madura. Pero ya no le atraía eso; a la vez que el tiempo, el espacio había dejado de existir para él; poco le importaba ahora estar aquí o en otra parte.

Sin embargo siguió su entierro.

Sobre su tumba rozó el alma de su padre, que se hizo reconocer.

—¡Pardiez! —dijo— no me fastidia encontraros; el espacio me parece terriblemente vacío y no se encuentra alma viviente.

—Desengañaos, hijo mío, todos estamos en él; pero tenemos la facultad de ponernos de manifiesto cuando sólo nos place, y en el tiempo restante formamos la nada.

—Pero os ponéis de manifiesto los unos a los otros, a fin de tratar de las cosas eternas.

Nunca, hijo mío. A tal punto todo nos es igual, que de eso no sentimos deseo alguno, aparte de que carecemos de deseo y de curiosidad, pero si los tuviéramos, sería lo mismo, pues con la eternidad ante nosotros nos sobraría tiempo para satisfacerlos.

Fuera del tiempo y del espacio, es como si no existiéramos.

---

<sup>714</sup> Max Daireaux, «Una iniciación en la eternidad», *Nosotros*, 16 (1922), núm. 158, pp. 322-325.

—Sin embargo, ahora os ponéis de manifiesto, puesto que os escucho.

—Es que vos sois mi hijo, y es conveniente de que alguien conteste vuestras preguntas, si algunas tenéis que hacer.

—¿Cómo es, padre mío, que estáis aún en este mismo lugar donde os dejamos hace treinta años, cuando habéis muerto?

—¿Y por qué estaría en otro? ¿No os he dicho que todo nos es igual? Además, ¿qué significan treinta años? Un día vi a Cleopatra, que desde muchos siglos estaba en el mismo lugar.

—Luego os habéis molestado en ir a verla...

—¿Pero qué idea tenéis del espacio? Nosotros podemos revelarnos de uno a otro polo, como en la misma tumba. Esto es fácilmente explicable.

—Por lo menos, Cleopatra os habrá dicho muchas cosas interesantes.

—Nada nos interesa ya, os lo he dicho. Podemos saberlo todo, pero ¿qué queréis que hagamos del conocimiento?, nos hemos muerto, hijo mío, ¿lo habéis olvidado?

—Y a Dios, ¿cuándo se le ve?

—Vive muy retirado. Es como nosotros, no se revela; algunos pretenden que antaño él los vio. Pero: ¡antaño! Esto significa poco en la eternidad. Algunos llegan a sostener que él no existe, otros dudan; ¡ni siquiera esto nos interesa! Por lo demás, exista o no, ello es detalle que apenas afecta a su naturaleza.

—Luego vos sabéis cuál es su naturaleza...

—Así lo creo, hijo mío.

—Pues entonces, ¿qué es Dios?

—¡Dios, hijo mío, es la Indiferencia!

—¿La Indiferencia? ¿Pero qué hacéis, padre mío, de la justicia divina, del paraíso y del infierno?

—Tonterías, puras tonterías. Estáis apenas muerto y ya os parecen remotas, inútiles y sin consecuencias las acciones de los hombres. ¿Por qué quisiérais que Dios, que es eterno como vos mismo, que Dios que es semejante a los muertos y que es la esencia misma de la muerte puesto que nunca ha vivido, por qué quisierais que se preocupara?

La viuda del señor Pardón, sus primos y sus amigos habían abandonado el cementerio, y contentos de poder conversar a su antojo, echáronse a andar por las calles soleadas hacia sus placeres, hacia sus ocupaciones o, simplemente, hacia la mesa donde les esperaba la comida. Los sepultureros, que habían almorzado de antemano, cerraban la tumba y removían las flores. Uno de ellos tomó algunas rosas para ofrecérselas a su novia. Luego se marcharon.

El señor Pardón no prestó atención a estas cosas, y después de un silencio que duró dos segundos o dos siglos, terminó:

—Según lo que me habéis dicho, padre mío, creo que lo más sensato en nuestro estado es hacerse el muerto.

—Yo también creo, hijo mío, que es igualmente vano saber como ignorar, vano pensar en cosas vanas, vano cambiar de sitio, vano existir cuando se es inmaterial, y cuando ya nada son ni el tiempo ni el espacio. Sin embargo, si algún esclarecimiento necesitarais en el curso de la Eternidad, no temáis evocarme; estaré junto a ti; pero, por lo demás, pronto sabréis tanto como yo. Por eso os digo adiós, hijo mío.

Y las almas de los Pardón, padre e hijo, sumiéronse en un sueño sin ensueños, semejante en todo a la eterna nada.

## LA ESPERANZA DE LOS SUEÑOS<sup>715</sup>

RAFAEL BARRIOS

Aunque es inverosímil que tal cosa le pasara, no dejes de creerlo, porque los sueños tienen el poder de hacer prodigios. —Luciano.

Ardua tarea es la de devolver la vida a los que la están perdiendo y erigirse en centinela de la salud y la alegría del mundo. El médico es el enemigo de la muerte y alguna vez persiguiendo la vida de los demás, ha perdido la suya, porque combatir se puede a la muerte, pero vencerla es imposible. De modo que si bien se mira, el médico está estrellándose contra imposibles, y para encontrar consuelo en esta brega estoica se necesita estar armado de suficiente fuerza espiritual. Así hablaba Apolodoro el Humilde, flamante galeno.

Hijo de una lejana aldea, había establecido su consultorio en lo más apartado de la ciudad populosa, donde sus colegas se enriquecían cobrando a buen precio sus curaciones y a veces, haciéndose mutua competencia.

Era esto último lo que más inquietaba a Apolodoro, que no concebía que pudiera comerciarse con la vida humana.

Previendo lo que habría de suceder fue que en plena Facultad y cuando la política estudiantil agitaba un tanto las pasiones de sus condiscípulos, manifestó la necesidad de que en la plataforma de alguna de las listas se pusiera el siguiente programa: «Reducir el número de estudiantes de medicina a la décima parte y no admitir en lo sucesivo, como aspirante a médico, a nadie que, además de hallarse en las condiciones reglamentarias, no haya dado elocuentes pruebas de filantropía y sinceridad, porque el dolor del prójimo no se podrá aliviar sino con verdadero amor».

Y ante los silbidos y gritos de sus compañeros, dijo:

—Pues bien, al menos yo me retiraré, reduciéndoles así en uno menos, sus futuros competidores.

Pero sus maestros lo convencieron de que no debía abandonar esa carrera, por la que tan noble vocación sentía. Y desde entonces todos en la Facultad lo conocieron por Apolodoro el Humilde.

Hacía ya dos años que sentó plaza de médico, pero su porvenir económico iba ensombreciéndose cada día más. Y por una cruel ironía, al médico pobre ni los enfermos pobres querían ocupar.

Alguna que otra vez sus excondiscípulos le pasaban un *cliente* al que casi siempre ellos mismos indicaban lo que debía pagar por su enfermedad.

Sin embargo el «Dr. Apolodoro» no andaba nunca sin ocupación, porque le bastaba pasar frente a una casa descuidada para entrar a ella a poner su ciencia al servicio de alguna salud en peligro. Pero todo lo hacía gratuitamente, porque recordaba muy bien de aquella plataforma tan risueña para sus compañeros de estudio.

Optimista en su miseria, seguía cada vez más aislado de los demás. Hasta la novia lo había olvidado a causa de su pobreza y de aquellas ilusiones que lo hacían condenado a estrellarse contra lo imposible.

En el vestíbulo de su consultorio tenía escrito en grandes caracteres el juramento de Hipócrates y en otro cuadrado los capítulos del viejo código de Hammurabi, donde la ley

---

<sup>715</sup> Rafael Barrios, «La esperanza de los sueños», *Biblos*, 1 (1924), núms. 5-6, pp. 228-242.

taliónica se aplicaba también a los médicos descuidados o sin escrúpulo. Arriba y como presidiéndolo todo, destacábase entre otras figuras el retrato de Bichat.

Allí, en ese ambiente, fue donde un día varios de sus afortunados colegas, enterados de unas raras trasnochadas por los hospitales, fueron a decirle, como buenos amigos, que era necesario pusiera sus ojos en la realidad y dejara de vivir soñando.

—Pero deben saber ustedes, les contestó él, que desde hace algún tiempo he puesto mi esperanza en el sueño; y que si resuelvo el problema, no sólo tendré el dinero que necesito para ser respetado sino que los aventajaré a todos en gloria.

Tal vehemencia había en sus palabras, que sus interlocutores, que estaban tentados de risa, sintieron, sin embargo y muy a pesar suyo, la fuerza de una extraña convicción que también a ellos se comunicaba.

Y desde ese día en los círculos médicos no se hablaba de otra cosa que del trabajo de Apolodoro.

—De seguro que andará buscando el maravilloso elixir que curando todas las enfermedades pueda suprimirnos a nosotros, o la piedra filosofal con la que querrá enriquecer a todos los hombres, solía decir algún médico, para divertir a los demás.

Mientras tanto Apolodoro el Humilde, encerrado en su consultorio, convertido ahora en un laboratorio de incesantes experimentaciones, continuaba trabajando con ardor. Y aunque nadie habría fiado en el éxito de su obra, él puso en ella toda su fe.

Lo que hacía era buscar una combinación que tuviera la propiedad de despertar la conciencia durante el sueño. Porque, se decía, así como las demás funciones no cesan cuando el organismo reposa, tampoco debe cesar la función cerebral; todo está en adquirir conciencia de esa función que actúa cuando dormimos.

Sabía él de muchos sonámbulos que enlazaban perfectamente los hechos de anteriores estados sonambúlicos, totalmente olvidados en el estado normal.

De ahí dedujo que había una conciencia para el sueño, distinta de la del estado de vigilia que es la que manejamos los hombres actuales. Y una noche, después de innumerables experiencias en que como siempre había bebido un preparado cuya fórmula acababa de encontrar, comprendió que a pesar de estar dormido seguía oyendo lo que pasaba a su alrededor, pero con un oído distinto al suyo, y lo que era más sorprendente, que seguía pensando, con pensamientos hasta entonces desconocidos.

La excitación experimentada ante tal maravilla despertó, pasando como a una conciencia nueva pero con el recuerdo de la otra.

Tenía deseos de gritar a todo el mundo la noticia de su descubrimiento; pero era pasada la media noche y nadie lo acompañaba en su casita.

Prendió luz y volvió a su laboratorio transfigurado por la alegría y el entusiasmo. Volcó de nuevo en sus tubos de ensayo los elementos de su fórmula y llenó con ella varios frascos.

Allí le sorprendió la mañana, una bella mañana primaveral que parecía asociarse a su regocijo con sus celajes risueños.

Mezclándose con los obreros que madrugaban para dirigirse a sus talleres, salió Apolodoro sin rumbo fijo, pero anhelando llegar cuanto antes a la puerta de un amigo, para invitarlo a compartir con él su satisfacción.

A punto estaba de correr como el sabio de Siracusa gritando eureka...

Un hermano tenía, no muy lejos, con un tallercito de bicicletas; y aunque se le había separado, por ser también de los que no le perdonaban que siendo médico continuara pobre,

Apolodoro le profesaba el afecto de siempre. Por eso antes que a nadie, quiso comunicar su triunfo a su hermano.

Largo rato permanecieron juntos el médico y el mecánico y luego salieron en dirección al consultorio.

Llegada la noche determinaron dormir en la misma pieza, después de apurar sendas dosis del específico. Y con agradable sorpresa notaron que podían entablar conversación durante el sueño, transmitiéndose ideas que los dos tenían, pero ideas totalmente distintas de las que elaboraban despiertos.

Se levantaron a la hora de costumbre, con la sensación de haber descansado como las demás noches, no obstante recordar lo ocurrido durante el sueño como si hubieran estado en un extraño país.

Apolodoro explicó a su hermano cómo sin suprimir la función reparadora del sueño, había encontrado el medio de animar esa conciencia del cerebro dormido, que los hombres para nada utilizan.

—Y el mundo que se complica cada vez más, le dijo, está ya echando de menos esas ocho horas que la humanidad desperdicia durmiendo.

—Ya vez cómo, continuó, sin salirme de mi terreno, estoy llegando a conclusiones tan materialistas como nadie ha llegado hasta la fecha. Te prometo, que en menos de un mes, podré ofrecer a los hombres el medio de que vivan sus 24 horas, si quieren despiertos o si prefieren, durmiendo.

El mecánico, alegre otra vez como cuando su hermano se graduó de médico, se despidió diciéndole que evidentemente se había sentido en sí mismo como una nueva persona mientras dormía y que participaría a sus amigos el extraordinario suceso.

El resto de la mañana lo dedicó Apolodoro en la denominación que daría a su específico.

Recurriendo a su griego familiar y agregando o suprimiendo vocablos, vino a dar al neologismo *hipnofrenol*, con el que comenzó a rotular botellas.

Con unos cuantos frasquitos de su novísimo licor en el bolsillo, dirigióse a casa de sus incrédulos colegas.

Quiso la casualidad que al primero que encontrase fuera precisamente uno de los que más solía regocijarse de su excentricidad.

—¿En qué anda Apolodoro el Humilde?, díjole al verlo entrar.

—Ahora la suerte es mía, contestó Apolodoro, estoy ya con el arma que necesitaba para aumentar la felicidad sobre la tierra.

—¿Y qué arma es esa?

—El hipnofrenol, cuya patente voy a sacar.

—Quiere decir que tú inventaste eso o por lo menos el nombre; pero ¿para qué sirve?

—La explicación de su utilidad la obtendrás tú mismo, bebiéndote el contenido de esta botellita. Y como al menos no me tendrás por un envenenador, espero verte mañana en mi consultorio, para conversar seriamente sobre este asunto. Con que será hasta mañana.

Asombrado quedó el amigo de tanta reticencia, pues Apolodoro más bien pecaba de expansivo.

Y más o menos la misma escena se reprodujo con otros médicos.

Al día siguiente hubo una asamblea de doctos en casa de Apolodoro, donde no se oía otra cosa que felicitaciones y aplausos.

Por unanimidad resolvieron los colegas redactar una noticia que darían a la prensa con la firma de todos, concebida en los términos siguientes:

## «CONQUISTA MARAVILLOSA DE LA CIENCIA

El distinguido médico Dr. Apolodoro Seileda, apellidado el Humilde, acaba de descubrir un maravilloso específico, que denomina hipnofrenol, en virtud del cual adquirimos nueva conciencia durante el sueño, sin que ello signifique restar descanso al organismo. Estamos, pues, en presencia de la clave que aumentará las horas de nuestra vida, porque de hoy en adelante, merced al hipnofrenol, muchas cosas podremos hacer en el sueño, y éste dejará de ser el hermano de la muerte, para convertirse en gemelo de la vida.

Los suscritos, bajo su fe de médicos, declaran haber experimentado en sus propias personas y en la de los suyos las propiedades del hipnofrenol, que está llamado a conmover y hasta a modificar el mundo.

Llegue, pues, hasta el sabio Apolodoro el Humilde, las congratulaciones de sus admiradores».

Considerable fue el número de personas que después del suelto desfiló por casa de Apolodoro. Él les daba en obsequio su específico pero pronto terminó de distribuir lo que tenía.

Representantes de todos los diarios y revistas llegaron también, con el objeto de obtener la fotografía del Dr. Seileda y las instrucciones para el uso del hipnofrenol.

—Todavía no puedo decirles gran cosa, dijo Apolodoro, porque estoy en pleno ensayo; creo que mis amigos se han apresurado un poco. Pero pueden informar a sus lectores que preparo un tratado sobre el hipnofrenol y que este específico se dividirá en varias especies, pues no sólo vamos a tener conciencia del sueño, sino que podremos prescindir del sueño, si así lo deseamos, sin que el organismo se resienta en lo más mínimo. El sueño es una reparación de energías perdidas durante la actividad, y esa reparación podrá ser también suministrada al organismo por el hipnofrenol, concentrado de manera inversa.

Es decir que tendremos hipnofrenol positivo y negativo y así mismo con variable fuerza de duración. Por otra parte, recordarán ustedes que ya el «oscuro» Heráclito decía que el sueño y la vigilia eran una misma cosa...

También llegaban hasta él comisionistas de diversas droguerías; ya tenía varios empleados en su casa y un negocio abierto en el centro para la exclusiva venta de su específico. Pero como la producción de su laboratorio no satisfacía a la demanda, estaba determinando el establecimiento de una gran fábrica, con el producto de sólo quince días.

Mientras tanto iba integrando las diversas fórmulas que el hipnofrenol comprendería. Llamaba negativo al que tenía el poder de darnos conciencia durante el sueño y a la vez prolongarlo, y positivo al que en reemplazo del sueño alimentaba al organismo, haciendo posible la continuidad de la vigilia. La fuerza se graduaba de uno a mil días, de modo que los rótulos de los diferentes frascos expresaban su contenido por una abreviatura, precedida de los signos más o menos y seguida de un exponente que variaba de cero a mil. La unidad estaba expresada por el signo positivo y el exponente cero, con la cual se podía vivir como hasta entonces, pero con vida consciente durante el sueño. El precio del frasco estaba de acuerdo con el exponente.

Completas ya las fórmulas, todavía Apolodoro no estaba satisfecho de su descubrimiento. Quería sacar de él conclusiones sociológicas.

En el capítulo preliminar de su libro, explicaba cómo hay cosas en la vida más propias del sueño que de la vigilia, tales como la poesía, la música y la religión, y otras para las que son escasas las horas disponibles. De ahí que los hombres con especial inclinación a la actividad mecánica, por ejemplo, podrán dedicarse a ello noche y día, con sólo beber el hipnofrenol positivo de más alto exponente, que alimentará su cuerpo con el sueño de mil

noches. Por otra parte, los soñadores delicados no tendrán necesidad de escuchar discursos políticos ni fragores de huelgas y remates, porque con un frasco negativo del más bajo exponente, podrán pasar mil días seguidos sin despertar.

Evidentemente que el mundo iba a resultar dividido en tres clases de hombres: los que dormían siempre, los que no dormían nunca y los que despertaban y dormían como nosotros.

Y no tardó en suceder así.

Sin cesar jamás, los talleres agitábanse titánicos. Los obreros ya no tenían ocho horas de trabajo, sino veinte y con sus salarios abundantes, la felicidad florecía en sus hogares.

Por otro lado los enamorados del arte por el arte y los místicos buscaron el hipnofrenol negativo más bajo, para pasar su vida sin despertar, escuchando en el silencio del sueño el lenguaje intraducible de músicas divinas. A ellos se juntaron bien pronto los filósofos, constructores de sistemas absolutos, quienes encontraron su verdadero ambiente en el infinito mundo dormido. Y no se diga que fuera monótona la vida de estos soñadores.

Los poetas que se largaron a dormir comprendieron por vez primera toda la majestad del Alighieri, cuya obra, decían, está construida enteramente con materiales del sueño y sin duda alguna dormido fue el altísimo poeta tras Beatriz atravesando los cielos.

Apolodoro había aconsejado una morada aparte; y ya un legislador, consultándole, llevaba al parlamento un proyecto de ley por el que se creaba la «mansión de los dormidos».

—¿Qué asuntos le pasamos exclusivamente?, habíale preguntado el parlamentario.

—Desde luego la metafísica, contestó Apolodoro, y las artes líricas. Pero será necesario que los fundamentos de la ley aclaren bien lo que se entiende por belleza en el reino de los sueños, porque habrá de saber usted que un payaso, que por travesura se puso a dormir cien días, quiso tocar allá un tango y resultó que nadie pudo tolerar «eso» como música de la mansión dormida; entonces el pobre hombre no tuvo más remedio que despertar.

—A propósito doctor, quisiera conocer su opinión sobre Marinetti y otros futuristas, porque hemos estado discutiendo entre varios diputados si pertenecerán a los que duermen o a los despiertos.

—Creo que es mejor que esa poesía tampoco vaya al sueño.

—Trataré de interpretar su pensamiento, díjole el legislador, extendiendo la mano a Apolodoro, que volvía a quedar como en una cumbre olímpica.

A su lado pasaban insensibles, largas filas de dormidos. Algunos eran desdichados en el amor, que renunciando a la vida se habían dedicado a dormir y que en sueños comenzaban a acariciar nuevos amores.

Cerca de un músico que pasaba tocando una flauta de bambú observó Apolodoro a una mujer de negras vestiduras que parecía seguir musitando oraciones.

Reconocióla. Era Dina, la bella israelita amada en su desierta aldea y que por ajenos consejos había resuelto, hacía ya años, romper su compromiso con el médico desventurado que no hacía sino empobrecer cada día más.

Bebiendo una unidad de hipnofrenol se dirigió a ella, para contarle la amargura de su vida solitaria.

—A nadie más amé, le dijo, ni despierto ni dormido. Sólo para ti he conservado el romance de mi pasada juventud, y amándote a pesar de tu olvido fue que puse en los sueños mi última ilusión.

—Aquí me tienes arrodillada a tus pies, contestole Dina, después de buscarte en sueños durante casi una eternidad. Yo fui de las primeras en consumir tu específico; ni un

instante te he olvidado, aunque juré por Jehová, delante de mis padres, arrojarte para siempre de mi corazón despierto.

Y unidas sus almas en un largo éxtasis dormido, siguieron luego del brazo por la florida senda que conducía al primer patio del laboratorio de la gloria.

Al día siguiente de su sublime sueño, quiso Apolodoro eternizar su recuerdo en un monumento legendario.

Con la emoción de un antiguo médico sacerdote, trajo artistas de todas partes para levantar sobre el solar del viejo consultorio el templo de Esculapio, a la manera del que en la ciudad de Epidauro congregaba a los enfermos y peregrinos de la Grecia.

Mandó derramar tierra y piedra sobre una extensión de diez hectáreas, formando valles y collados artificiales, entre los cuales los surtidores al desatar sus hilos de agua improvisaban ágiles torrentes.

En medio de un bosque de laureles y sobre el más alto ribazo, erigióse el templo, de un perfecto estilo dórico, con el frente a la salida del sol. A la entrada resplandecía en oro la colosal estatua de Esculapio, una de cuyas manos descansaba sobre la simbólica cabeza de la serpiente y la otra sostenía un cetro.

En los bajos relieves y en las pinturas puso escenas mitológicas y reproducciones reales de conjuntos dormidos. Detrás de Belerofonte que abrasaba en llamas a la Quimera, aparecía el propio Apolodoro encontrando en sueños a su amada Dina.

El templo tenía varios compartimentos separados por lagos y jardines; las columnas llevaban incrustada una pequeña vitrina con varios tipos de hipnofrenol y píldoras alimenticias. Allí trabajaba Apolodoro en nuevas investigaciones.

La poesía y la industria se elevaban cada una en su propia esfera.

Los hombres que seguían viviendo como nosotros, trabajaban de día en activas empresas y dejaban para el sueño sus meditaciones y hasta podían gustar en compañía de otros dormidos de un poquito de Píndaro y de Schumann.

Las fábricas del específico se multiplicaban con sucursales en todas partes y el nombre de Apolodoro el Humilde, llevado por invisibles alas, iba acercándose día a día a la serena región de la inmortalidad.

Junto a la estatua del dios de la medicina rodeáronlo una tarde sus condiscípulos.

Apolodoro vestía larga túnica purpúrea y bajo la sombra de los plátanos y de las higueras, zumbaban las abejas cargadas de miel.

El más querido de los médicos rompió el silencio, diciendo:

—He aquí que después de muchos años volvemos a juntarnos en este sitio, al lado del misterioso mago de los sueños. Ayer vinimos a aconsejarle y hoy a escuchar su palabra.

—Tú eres nuestro maestro, Apolodoro; tú que no tuviste otra ambición que la dicha de los hombres, en cuya felicidad pusiste toda tu pasión. ¿Qué monumento más alto podremos dedicarte que el que se alza en nuestros corazones?

—Sí, dijo con emoción Apolodoro, mi monumento está allí, en el corazón dormido donde no llega la mezquindad de la vigilia. ¡En el divino sueño que hace dulces y buenos hasta a los avaros y los asesinos!

—Por eso nosotros, dijeron varios a un tiempo, venimos a iniciar nuestro sueño en las puertas mismas de tu morada.

—Yo también iré con vosotros muy pronto, porque quiero que la muerte me sorprenda dormido, les contestó.

Y diciendo esto se despidió de los amigos que con los ojos cerrados se deslizaron dulcemente.

El sol se ocultaba tras los bosques sagrados.

Apolodoro sentose a evocar sus años infantiles y sus ideas de juventud y con inefable satisfacción pudo ver que lo mismo ahora que en sus años doloridos, pensaba que la suprema misión de la ciencia era la alegría de la vida.

Desde el fondo de los jardines interiores vino hasta él un coro de canciones acompañadas de flautas y de liras y entonces miró hacia el oriente oscurecido por el espeso humo de las altas chimeneas, y al ir a ponerse de pie llegole Dina con una rubia cabecita entre sus brazos, que traía de juguete un frasquito vacío de hipnofrenol.

—Esta es mi vida, exclamó Apolodoro.

—La flor de tu esperanza, dijo Dina.

—La esperanza de nuestros sueños...

Desde el momento en el que entré a su celda me llamó la atención su poca edad. Porque más que un joven, era un chiquillo. Estaba tendido en la cama, echado de espaldas, con las manos cruzadas sobre el pecho. Así echado, tenía la posición de un muerto.

Cuando entré no pareció darse cuenta de mi presencia. Entonces saludé.

—¡Buenas tardes!

No se movió. Creí que no me hubiese oído y saludé más fuerte.

—¡Buenas tardes!

Esta vez volteó la cabeza, me miró y dijo:

—¡Estoy muerto!

Lo dijo con tanta gravedad que no pude reprimirme y estallé en una carcajada. Pero al momento me acordé que delante de un loco no había que reírse y me puse serio. Intenté por varias veces más hacerle hablar, y siempre recibí la misma contestación:

—¡Estoy muerto!

Comprendí que de aquel modo no iba a obtener nada y me puse a pensar de qué manera iba a hacerle hablar a aquel loco. Pronto, antes que lo pensase, se me ocurrió la idea.

Él seguía echado en la cama sin dar muestras de vida. Ya sabía yo que su manía consistía en creerse muerto. Y tan muerto se creía que había que darle el alimento por la fuerza. Hacía un año que estaba en el manicomio, y en todo ese tiempo, ni una sola vez se le había visto en otra posición que echado.

Me acerqué muy cerca de su cama y tocando su cara con la mía le dije:

—¡Yo también estoy muerto!

El efecto fue instantáneo. De un salto se incorporó en la cama y bajándose de ésta, vino muy cariñoso y me abrazó.

—¡Con que usted está muerto! ¡Qué gusto tengo de verlo muerto! ¿Y cuándo ha muerto usted?

—No hace mucho —le dije viendo el efecto que había producido— hace apenas dos días. Morí anteanoche.

Me abrazó otra vez mientras me hablaba:

—No sabe usted la satisfacción grande que tengo de verlo muerto. ¡Aquí no se va usted a aburrir! ¡La vida de muerto es la mejor vida! ¡Qué vida! ¡Hay que ver!

—Dígame —le dije— no sé si será una pregunta importuna. ¿Usted está en el cielo o en el infierno?

—Usted verá. No hay cielo ni infierno. Los muertos, por ejemplo, yo, me paso echado en mi ataúd —dijo señalando su cama—. En el ataúd no se siente frío ni calor, amor ni pena, llanto ni alegría. ¡Es una vida tranquila! ¡A usted le van a traer su ataúd seguramente junto al mío! ¡Verá usted la vida que nos vamos a pasar! ¡Verá usted!

Aquí encontré la manera de saber su caso, su relato, y le pregunté:

—¿Y cómo ha muerto usted?

—¡Sencillísimo, sencillísimo! ¡Verá usted!

Empezó su relato. Hablaba despacio y dando mucha entonación a sus palabras. Sus ademanes eran seguros y las expresiones de su cara eran fuertes. Era casi un actor. Durante su relato tuve ocasión de estudiar sus facciones. De cara larga y pálida. Debajo de su frente

<sup>716</sup> Mario R. Peláez, «El número 12», *Fray Mocho*, 3 de febrero de 1925, núm. 667, p. 6.

ancha, grande, sus ojos hablaban. Un lenguaje loco. El cabello crespo y largo le tapaba las orejas. Negro, tan negro y largo que parecía un marco alrededor de su cara pálida.

Sentose en una silla junto a la cama, y pasando varias veces la mano por su cabello, empezó así:

—Por entonces tendría yo diez y seis años. Era estudiante y venía a pasar las vacaciones de Semana Santa. Era un jueves, me acuerdo mucho. Llegó el tren a las cuatro y me fui a casa. Estaba cerrada. Mis padres estaban ausentes. Veinte leguas de la ciudad, y como no podía irme allá, usted comprenderá, me fui a un hotel. El mozo a quien pedí la pieza me dijo:

—Mucho lo siento, señor, pero no tenemos piezas desocupadas.

Me molestó sobremanera el incidente y me retiré. Cuando llegaba a la puerta volvió el mozo.

Sólo que el señor quisiera dormir en el número 12. Es la única pieza que tenemos desocupada.

Subimos a ver el número 12 y ya en la puerta me dijo el camarero:

—¡Perdone el señor!... pero considero necesario avisarle que son ocho meses que no la ha ocupado nadie. Hace cerca de un año que un señor inglés vino y se alojó en esta pieza. Le preparamos la cama y se acostó. Al día siguiente extrañado de que hasta las cinco de la tarde no hubiese salido, fui a la puerta y toqué con los nudillos. Nadie contestó. Volví a llamar repetidas veces, cada vez más fuerte, y el mismo silencio se escuchaba adentro. Impaciente ya, cogí la perilla de la cerradura y empujé. La puerta resistió. Estaba cerrada por dentro. Avisé al patrón el caso y subimos juntos. Forzamos la puerta haciendo saltar la cerradura y entramos en la habitación. Ambos nos quedamos parados. Sobre la cama sentado con el pecho desnudo, estaba el inglés. Sus manos contraídas, con los dedos encorvados muy cerca de su cara, parecían coger algo. Sus ojos abiertos, enormemente abiertos y vidriosos, miraban a la puerta, y su cara con una expresión de espanto habíase contraído con un gesto de muerte. Sus piernas desnudas, huesosas, se apoyaban en la cama. Las ropas habían caído al suelo. Era indudable que aquel señor había muerto de miedo. Al día siguiente los periódicos hablaron de una muerte misteriosa. Dos meses estuvo la pieza sin arrendarse. Al cabo de los dos meses llego un fraile y se alojó en ella. Le aseguro que aquella noche me pasé pensando en el inglés. Al día siguiente temprano fui a tocarle la puerta. Nadie me contestó. Llamé por segunda vez más fuerte y sucedió lo mismo. Acudí a golpearle por tercera vez con verdadera fuerza y no se oyó ningún ruido dentro. Bajé donde el patrón. Seguramente estaba yo muy pálido porque se asustó. Subimos y dimos vuelta la perilla. La puerta estaba sin llave. Entramos... ¡figúrese, señor! El fraile sobre la cama, con los ojos enormemente abiertos y vidriosos, y las manos contraídas, estaba muerto. Muerto, sí señor. En la misma forma que el inglés. ¿Comprende usted, señor? En la misma forma. Desde entonces, y de esto hace ocho meses, nadie ha ocupado la pieza. En las noches algunos pasajeros que llegan tarde, aseguran haber visto luz y oído voces, yo, señor, después de las nueve, prefiero dar la vuelta antes que pasar por aquí...

Callose el camarero y me miró fijamente. Era de día y la luz ahuyenta el miedo. Confieso que al momento sentí un escalofrío, pero aparentando indiferencia le dije:

—No importa; esta noche dormiré aquí. Si mañana amanezco muerto, saque de mi bolsillo la cartera, tome de ella el valor de la pieza y vuelva a ponerla en su lugar. Pero no vaya a sacarme más... —añadí riendo.

Mi risa era falsa. Me miró el camarero un momento detenidamente. Luego arregló la pieza, me dio la llave y salí de la casa. Todavía en la puerta me dijo el camarero:

—Señor, tal vez fuera mejor que buscarse otro hotel.

Creo inútil contarle a usted lo que hice desde esa hora hasta las ocho de la noche. No tiene interés. A las ocho me fui a comer. Ya en la mesa empecé a sentir el miedo. A cada momento me acordaba del inglés y del fraile. La noche, sabe usted, agranda las figuras del miedo. Estaba nervioso. En un rato en que nadie me vea, cogí un cuchillo de la mesa y me lo puse en el bolsillo ¡por si acaso! Acabé de comer y salí a la calle. Tenía un miedo enorme de ir a mi cuarto. Un miedo que iba creciendo a medida que avanzaba la noche. Fui a las cantinas, a los billares. Oí dar las diez en la torre de la iglesia. Luego las once. El sueño me rendía. A las once no pude más y me encaminé a mi pieza. En el bolsillo de mi pantalón mi mano nerviosa apretaba la llave. ¡Cómo hubiera querido que se pierda! Tomé la calle, silenciosa y oscura. Las luces opacas reluciendo sobre su pavimento blanco, le daban un aspecto de tristeza y de soledad. Mis pasos, que yo intentaba hacerlos apagados, resonaban en la extensión de la calle, fuertes y huecos. Varias veces creí oír pisadas detrás de mí. Volví la cara y no encontré nada ni nadie. Llegué a la casa. Subí las escaleras y entré en el corredor. El corredor era largo y estaba oscuro. Avancé a tientas alargando las manos adelante para no chocar con los objetos. Mis manos palparon las puertas que tenía que pasar para llegar a mi cuarto, y en cada puerta que tocaba, sentía un estremecimiento que sacudía mi cuerpo. En el entarimado del corredor mis pasos sonaban huecos. Llegué al número 12. La llave al entrar en la cerradura produjo un ruido extraño. Empujé la puerta y encendí la luz. Era un cuarto ancho y largo. Tuve temor de que alguien se hubiese ocultado en la pieza, y registré la cama, las cortinas, abrí el ropero grande y hasta busqué en los cajones de la mesa de noche. No había nadie. Luego fui hacia la puerta. Examiné los picaportes y me convencí de que eran seguros. Ya más tranquilo, di dos vueltas a la llave en la cerradura. Puse un sofá grande sobre la puerta. Me pareció poco y puse todos los muebles contra ésta, a manera de tranca. Me fijé en el juego de lavador y lo puse también contra los muebles. Si alguno intentaba abrir la puerta, haría caer todos los objetos y el ruido me despertaría a tiempo. Fui a mi cama y me desnudé despacio, tratando de evitar el menor ruido. Puse el cuchillo que me había traído del hotel debajo de mi almohada, apagué la luz y contra todo mi miedo me dormí. Ignoro el tiempo que permanecí dormido. Serían las dos de la mañana cuando desperté. No fue un despertar brusco. No fue ningún ruido que me despertó. Abrí los ojos lentamente y me quedé aterrado. La habitación estaba con luz. Sentí que un sudor frío me corría por el cuerpo. Me fijé en la puerta. Los muebles que había puesto contra ella, no estaban ahí. El juego de lavador estaba en el lavatorio. Se me erizaron los pelos hasta ponerse de punta. Mi cuerpo empezó a ponerse duro, rígido. Mis ojos se agrandaron enormemente y sentí que en mis venas corría un frío intenso. Quise pararme y no pude. Quise gritar y mi garganta no me obedeció. Mi lengua parecía un pedazo de madera. Y en el silencio del cuarto, mis oídos finos percibieron el ruido de la perilla de la cerradura que daba vuelta. Alguien intentaba abrirla. La sangre se agolpó a mis sienes. Mi corazón latía con inaudita fuerza. Y la puerta se abrió lentamente. En el marco apareció la figura de un hombre alto, desmesuradamente alto, andrajoso y vestido con harapos. Quise defenderme, gritar, correr y no pude. Y me quedé rígido, inmóvil, con los ojos espantosamente grandes y fijos en la aparición. El hombre alto se acercó espacio, sin hacer ruido hasta mi cama. Su cara era larga, amarilla y seca. En su boca torcida el labio inferior le faltaba, y se le veían dos dientes sucios y largos. Uno de sus ojos era azul vidrioso y el otro era solamente un hueco donde había un algodón lleno de sangre seca. Los pelos enredados y canosos le caían hasta los hombros. Se acercó hasta el borde de mi cama y extendiendo una mano me dijo:

—¡¡Una limosnita!!

Su mano era larga, huesosa y transparente. A través de su piel seca se veían sus huesos. Las uñas negras y curvas. Su voz era ronca y gruesa.

Instintivamente me acorde del cuchillo que estaba bajo de mi almohada y le dije:

—¡¡Espere!!

Rápido llevé mi mano a la almohada y saqué el cuchillo. Pero antes de que pudiera usarlo me cogió de la muñeca. Me torció fuertemente y cayó el cuchillo. Luego me levantó de la cama, me puso el cuello sobre el filo del catre, y de entre sus andrajos sacó una daga enorme. Me puso la punta de la daga en el cuello y la pasó con toda fuerza. Sentí un dolor agudo, inmenso, y mi cabeza desprendida del tronco cayó al suelo. ¡¡Estaba muerto!!

---

Cuando pregunte al director el motivo de su locura, me dijo sonriendo:

—Es un pobre niño que se volvió loco en un cuarto de hotel. Se cree que ese cuarto tenía algún misterio. Si le interesa mucho, pregunte al camarero del hotel. Él sabe los detalles...

Los internos del hospital de X nos reuníamos todas las noches, después del turno, en la pequeña cantina, a fumar y a beber café.

Allí oí narrar los casos más curiosos e interesantes de la larga historia clínica del viejo hospital; el caso Martos, un tifoideo, en quien una hora después de muerto, subió la temperatura a 45° y se mantuvo estacionaria, aun cuando se presentaron los síntomas de la descomposición; el caso Legrand, una aventurada operación en frío a un cardíaco que no fue posible anestesiar y resistió la operación fumando y riendo; el caso Rebús, un sugestionado que creía tener dentro de la cabeza una campanilla que sonaba sin cesar, a quien le trepanaron el cráneo para extraerle un pequeño tumor cerebral, y luego le presentaron, al despertar, un cascabel cuyo sonido reconoció en seguida; el caso Mengel, un epiléptico que en estado de sonambulismo reproducía por la noche como un fonógrafo las conversaciones oídas durante el día; pero tal vez ninguno más interesante que el caso del pintor Riezel.

Lo narró Lorief, el más viejo de nosotros que fue testigo del hecho, y por cierto que lo narró en una forma áspera y cruel que a todos nos hizo daño:

—¿El caso del pintor Riezel? ¡Uf! Fue una infección horrorosa; no he vuelto a ver nada parecido en el hospital. Los crédulos atribuyeron la muerte de Riezel a una venganza macabra. ¿Recuerdan ustedes la historia de la calavera? ¡Bah!, lo mató el ajenjo; estaba perdido; el delirio alcohólico hacía crisis cuando se produjo el hecho. El organismo no pudo defenderse; no hubo resistencia posible; se entregó mansamente a la infección que lo devoró como lo habría fulminado el síncope.

Pero la verdad que el caso fue curioso. Riezel era hombre de talento; un alma compleja, muy moderna; pero en el fondo era también un miserable. Vivía borracho, entre gente abyecta; trasnochaba en las tabernas y lugares infames; se reía de la vida y de la muerte; no creía ni esperaba en nada; era un cínico; pero en aquel desgraciado había algo de genio.

Todos ustedes conocen sus cuadros; ¡qué temperamento; qué delicadeza de emoción; qué gracia triste y marchita! Es su alma debió existir un sitio virgen que no había sido invadido por el veneno; en fin, si existió, la infección se lo devoró todo, porque les repito a ustedes que aquello fue horroroso.

Aquí estuvo seis veces; tenía ya su cama señalada, en la sala del doctor Jenkis, el número 23. Dos veces le creímos curado; pero la dipsomanía se hizo crónica y el acceso concluyó por atacarlo con brevísimas intermitencias. Sólo aquí se contenía; era un pensionista manso y dócil; por lo demás, se encontraba bien entre nosotros, que le cuidábamos como a un niño enfermo. Creo que nos tomó cariño; solía trabajar en su cama y luego a retratarnos a todos.

La penúltima vez que estuvo aquí creímos que no volvería a salir; le trajeron inanimado en una ambulancia; lo habían recogido en la calle. Sin embargo, reaccionó.

Fue durante su convalecencia que ingresó en la misma sala un enfermo atacado de fiebre maligna. Riezel desde que lo vio, se enamoró de la cabeza del enfermo; la verdad que era un magnífico ejemplar macrocéfalo, un modelo para tentar a un pintor. Riezel, desde su cama, se pasaba horas enteras mirando aquella cabeza, en cuyos ojos atontados ardía la fiebre.

---

<sup>717</sup> Raúl Montero Bustamante, «El caso de Riezel», *Fray Mocho*, 1 de diciembre de 1925, núm. 710, pp. 1-2.

El pintor analizaba, sin duda, hasta los últimos detalles de su gigante contextura ósea. El enfermo miraba también al pintor, y a veces le sonreía dolorosamente.

Una noche, Riezel me llamó y me dijo que deseaba retratar al enfermo; se lo prometí para el día siguiente.

Esa mañana, la cama del enfermo apareció vacía; había muerto de madrugada, durante el sueño de Riezel. El pintor se desesperó; tuvo un acceso histérico, pero luego se calmó y cayó en una postración profunda. A la noche nos preguntó por el cadáver; le dijimos que estaba en la sala de disección. Quedó pensativo, y luego nos dijo con timidez si era posible obtener la cabeza; quería conservar el cráneo. Concluimos por prometérselo. Zacarías desarmó el cráneo, y cuando Riezel abandonó el hospital se llevó la calavera debajo del brazo.

Aquí termina la historia y empieza la leyenda que entonces se hizo famosa. Riezel abandonó el hospital por la tarde y fue en busca de un compañero de infancia. Éste fue quien luego se encargó de contar cómo empleó el pintor su última noche.

Se encerraron en una habitación interior de la taberna y bebieron desafortadamente. Riezel puso la calavera sobre la mesa. Estaba borracho y se empeñó en darle de beber, y como le costara separar los maxilares unidos por filamentos musculosos, se enfadó y golpeó con furia sobre el cráneo.

—¡Cuidado! Mira que el muerto te puede hacer daño —le gritó su compañero—. Él se rio primero, luego se encolerizó, y empezó a castigar brutalmente a la calavera; después estrelló sobre ella los vasos en que bebían, arrojó todo en un rincón y concluyó por dormirse de bruces sobre la mesa.

Cuando despertó estaba sereno; su compañero dormía profundamente; se levantó, cogió la calavera y se marchó en silencio. El aire frío de la calle le hizo bien; llovía y el agua le traspasaba las ropas. Empezó a caminar lentamente; una invencible repugnancia le oprimía la garganta; se sentía mortalmente triste; estaba débil y fatigado. Cuando se halló frente a la puerta de su casa, sintió un vago temor parecido al que experimentan los niños al penetrar de noche en una habitación oscura.

La lluvia azotaba la calle desierta y silenciosa; la luz mortecina de los mecheros de gas se reflejaba en las losas mojadas; a intervalos, las rachas de viento gemían a lo lejos.

Riezel tanteó los bolsillos y buscó el llavín; abrió la puerta, penetró en la casa y volvió a cerrar con precaución. No tenía fósforos; el zaguán estaba negro como un pozo, de adentro venía un vaho húmedo e infecto. Un instante tuvo la tentación de volver a abrir y arrojar a la calle su fúnebre equipaje; recordó el consejo del borracho y tuvo miedo. Luego se encogió los hombros, palpó la calavera y con el brazo derecho extendido para no tropezar, se adelantó en busca del pasamano.

Se sentía vagamente inquieto; los vapores alcohólicos le entibiaban aún las ideas. Cogió el pasamano, tanteó con el pie el escalón y empezó a subir lentamente. La escalera era larga; Riezel vivía en el desván, sobre la azotea, en una pequeña habitación, construida con tablones y desperdicios. Deseaba hallarse arriba cuanto antes; se sentía enormemente cansado. Cuando llegó al primer descanso, se detuvo abrumado y sudoroso. La calavera le pesaba horriblemente y hubiese deseado arrojarla a la calle. Por otra parte, aquel huésped empezaba a molestarlo y no podía olvidar las palabras del borracho.

De nuevo sintió miedo, pero esta vez se puso a temblar, oprimió debajo del brazo la calavera y esperó que pasase el acceso. Pero no se tranquilizaba; ahora se sentía acosado por el miedo; deseó huir, pero se halló sin fuerzas para volver al zaguán y abrir la puerta; quiso llamar, pero comprendió que nadie le oiría; entonces sólo pensó en subir de una vez, llegar a su covacha y pedir luz al vecino.

Se asió del pasamano y empezó a subir a grandes saltos, jadeante y sudoroso. De pronto oyó un maullido, le pareció que alguien le tomaba de las piernas, perdió pie, vaciló, arrojó la calavera y rodó escaleras abajo. Cuando llegó al pavimento, sus manos rozaron un cuerpo tibio y blando, luego, al caer, su cabeza chocó contra un objeto duro y le pareció sentir que alguien se abalanzaba sobre él en la sombra y le mordía horriblemente el rostro. Lanzó un grito de horror y se desmayó.

Cuando volvió en sí, sintió frío y un dolor agudo en la cara; los dientes del invisible enemigo seguían clavados en su mejilla y le pareció sentir junto al rostro un aliento frío y fétido. Entonces quiso incorporarse, alzó el brazo y al llevar la mano a la mejilla, chocó contra un cuerpo esférico, frío y grasiento y palpó trémulamente las órbitas y los maxilares de la calavera. Sintió que el cabello se le erizaba y que el horror y el espanto le agarrotaban sobre el suelo. Quiso moverse, pero estaba rígido; pretendió gritar, pero la lengua no obedeció; se vio impotente, herido por la parálisis, atado en el fondo de aquel pozo de sombra y silencio, sintiendo la horrible dentellada de la calavera que apretaba los maxilares como una tenaza, y oyendo los lúgubres maullidos del gato, cuyos ojos fosforecían en la sombra como dos ascuas verdosas.

Entonces sufrió un suplicio atroz e inenarrable; inmóvil y aterrado, sintió pasar los segundos y las horas de aquella madrugada eterna; a veces oía los pasos de un transeúnte que cruzaba la calle, otras el ruido lejano de un vehículo, la campana de un reloj que daba la hora, la sirena de un vapor; hubiese querido gritar, pedir auxilio, suplicar que lo librasen de aquel monstruo que le destrozaba la mejilla y lentamente le iba infiltrando la demencia en el cerebro.

Por la mañana le recogieron los vecinos; estaba tendido sobre el pavimento; la calavera adherida a su mejilla ensangrentada, parecía devorar a Riesel, que tenía los ojos dilatados y fuera de las órbitas. Cuando le lavaron el rostro, lleno de sangre, apareció una sonrisa estúpida estereotipada en su boca horrorosamente desfigurada por la herida. Respiraba con dificultad y no se movía; la parálisis era total.

Así lo trajeron al hospital; nos costó trabajo desprender la calavera; los dientes, profundamente introducidos en la mejilla de Riesel, habían atravesado el músculo y los maxilares estaban sólidamente adheridos sin duda por la violencia del choque.

La infección se declaró esa misma mañana. Fue un caso espantoso; en pocas horas el cuerpo del desdichado se hinchó horrorosamente; el rostro adquirió color púrpura, luego se puso azulado y cárdeno; la herida parecía una enorme grieta sanguinolenta; pero seguía sonriendo con una monstruosa sonrisa que causaba náuseas y espanto. Al caer la tarde, se produjo la muerte; les aseguro a ustedes que en esa noche no pude conciliar el sueño. Esa es la historia de la muerte de Riesel.

## CUCA EN SEIS EPISODIOS<sup>718</sup>

ALFONSINA STORNI



### PRIMER EPISODIO

Hace aproximadamente seis meses que conocí a Cuca.

Yo vivo en un barrio apartado y mi casa carece de balcón. Suelo asomarme pocas veces, a ver la calle a través de una bonita ventana de *chalet* moderno.

En uno de mis raleados vistazos al arroyo, mis ojos chocaron por vez primera con la nuca de Cuca, una preciosa nuca, pincelada de una mezcla de polvos de luna, rosa *côty* y agua del río del cielo; adherida a aquella vi extenderse la curva de la más graciosa melena que haya contemplado en mi vida.

Vestía de rigurosa moda un traje verde jade que dejaba al descubierto sus brazos perfectos y sus imperfectas piernas. Los zapatos y medias, de un muerto amarillo paja seca, al afinarle las extremidades, hacían recordar las patas de los canarios.

Estábase callada en la acera, de espaldas a mi ventana, oyendo las razones de una de sus vecinas que le contaba un asunto de modistas y trapos.

De pronto me eché a reír como una loca; había escuchado la voz de Cuca, una voz inhumana como salida de una laringe de madera.

Cuando pude contenerme guardé silencio para paladear sus palabras: razonaba como una joven común de la clase media y de veinte años.

Salí de mi apostadero y, sin más ni más, acercándome a ella, la tomé por los hombros y obligándola a girar sobre sí misma, la arrostré diciéndole:

—¡Quiero conocerle los ojos!

Ella dio un grito, un grito de pájaro, y me clavó en las mías sus pupilas, unas pupilas algoas, arreptiladas, descoloridas, hechas de un vidrio lejano, de un vidrio rezumado por las más verdes y heladas estrellas de la noche.

### SEGUNDO EPISODIO

De más está decir que hube de explicar a Cuca mi manía literaria y la anormalidad impulsiva de mi carácter, que me aparta un tanto de las maneras convenidas en el comercio social de los hombres. Fuimos, desde entonces, cordiales, sino íntimas amigas.

---

<sup>718</sup> Alfonsina Storni, «Cuca en seis episodios», *Letras y Artes* (suplemento de *La Nación*), domingo 11 de abril de 1926, p. 3. Las ilustraciones son de Juan Carlos Huergo (1889-1962).

Ella venía a casa todos los días y su cháchara de viento ligero me curó más de una vez del pesado sedimento de angustias que está, horizontal, sobre mi vida.

Sin embargo, cierto reparo inexplicable me impedía ir a la suya; cierto no sé qué extraño me obligaba a evitarla a solas: en cuanto entraba, con un pretexto u otro, mi hermana Irene, por secreto pedido mío, se allegaba a acompañarnos.

Creo no haber mirado nunca tan detenidamente a otra mujer.

No; Cuca no era un ser humano, igual a cualquier otro: debajo de su piel, lento, callado, silencioso como los pies de los fantasmas, rodaba, grisáceo, un misterio.

¿Por qué, si no, durante horas y horas, mis ojos, indiferentes otrora, habían de perseguirle tenazmente la fría azucena del cuello, la almendra roja de las uñas, la espuma de oro del cabello, la porcelana amarilla y cálida de la nariz, y, sobre todo, el vidrio verde de los ojos?

¿Por qué hablando, como hablaba, lo que todas hablan, la voz nacía como de una caja y al rebotar en las paredes de mi escritorio su opaco sonido me sobrecogía?

### TERCER EPISODIO

Solamente dos meses después de tratarla me atreví a ir a su casa y eso sabiendo que habría baile y la vería acompañada de mucha gente.

Por mi hermana tenía ya noticias del arreglo de su mansión, casi pegada a la mía, de gris fachada y grandes balcones con persianas, desde los cuales, todas las tardes, miraba Cuca pasar sus adoradores.

Serían aproximadamente las 22 cuando traspasé sus umbrales. Un largo corredor húmedo conducía al *hall* cuya lámpara caqui echaba su melancólica luz sobre muebles severos.

Al lado del *hall* la amplia sala se abría como una cueva de sangre: una velluda alfombra, color cuello de gallina degollada, al recubrirla totalmente se tragaba el rumor de los pasos humanos; grandes sillones, tapizados de terciopelo granate y negro —tulipanes en relieve— alargaban sus brazos muertos en muda oferta generosa; en un ángulo el piano negro, lustroso, hierático, dejaba correr sobre su lomo el chorro púrpura de un mantón de Manila; la baja araña colgante, balanceaba de vez en cuando —por mandato de una fuerte ráfaga de aire del balcón venida— cinco lámparas carmesíes, iridiscentes en su llaga viva como párpados irritados.

Envolviendo, abrazando, amalgamando toda aquella arteria desbordada, lerdos cortinados, rojos también, colgaban, hoscas, sobre las anchas puertas.

Apretada contra mi hermana Irene me acurruqué en aquella habitación y desde allí, sin hablar palabra, vi moverse a Cuca.

Andaba de un lado para otro y cuando la perdía de vista su vocecita de madera delatábala, semiperdida en algún corrillo.

Alrededor de ella, inmaterial en su lánguido traje blanco, movíase una nube de hombres de negro vestidos.

¿Cuántas horas y con cuántos bailó? Eran uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once... infinitos hombres cambiantes alrededor de la misma cintura.

Más de una vez pasó rozándome, y pude ver de cerca el movimiento de huso de su cuerpo, empotrado en el movimiento de huso del joven que la conducía.

Pero fue recién a la madrugada, después de la centésima vez que pasaba a mi lado, cuando me asaltó la angustiosa sospecha que a poco más me altera el juicio.

Pensé de pronto: si tocara el brazo izquierdo de Cuca, ése, ese mismo que se apoya en este momento, rígido, sobre el hombro del compañero, la carne no se hundiría; y si la probara con el pulgar y el índice, como se hace con los cristales, estoy cierta de que sentiría, preciso, limpio, el claro sonido de la porcelana.

#### CUARTO EPISODIO

Dormí muy mal aquella noche; sueños extravagantes, visiones de terror, desfilaron en balumba por mi cerebro afiebrado.

Cuando abrí los ojos me abalancé hacia la cortina de mi ventana descorriéndola violentamente: no podía soportar la obscuridad de la habitación.

Tendí las manos al sol y me las dejé calentar largo rato. ¿Necesitaría médico?; ¿Qué me ocurría? ¿Era posible que mi sola imaginación, por desbordada que fuese, me llevara a esos excesos?

Después de tomar el desayuno, charlar un rato con los míos y ver mis aves, me tranquilicé un poco. Pero, ¿por qué razón acerqué mi mano a un canario y lo mantuve en ella para comprobar si era, en realidad, un animal vivo, de sangre caliente, y apreté los alambres de la jaula para sentirlos, en cambio, inanimados y fríos?

¡Ah, soy incorregible! ¿De qué me sirvió mi tranquilidad de unas horas? Después de la siesta me sentí agitada de nuevo; una curiosidad, furiosa ya, me azogó entera. Sí, sí; era una necesidad imperiosa de tocar con este mi sensible índice de la mano derecha aquel su brazo izquierdo y ver, ver con mis abiertos, muy abiertos ojos, la carne de ese brazo hundirse, y luego, elástica, humana, viviente, retomar su natural tensión.

Por fin —que sí, que no— a la hora del crepúsculo, hora en que Cuca salía al balcón, resolví aproximármele.

Vacilé aún un momento al salir de casa, y observé el cielo: grandes nubes plúmbreas, pesadas, bajas, acercaban sus hinchadas ubres a las chimeneas urbanas, mientras el horizonte, de un ocre sucio de mal pintor, amortajaba con su mezcla triste las casas alargadas en horizontales hileras.

No pocos esfuerzos me costó llegar hasta Cuca y situarme a su lado; ésta, acompañada de dos jóvenes de su misma edad, charlaba su fácil charla cotidiana.

Estaba en actitud un tanto hierática, acodada sobre el balcón, y su brazo izquierdo, rígido también esta vez, sostenía el mentón. Desde mi atisbadero, pude observar largamente su brazo: no arraigaba allí un solo vello, ni la más delgada mancha lo ensombrecía, ni el más pequeño lunar le daba vida, ni el más ligero accidente epidérmico lo humanizaba.

Así, devorándolo al soslayo, vi morir en su piel el apagado color ocre de la tarde y resbalar por su forma perfecta la noche recién nacida.

Infinitas veces, mientras lo enfocaba, mi índice se adelantó para tocarlo, e infinitas, también, una fuerza desconocida me lo detuvo a mitad del camino.

Pero a medida que la sombra nocturna hacía más espesa, me asaltaban las imágenes del sueño de la noche anterior y volvía a invadirme un miedo cada vez más intenso, tanto que, cuando impulsada por un supremo esfuerzo volitivo mi mano se decidió bruscamente a palpar su brazo, sentí, ascendente de la médula al cerebelo, un escalofrío que me erizó entera, y, a riesgo de pasar por loca, abandoné huyendo la casa.

## QUINTO EPISODIO

No quise volverla a ver más; proyectaba mudarme de donde vivo; salía a horas en que no pudiera encontrarla; clausuré la ventana de mi escritorio para no oír su piano y prohibí a todos que me la nombraran porque su solo nombre me alteraba.

Nadie en mi casa sospechó la razón verdadera de mi conducta. ¿Iba, acaso, a alarmar a mi gente con mis inconcebibles manías y mis disparatadas sensaciones?

Mi hermana Irene me desobedeció, y por ella me informé, a pesar mío, de lo que ocurría en casa de Cuca.

Supe, pues, que un poeta la amaba y le había regalado uno de sus libros con una elogiosa dedicatoria, y ella, criatura terrena, puso la dedicatoria en un lindo marco y abandonó el libro en el altillo; que en vez de ir a la peluquería cada quince días, iba ahora todas las semanas; que se estaba haciendo una preciosa ropa íntima del mismo color de sus ojos y leve como su pensamiento; que tomaba chocolate frío en las comidas para aumentar dos kilos, necesarios a la perfección de sus hombros; que había echado a uno de sus novios por haberle regalado una caja de bombones ordinarios; que se había quitado una nueva hilera de pestañas; que había cambiado de tipo de adoradores —antes apuestos mancebos hercúleos, ahora lánguidos rimadores elegantes, y otras tantas cosas parecidas que, al oírlas a pesar de mi prohibición, me hacían bien, pues borraban un poco la impresión misteriosa, oscura, que la extraña criatura me produjo siempre.

## SEXTO Y ÚLTIMO EPISODIO

Y ha sido esta mañana cuando ha ocurrido el hecho insólito.

Aún estoy horripilada; aún siento en mis propios oídos mi grito desgarrado y mi desgarrante silencio; aún veo la gente arremolinarse primero y huir luego, sin rumbo, por esas calles, entre los caballos encabritados.

Tres meses corrían que no veía a Cuca, y uno que descansaba de su recuerdo, y hete aquí que al cruzar la calle Corrientes, a la altura de Callao, hoy mismo, a las diez, ella se ha acercado a saludarme.

Venía de compras, el último figurín en la mano y la más preciosa cartera colgante de su brazo.

Hemos caminado dos o tres cuadras, hacia la avenida, y, por primera vez desde que la conozco, me ha producido la impresión de un ser humano como cualquier otro, envuelta como la recuerdo en su tapado negro, tocada de un fieltro obscuro que le escondía los ojos.

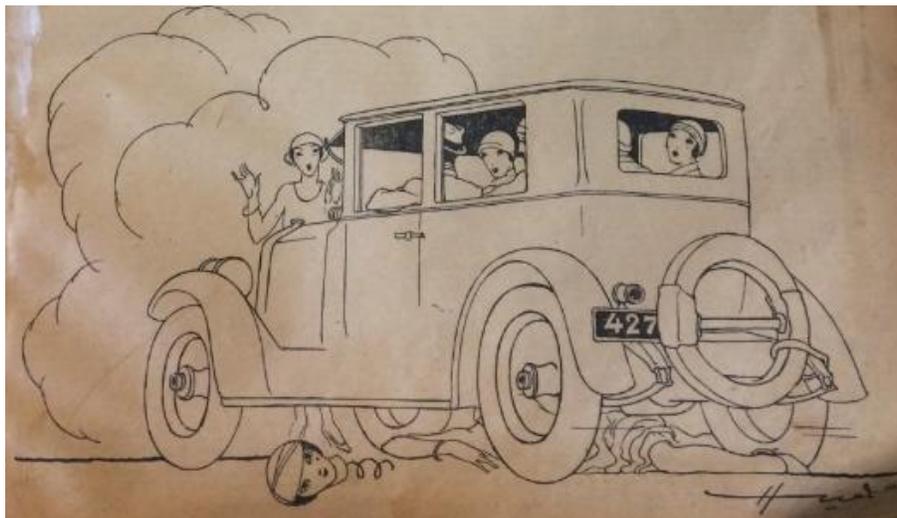
Y después de charlar sobre diversas cosas sin importancia, no sé cómo el hecho se ha producido.

Es el caso que Cuca, separándose de mí, ha intentado cruzar la calle y un auto la ha arrollado; sí, sí, la he visto rodar bajo las ruedas e instintivamente mis manos se han posado sobre mis ojos para ahorrarme la horrible visión.

Pero, al instante, he avanzado hacia ella para auxiliarla y es entonces cuando he visto lo que aún estoy viendo, la cosa verdaderamente tremenda: no, no hay sangre; no hay en el suelo, ni en las ropas de Cuca una sola gota de sangre.

La cabeza, cortada a cercén por las ruedas del auto, ha saltado a dos metros del tronco, y la cara de porcelana conserva, sobre el negro asfalto, su belleza inalterada: los fríos ojos de cristal verdes miran tranquilos el cielo azul; la menuda boca pintada ríe su habitual risa feliz

y del cuello destrozado, del cuello hecho un muñón atroz, brota amarillo, bullanguero, volátil, un grueso chorro de aserrín.



Éramos cuatro amigos: Teodoro, Miguel, Raúl y yo. Teodoro, el más joven, era un muchacho bromista, de risa fácil y discurso amable. Su compañía nos fue grata en toda circunstancia: sabía decir la palabra oportuna, callaba con rara discreción y sorteaba un tema ingrato con sutil habilidad. Cuando sus amigos, reunidos en el café, veíamos a Teodoro acercarse a nuestra mesa con su sonrisa comunicativa, sentíamos íntima satisfacción al estrechar su mano e invitarlo a sentarse, arrellanándonos en nuestras butacas como si así lográsemos disfrutar más íntegramente el placer de su compañía.

Ya instalado en la rueda cordial, nuestro camarada asumía con naturalidad su situación de primera figura, privilegio que nosotros le cedíamos tácitamente. Nadie tenía conciencia clara de ese ascendente cariñoso, y él nunca impuso la más leve condición que indicara el conocimiento de su prominencia en el plano amistoso determinado por la unida sinceridad de los demás.

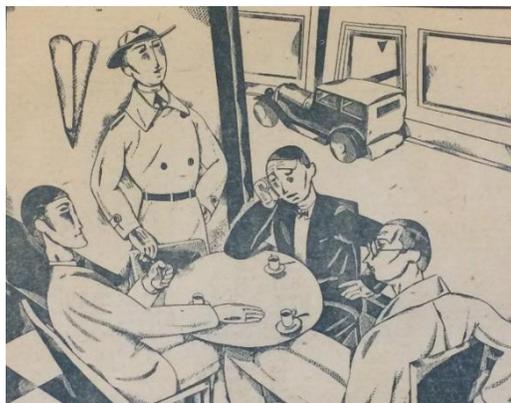
Hablaba con voz cálida, rica en modulaciones ágiles, singularmente expresiva en el comentario risueño; publicaba su invariable alegría con gracejo chispeante, de originales agudezas, y en sus labios la plática divergía imaginaciones de sorprendente ductilidad en una prosodia gárrula y traviesa.

Pienso ahora que nuestro afecto por Teodoro tenía un mucho de egoísta. Estimábamos en él la presencia del primaveral optimismo que lo animaba, su cándido entusiasmo de vivir y el aliento de lozana humanidad que transmitía, mientras lo escuchábamos, a nuestros espíritus vencidos.

Espíritus vencidos. En primer lugar, Miguel era médico de errada vocación. Cuando estudiante, fue mentado en los hospitales por su desatentada curiosidad científica y sus chanzas impías. Tuvo refinamientos de perversidades morbosas: cierta vez apresuró la muerte de un niño desahuciado para observar el dolor grotesco del padre, anciano enteco, con un «tic» facial que le contraía el rostro en extravagantes muecas de Gwymplaine. Al iniciarse en la profesión, Miguel ya era otro hombre. Observando su gesto amargo, no sabría decirse si en sus retinas se había estereotipado la imagen atormentada del dolor humano que auscultaba en cada hora, o en sus sentimientos mordía, miasma deletéreo, la dolorosa repulsión que suscita el espectáculo de las lacras del hombre.

Luego, Raúl. Doctor en filosofía, cambiaba extensas epístolas con Henry Bergson, dictaba cátedras en la Universidad, y los jóvenes estudiantes de humanidades, cuando lo encontraban, quitábanse el sombrero en un saludo trascendental. No obstante esto, Raúl también vivía disgustado. Nunca pretendí averiguar las causas de su descontento: aun entre los mejores amigos, ciertas cosas no se preguntan.

En tercer término, yo, director de un semanario humorístico, era el más desesperado de todos.



<sup>719</sup> Hugo Díaz, «La rebelión de los recuerdos», *Revista Semanal* (suplemento de *La Nación*), 9 de marzo de 1930, núm. 36, pp. 7 y 36. La ilustración es de Ernesto M. Scotti (1901-1957).

Teodoro, pues, traía a nuestra circunspección apesadumbrada los cascabeles de su espíritu, animaba la atonía del corro y obligaba a nuestras angustias, naves desmanteladas en calmas oscuras, a garrear hacia la playa jovial de su optimismo.

Su posición era envidiable. Solo, único dueño y señor de su albedrío, anduvo largos años por mares y tierras. Trashumante enamorado de las risas claras, en todos los ecos del mundo descubrió vibraciones airosas, desató su carcajada bajo el ceño de la esfinge, danzó por los caminos polvorosos de siglos y nostalgia, contagió su buen humor a la huraña de los hombres, y bajo todos los cielos sonrientes buscó el amor de las mujeres dichosas, mintiéndoles su devaneo con una canción del dialecto arcipreste y una picardía sentimental.

No era espíritu frívolo: gustaba de la buena lectura, y en él se advertían fácilmente los elementos precisos para madurar conceptos profundos. Si lo hubiese querido, si las circunstancias se lo hubiesen impuesto, en cualquier disciplina del intelecto se distinguiera... y echara a perder su vida tan concienzudamente como nosotros. Pero logró sustraerse a esa posibilidad, impidiendo que de su naturaleza se apartara el innato gozo de ser.

Tenía un remoquete cabal para cualquier acaecimiento, pero lo medular de su donaire estaba en los recuerdos de vagamundo. Las correrías por senderos perdidos y atajos imprevistos llenaron sus alforjas de gracioso peregrino con apretado caudal de jocosidades, de toda comarca trajo la flor y nata del decir donoso, en cada rincón vio una escena reidera, a cuanto personaje le vino en gana urdió una trama de sainete.

Sensualista del recuerdo, en sus cuentos alternaban sabrosas malicias, desfilaban imágenes bufas con desternillado regocijo y asumían ruidoso contento los más tristes lugares del mundo. Saturado de tales reminiscencias, su idiosincrasia se moldeó a la manera jubilosa y pareciera que su existencia no tuviese otro objeto que andar desparramando el grano de sus gozosas cosechas en tierras lejanas, haciendo una fiesta de cada hora y redimiendo los semblantes adustos con el cosquilleo de su gracia.

Cuando Miguel, Raúl o yo terminábamos de comentar un hecho cualquiera, Teodoro, a menudo, ilustraba el tema con un relato que empezaba de esta guisa:

Estando yo en Satsuma...

O así:

—En Birkenhead, me interesó una *flapper* extravagante y diáfana...

Y también:

—Una vez, en un ventorro manchego, me dijo un catalán bisojo y tartamudo...

O de este modo:

—Recuerdo una función de circo, en Kimberley...

Siempre así. Guardaba un rimero de historias alegres en cada ángulo de la rosa de los vientos. Describía el escenario en pocas frases e inmediatamente actuaban los personajes de una farsa que sus comentarios hacían desaforada. Sin duda, tenía especial talento para realzar el aspecto cómico de sus narraciones. Delineaba caracteres con figuras inéditas de viva realidad, describía rasgos fisonómicos aplicando desconcertantes semejanzas, y para cada situación improvisaba animadísimos comentarios. Con intención zumbona, original vocabulario y gesto inimitable, iba exponiendo ingeniosamente, acentuando efectos y preparando el desenlace que llegaba entre un coro de sonoras risadas.

Cierta noche en nuestra mesa del café, Raúl el filósofo y Miguel el médico trabaron una interesante discusión acerca de las fuerzas psíquicas, el conocimiento supranormal, lo subconsciente y otras materias de vaguedades metafísicas. Adujeron ambos ingeniosos argumentos, barajaron profusas erudiciones y pronto llegaron a un acuerdo, cuidando de afirmar o negar nada. La pausa que siguió a la cuestión fue interrumpida por Teodoro:

—Una noche, en Nishapur...

Nos volvimos hacia él, dispuestos a escuchar alguna chacotera historia de aparecidos, pero el semblante del amigo nos sobresaltó. Pálido, con una luz extraña en las pupilas, temblorosos los labios, la voz quebrada, siguió tartajeando:

—Una noche... en un parque solitario de Nishapur... Una dama pálida de ojos de sueño...

Calló. Sus ojos, desorbitados, parecían contemplar una visión de pesadilla. Desencajado el gesto, sus manos se crispaban sobre el mármol de la mesa.

Evidentemente, estaba indispuerto. Miguel tenía su auto allí. Tomamos a Teodoro de los brazos y lo llevamos al vehículo.

—Llémoslo a tomar aire. No ha de ser nada...

Partimos. Teodoro fue sosegándose, pero enmudecía a nuestra solicitud. Raúl, para aventar preocupaciones, ensayó una broma de dudosa oportunidad:

—Lo que te ha ocurrido es la primera manifestación de una nueva personalidad tuya que procura liberarse: eres poeta neosensible...

Miguel se expidió con suficiencia profesional:

—Simple cuestión de nervios. Un leve desequilibrio que pasará pronto. De todos modos, tendrás que cuidarte...

Teodoro habló por fin, desasosegado y débil:

—Me ha ocurrido algo... algo... no sé... Llénenme a casa.

Miguel se opuso:

—Primero te llevaré a mi consultorio. Una pequeña dosis de morfina te calmará.

Cambió de rumbo y aceleró la marcha. Una inquietud extraña nos poseía. Íbamos en silencio, anhelando llegar. Teodoro, acurrucado como un niño temeroso, rehuía las miradas, reconcentrado en la obsesión desconocida que en un instante le había vuelto el espíritu de revés.

De pronto, en una bocacalle, un auto fantasma, sin luces ni bocina, se nos cruzó por delante veloz y temerariamente. Miguel esquivó el peligro con destreza, rasando guardabarros, pero no pudo eludir una columna fatal. La embestida fue recia, con chirridos incisivos, estrépitos broncos, fracaso de vidrios e interjecciones fuertes. El otro auto se perdió en la revuelta sombría de una diagonal. Cuando nos observamos vimos a Teodoro sin sentido, exánime sobre el asiento. Era la única víctima: los demás sólo sufrimos rasguños. Algunos hombres se acercaron corriendo. Uno de ellos nos interpeló:

—¿Qué han hecho?

Miguel contestó con agresiva nerviosidad:

—¿No ha visto? ¿No vio el auto que huyo?

El asombro de los curiosos fue unánime:

—¿Qué auto? No lo hemos visto.

Peregrina cosa, nadie había visto pasar al culpable del accidente. Alguien afirmó con sorna, en voz baja:

—Están borrachos.

Tan pronto como pudimos llevamos a Teodoro, que no volvía del desmayo, a su casa. Miguel lo examinó. Descubriendo una equimosis en el frontal, nos dijo:

—Ha dado con la frente contra un borde metálico de la carrocería. El golpe ha sido fuerte.

Se aplicó con ardor a atenderlo, ensayando todos los recursos. Al llegar el día Teodoro no reaccionaba. Raúl y yo nos retiramos a descansar. Miguel, turbado, nos despidió con estas palabras:

—Es un traumatismo cerebral. Sin duda, una lesión grave en el lóbulo frontal. Pero confío en salvarlo.

Durante dos días, Teodoro permaneció en cama. Miguel pidió ayuda a algunos colegas, luchó sin descanso y, por fin, pareció que el enfermo recuperaba sus facultades. Una noche larga, cuando velábamos en silencio alrededor de su lecho, abrió los ojos. Lentamente nos fue reconociendo, recobrando el habla y el raciocinio. Seguíamos con atención, paso a paso, el proceso fisiológico. Nos entristecía infinitamente ver a Teodoro anonadado, balbuceante, articular trabajosamente algunas palabras. Después de dos horas pudo hablar con alguna facilidad. No sufría, pero en los ojos opacos y en el semblante inexpresivo no apareció la más leve chispa del fuego juguetón de su espíritu. Hablaba sin ilación, decía cosas infantiles. Nosotros nos mirábamos consternados. Miguel lo observaba fijamente, le tomaba el pulso, quería obligarlo cariñosamente a callar. Teodoro seguía desbarrando en charlas vagas. De pronto se animó su rostro y empezó a expresarse con claridad:

—¡Ah, muchachos: esto es fuerte! ¡Estoy perdido! Me siento abandonado... muy lejos... como si hubiera muerto... como si me hallara fuera del tiempo y del espacio...

Ahora se notaba que hacía un enorme esfuerzo mental. Miguel le dijo imperiosamente:

—Cállate, trata de no pensar en nada. Duerme, descansa...

Teodoro, la mirada fija en el techo, contraía los labios en rictus de angustia. Después, con la excitación de una dolorosa evidencia, prorrumpió ansioso:

—¡Mis recuerdos! ¡No recuerdo nada! ¿Dónde están mis recuerdos? ¡Ah, huyeron!

Procuramos calmarlo. Algo tranquilizado, prosiguió:

—Sí, huyeron... Ahora sé por qué... Yo vivía de los recuerdos, les quitaba su esencia, abusé y fui tirano con ellos... Y se han rebelado... han huido... me abandonaron... ¿Qué haré yo ahora?... Mi vida queda vacía... ¿Quién la llenará?... ¿Con qué la llenaré?... Ellos eran todo... todo... ¿Qué haré yo ahora?...

De sus ojos bajaban gruesas lágrimas. Nuestra desolación impotente desesperaba consuelos. Lo acariciamos como a un niño, hablándole con persuasión fraternal. Siguió:

—No recuerdo nada... nada... ¿Qué ha pasado?

Su esfuerzo, martirizando el cerebro, consiguió fijar los sucesos de la noche infeliz:

—Íbamos en auto... Algo cruzó... Un auto oscuro...

De súbito, como herido por una revelación instantánea, se incorporó en el lecho, convulso, el rostro descompuesto y los brazos extendidos, presa de una agitación espantosa, mientras gritaba:

—¡En aquel auto iba ella! ¡Era ella! ¡Era ella!...

Lo tomamos rápidamente de los brazos, tendiéndolo en el lecho. Miguel, presuroso, preparaba una inyección. Teodoro, aterrorizado, se debatía en nuestros brazos.

Poco a poco volvió a la calma. Lo arropamos cuidadosamente, mientras se abandonaba en pesada laxitud. Aun repitió con ronco acento de honda fatalidad:

—¡Era ella! ¡Era ella! ¡Era ella!

Y quedó en silencio, inmóvil, el semblante en paz. Miguel, notándolo, abandonó la jeringa, apartó las ropas nerviosamente y aplicó el oído sobre su pecho. Luego se incorporó y, mirándonos con desolación, murmuro en un sollozo:

—Ha muerto.

Raúl y yo, anhelosos, incrédulos nos inclinamos a mirarlo de cerca.

En su rostro plácido, yo vi que los labios se movían levemente, y mientras un escalofrío vibraba en mis huesos escuché:

—Una noche... en un parque solitario de Nishapur... una dama pálida de ojos de sueño...

## LA EXTRAÑA ENFERMEDAD DE ETHEL<sup>720</sup>

GUILLERMO SALAZAR ALTAMIRA

Venía del «trasmundo» la voz que yo escuchaba. Era evidentemente la de Juan Pedro, pero tenía ahora una diafanidad de tono y una firme vibración que, solamente de tarde en tarde, en sus raros periodos de bonanza, habíale yo conocido al amigo excelente que partió de las playas terrenas en hora tan temprana. Venía del trasmundo y no parecía que me estuviera dirigida; era más bien una voz que hablara para toda la comunidad de las almas simpáticas, en el lenguaje de las verdades definitivas depuradas por la atmósfera del más allá.

Y es esto lo que supe del pensamiento de Juan Pedro, dos años después de aquella tarde en que unos quince de los que fuimos sus amigos nos congregamos en una calleja de la Chacarita para ver cómo distraídos servidores de la muerte acomodaban un cajón más en la estiba igualitaria que iba forrando de madera y bronce el ámbito de la cripta:

«Ha tardado mucho en establecerse esta comunicación contigo, y había en mí la pesadumbre, la gravidez de la confidencia necesaria. Debía tenerla contigo, para llevar a tu limitado conocimiento un haz de luz que necesitas para hacer justicia a alguien que en mis preocupaciones y en las tuyas estuvo presente durante largas horas y constituyó para mí, durante años, el eje de ese loco girar sobre sí mismo que es toda vida en el mundo. Escúchame con tu inteligente atención; querría estar seguro de que para escucharme abres tus grandes ojos penetrantes, como los abrías cuando algo te taladraba el interés perceptivo. “Ella” fue siempre pura...».

En este punto quedó cortada la transmisión del pensamiento de Juan Pedro. Sea que mi atención dejara de ser tensa como era indispensable, o que extraños motivos produjeran la pausa, la voz me dejó suspenso de un misterio.

---

Durante meses he devanado inútilmente la enredada madeja de los recuerdos, tratando de saber más. De vincular el trunco discurso de Juan Pedro con todo lo que yo sabía de su extraña pasión por aquella criatura admirable de suavidad y ternura, que fue Ethel.

Ethel y Juan Pedro se habían conocido en un colegio de las cercanías de Edimburgo, en que los recluyera a ambos el celo de sus familiares: a la muchacha, porque las andanzas interminables y sin rumbo del místico Andrew Meredith por tierras de América, conspiraba contra la formación intelectual de quien había heredado el precioso don de la afición a la música y una riqueza de sensibilidad que le salía al verde de los ojos expresivos como si los ojos fluyeran luz de inteligencia; a Juan Pedro, por puro azar del snobismo de don Juan Antonio, su tío, protector de la desvalida infancia de mi amigo.

Pocos meses habían pasado desde la terminación de la guerra cuando Juan Pedro volvió a la Argentina, todo su ser desquiciado por la dolorosa separación de Ethel. Habríase suicidado en una de las tantas crisis de nervios a que lo condenaba su temperamento, de no haberse producido un verdadero milagro en cuya virtud se aquietó la afiebrada esperanza en que se resumía su vida. Antes de volver al país, Juan Pedro había hecho en Londres, bajo la dirección y el amparo fiscalizador de un profesor suyo en el colegio de Edimburgo, largas y prolijas incursiones en el campo de las investigaciones psicofísicas a que se dedica con tan

---

<sup>720</sup> Guillermo Zalazar Altamira, «La extraña enfermedad de Ethel», *Revista Semanal* (suplemento de *La Nación*), 18 de enero de 1931, núm. 81, pp. 15-16. La ilustración es de Luis Macaya (1888-1953).

honrada profundidad la conocida asociación londinense de espiritualistas. En el propicio terreno del hipersensible que era Juan Pedro, las comprobaciones de la escuela de Londres y las hipótesis motrices de sus principales adeptos ganaron rápidamente un arraigo definitivo. Era más que un creyente cuando yo lo encontré, recién desembarcado en Buenos Aires: era un activo profesante de la Religión del Consuelo, como el solía decir.

---

Ethel va a casarse —me dijo— con un primo suyo, capitán aviador laureado con todas las recompensas que un hombre de su edad y de su grado puede alcanzar en el Reino. Creo que es un hombre que no la merece y he llegado a la convicción de que la cobardía de mi silencio es la culpable de que esa divina criatura tuerza así la ruta de su destino. Mi silencio fue una perfección de amor, aunque yo mismo la haya llamado cobardía, para llegar más pronto a tu inteligencia. ¿Me comprendes? ¿Y me perdonas? Tú y yo no podríamos hablar el lenguaje de mis pensamientos actuales, sino al cabo de alguna convivencia, de cierta compenetración. Mi silencio fue, además, una forma de lealtad para con Ethel. No quise ejercer presión sobre su voluntad. La quiero con toda la fuerza de mi ser, y ella me quiere con esa dedicación total del espíritu que es su manera permanente de acercarse a algo o a alguien y de apartarse de algo de alguien. Jamás nos hemos dicho palabras de amor. (No sé si vas a comprenderme...) Justamente por eso estoy cierto de la comunidad de nuestros destinos. Nos comunicamos durante las ausencias... Ésa es nuestra comunicación perfecta. Yo sé cuándo comienza; percibo la señal precursora de esos «diálogos», tengo conciencia de que transcurren, y un claro aviso interior me dice cuando terminan. ¿Y sabes cuándo terminan? Cuando el pensamiento deja caer su tensión de pureza... Haz un esfuerzo por entenderme...

Le anuncié de pronto mi viaje a la Argentina, para dejarla bajo la doble impresión del viaje y de su repentinidad sin explicaciones. Quise crear una ausencia grávida de sugerencias, para asegurarme una comunicación clarísima y prolongada con Ethel. El barco que me trajo, así que iba alejándose de Lisboa, me iba despedazando. Tú no puedes tener idea de lo que me costó el dejarme estar a bordo. Y al tercer día de navegación vino a mí la señal de que la ausencia me reunía con Ethel.



Un día —el del cruce de la línea ecuatorial— fue el único en cuyas horas no pude hallar un resquicio en mi pensamiento para llamarla o para cobrar la seguridad de que estaba aguardando su llamado. Ese día me dominó el ambiente de fiesta de mi barco; me aturdieron los aturdidos y una grosera tentación clavó su garra en mí. Tuve la inconsciencia de bailar una pieza con una extraña mujercita que luego supe había hecho una apuesta a que bailaría

con ella el argentino triste de los ojos azules... El diablo mismo tiene que ser el artífice que modeló ese cuerpo y le infundió la extraña vibración que le descubrí en el cartílago de las fosas nasales, cuando dos días después vino a mi pidiéndome que le aceptara, puesto que no nos veríamos más, un recuerdo de la noche aquella en que ganó su apuesta. Me entregó esta

pulserita de oro en cuya comba interior grabó ella misma, como pudo, la fecha de la fiesta de Neptuno: 23 de abril.

En mí no dejó la viajera otra huella que la de la piedad. Una piedad infinita y atormentada. Pero desde el 23 de abril, fueron turbias mis ausencias de a bordo, borrosa la reaparición mental de Ethel, interferida nuestra comunicación por quién sabe qué fuerzas extrañas. Llegué a Buenos Aires, y poco a poco, he ido recobrando el dominio de mí mismo y acercándome así a Ethel. Voy sabiendo todo lo que necesitaba saber. Ethel va refiriéndome su vida desde el instante en que le anuncié mi viaje. Ayer tuve su último mensaje: su marido no es más que su marido. Yo soy su amor y lo seré mientras siga mereciéndolo. Ahora ya no me urge el regreso a Inglaterra... Ahora sé. Y esto es lo difícil, en estas cosas: saber, estar cierto.

---

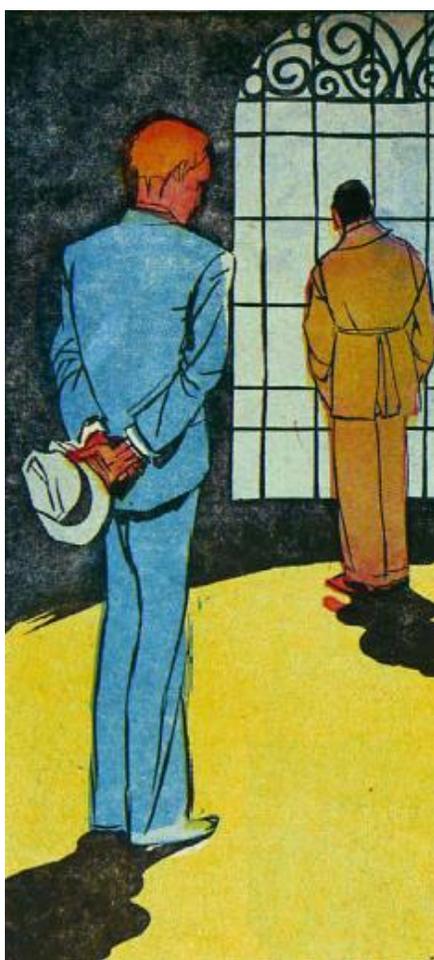
«Ella» fue siempre pura... ¿Qué quería decir ese mensaje del trasmundo, que un día me llegó evidentemente irradiado por el espíritu de Juan Pedro?

Una casualidad ha venido a darme la clave del misterio, años después de la muerte de mi amigo, y ha sido vehículo de la revelación el boletín que la sociedad de investigaciones psíquicas publica en Londres. De sus páginas extraigo el dato incorporado ahora al material enorme de que se sirven los que quieren «saber más», y han conseguido asomarse por encima del muro divisorio:

«E. B. de H., esposa del capitán R. W. Y. Complexión normal y salud perfecta. Sin antecedentes adversos en la historia médica de la familia. Todos los 23 de abril cae en una extraña postración que se parece a la muerte, pero sin ningún reflejo penoso. No guarda memoria de esas horas que cada doce meses la alejan del mundo. Todos los días 24, se recobra en la plenitud de su normalidad física y afirma que “vuelve” asistida por una gran serenidad del ánimo...»

E. B. de H. es Ethel. No tengo necesidad de acudir a la comprobación absoluta, que me sería fácil. Me es innecesaria.

En el palco de la orquesta, los músicos se agitaban y balanceaban al ritmo nervioso y quebrado de un *fox-trot*. Un murmullo denso, envuelto por el humo de los cigarros y desgarrado a veces por los gritos de los mozos, inundaba el salón casi lleno. Tras el mostrador un hombre colocaba con gesto cansado un pocillo más en la máquina de café exprés que chirriaba con estrépito. En una mesa, en un diario abierto ante unos ojos pequeños y duros, se leía: «Se necesita secretario particular para escritor célebre. Inútil presentarse si no se posee buena cultura general». Varios minutos estuvieron aquellos ojos fijos en el aviso. Después, doblando el diario sobre la mesa, la cara de aquel hombre sonrió levemente y miró fuera, a la calle, por la vidriera del café. Era el mediodía. Por la calzada desfilaban autos y más autos y la marea humana llenaba las aceras. «Se necesita secretario particular para escritor célebre. Inútil presentarse si no se posee buena cultura general». El hombre volvió a sonreír, estrujó el diario entre sus manos, tiró sobre la mesa una moneda de veinte centavos y salió a la calle.



Elías Darro dio unos pasos con las manos en los bolsillos del pantalón, se acercó a la ventana, echó una ojeada sobre la tarde ya en fuga y, de pronto, volviéndose hacia aquel sujeto, preguntó:

—¿Y su nombre? ¿Cómo es su nombre?

—Pablo —contestó con una extraña sonrisa el interrogado.

—Ajá... ¿Sabe que me conviene usted? El sueldo es ciento cincuenta pesos mensuales, casa y comida. ¿Conforme?

El hombre asintió. A través de los gruesos cristales de sus lentes, Darro le observó con atención unos instantes.

—¿Sabe usted que tiene algo de anormal en la cara? ¿Una expresión como...?

—Soy bueno —interrumpió el otro—. Bueno y leal.

Sonrió Darro. El nuevo secretario rio también. Pero su risa metálica, helada y forzada sonó extraña en el despacho. El escritor le miró inquieto.

—¿Siempre ríe usted así? —interrogó.

—Es mi risa.

—Bueno, bueno... Será necesario que aprenda usted a reír en otra forma. ¿Sabe usted su trabajo? Ante todo vigilarme. Ir recogiendo las notas y apuntes que dejo esparcidos en libros, papeles, diarios, revistas y las

<sup>721</sup> Enrique Mallea, «El secretario mental», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 16 de septiembre de 1933, núm. 6, p. 3. Las ilustraciones son de Arístides Rechain (1888-1962).

que yo le diere a usted. Las clasificará usted por materia, por argumento. Yo no tengo paciencia para eso. Dicen que soy un desordenado. ¿Qué quiere usted? Necesito que sea usted un archivo, mi archivo viviente. ¿Estamos? Bien. Y completamente al día ¿eh? Nada más desesperante que la búsqueda de un dato. Es algo horrible. Yo no tengo memoria. Nada. Me ayudará usted en consecuencia a recordar asuntos, lecturas, todo lo que se relacione, en fin, con el trabajo que tenga entre manos. Esto es lo importante. Y me disculpará usted mis crisis, mis accesos de cólera. Cuando yo lo rete o lo observe, ríase usted. Oh, no, no... Será mejor que no se ría usted. ¡Ríe usted de una manera! En fin. No me haga usted caso. Usted sabrá disculparme. No soy un hombre malo. Creo ser un hombre bueno.

---

Un mes después, Darro se paseaba en su despacho trabajando en las primeras escenas de una comedia que debía entregar antes de la primavera. Afuera era la noche. Un gran reloj marcaba las horas sobre la chimenea. Persiguiendo la idea precisa, la réplica justa y las alternativas del diálogo. Darro iba y venía del escritorio a la ventana. De pronto recordó que para una respuesta de un personaje de su comedia, tenía anotada, no sabía dónde, una idea desde tiempo atrás. Tocó un timbre. Al hacerlo ya se sintió aliviado. Porque no hacía un mes que Pablo estaba a su servicio, cuando ya Darro, el conocido autor cuyos libros y comedias se disputaban editores y empresarios, estaba tan acostumbrado a él, le era tan indispensable y necesaria su presencia, que diríase que lo hubiera tenido a su lado toda la vida.

—Mire usted —ordenó cuando la alta y encorvada figura del secretario apareció en la puerta—, búsqieme ideas sobre el matrimonio. Hay una, sobre todo, que apunté una vez, que se refiere a...

Alargando un papel, Pablo le interrumpió:

—Aquí está —dijo—. Creo que es esto lo que usted busca y lo que mejor conviene como réplica de su personaje.

Hubo un gesto en la cara de Darro, una mirada de interrogación en sus ojos.

—¿Pero usted sabía, acaso? ¿Cómo es...?

—Sé que está usted trabajando en esta comedia —explicó entonces el otro.

—Las miradas de ambos chocaron por un instante. Asombrada e inquieta la una, tranquila, dura y extraña la otra.

---

La nueva comedia de Darro fue un nuevo triunfo.

—Bien, bien... palmoteó satisfecho el escritor al secretario mientras éste atizaba el fuego de la chimenea. Ahora a descansar. Estoy seguro que con usted a mi lado venceré todas las dificultades. Es usted un auxiliar valiosísimo.

Se echó sobre un sillón, abandonándose a la laxitud de su cuerpo y contemplando con delectación las bocanadas de humo de su cigarro que ascendían y desaparecían en el aire.

—Pero ¿no piensa terminar usted aquel trabajo sobre el amor? —preguntó Pablo en tono severo—. ¿Y aquella novela de los dos hermanos? Todos los apuntes y notas están listos. Sólo esperan que usted...

—No, Pablo. Ahora no. Después. Ahora quiero descansar...

---

A medianoche Darro se despertó sobresaltado. Había soñado que Pablo había sido asesinado y su cabeza, separada del cuerpo, yacía sobre una vereda ruinoso junto a un charco de agua donde se reflejaba la luna. Darro lloró amargamente en el sueño y su llanto lo despertó. Al encender la luz, notó, con gran sorpresa, que Pablo estaba sentado junto a su cama, mirándole fijamente, con un lápiz y papel en la mano. Con profunda ansiedad en sus ojos y su extraña sonrisa, preguntó misteriosamente:

—¿Nada? ¿Ninguna idea? ¿Nada de esos abismos del sueño?

—No. ¡Déjeme usted! Ya lo llamaré a usted cuando sea necesario. Ahora quiero dormir, rechazó Darro, molesto.

—Es que puede perderse una idea. Ninguna idea debe perderse. Mi deber es velar junto a usted.

Su rostro estaba ahora tan cerca de Darro que éste sintió su aliento, mientras un temor súbito le invadía al contemplar las pupilas tenebrosas del secretario.

Le rogó que lo dejara. Cuando lo vio salir de su habitación, Darro sintió una profunda sensación de alivio. Pero le costó trabajo retomar el sueño. Varias veces le pareció que Pablo entraba en su pieza y volvía a sentarse junto a su cama, lápiz en mano, esperando en la oscuridad. Prendió la luz. No estaba allí. Tuvo curiosidad entonces de ver si dormía y, levantándose sigilosamente, caminó hasta su pieza. Por la puerta entreabierta pudo distinguir a Pablo arreglando papeles y más papeles, junto a una mesa cargada de libros, diarios y revistas. Extraña dedicación, sin duda, la de aquel hombre. Pensó que en el fondo era algo estúpida su conducta y se fue tranquilo a dormir.

---

¿Será necesario relatar la íntima y estrecha relación que se estableció entre Darro y su secretario? ¿Comunicar, aquí, lo que pasó aquel día que el escritor comenzó a leer en voz alta frente a Pablo, que escuchaba sentado en un rincón del despacho, el capítulo de una novela que acababa de escribir? Un acceso de tos interrumpió la lectura. Entonces ocurrió un hecho extraño. La cara de Pablo se iluminó de pronto y comenzó a hablar en voz alta continuando la relación del capítulo.

—¿Cómo? ¿Lo ha leído usted? ¿Cómo lo sabe usted? —exclamó Darro lleno de asombro.

—No podía continuar de otra manera. No podía decir usted otra cosa —explicó entonces Pablo—. He leído unos apuntes sobre eso.

Darro le miró largamente. El otro sonreía con estupidez. Era feo, antipático, pero había en sus ojos pequeñísimos un brillo singular que Darro buscaba con empeño —y que Pablo se complacía en ocultar entonces—, porque le parecía que sus ideas se aclaraban cuando podía mirar a lo hondo de aquellos ojos.

---

Pero ¿por qué fue? ¿Cuándo fue que notó que Pablo despertaba en él una cólera cada vez más creciente? Caminaba por la calle, conversaba con sus amigos, dirigía unos ensayos en un teatro, pero un pensamiento le obsedía: Pablo. Sus ojos duros, su sonrisa forzada, su asedio constante. Pablo entrando al despacho con su gesto de humildad desesperante; Pablo con el cuadernillo de notas y el lápiz en la mano; Pablo tras él, frente a él, a toda hora, en todo momento; Pablo acercándosele y pronunciando en voz baja junto a su oído: «¿No cree

usted que sería mejor así? Hay una nota que dice...»; Pablo escarbando en su pensamiento, dueño casi de su voluntad y de sus ideas. No. Estaba resuelto. Él no sería esclavo de nadie. Se arreglaría solo. No quería secretario, y menos un secretario como aquel hombre. Retornó a su casa decidido.

---

—Como usted quiera, señor. No dijo más. Bajó la cabeza disimulando una sonrisa y, cruzando las manos sobre el pecho, salió. Darro miró por la ventana cómo se alejaba y desaparecía tras la próxima esquina. Respiró muy hondo y se sintió feliz. Pero una semana después, ante las primeras dificultades para desenvolverse solo, ante la vista de su archivo donde imperaba un orden extraño que él no comprendía y que hacía imposible encontrar una sola nota, un solo papel, la costumbre de valerse de Pablo, de consultarlo a cada instante, trocó aquella sensación de alivio en desesperación. Decidió buscarlo, pero fue inútil cuanto hizo. Nadie supo dar informes de aquel hombre. Sin embargo, lo necesitaba cada vez con más urgencia y maldecía la hora en que se le antojó despedirlo. Fue durante aquellos días que una mañana leyó en una revista un cuento cuyo argumento él recordaba haber planeado años antes. Lo firmaba Ricardo Lever, escritor de cuyos éxitos comenzaba a hablarse en los círculos artísticos del país. —Es mío— pensaba Darro para sí—. Eso es mío. En vano había buscado en su archivo algún antecedente sobre el tema, echando pestes de Pablo y deseándolo a la vez. Pero un día tuvo la evidencia precisa de que aquel argumento era suyo. No era posible una coincidencia tan grande. Había allí palabras, frases enteras que eran de él y que ahora recordaba con precisión. No vaciló más. Temprano fue a casa de Lever para exigir que le explicara. Estaba dispuesto a abofetearlo. Pero Lever no se hallaba en su casa. Una sirvienta le comunicó que estaba de viaje y que volvería una semana después.

—Bien. Dígale usted que ha estado aquí Darro. ¡Elías Darro! Que necesito hablar con él urgentemente. ¡Es muy importante!

Descendió las escaleras malhumorado. Al llegar al pasillo que terminaba a lo lejos con una arcada de luz sobre la vereda soleada, el corazón le dio un vuelco.

—¡Pablo!

El otro, sorprendido, trató de esquivarse con su sonrisa peculiar. Pero Darro, tomándolo de un brazo y arrinconándolo contra la pared imploró casi:

—¡Cómo lo he buscado a usted! Varios días. ¡Ah! Necesito que vuelva usted, Pablo... Vamos a casa. Ahora mismo.

—No puedo —rehusó Pablo zafándose y comenzando a subir las escaleras.

—Le pagaré a usted lo que quiera. ¿Cuánto gana usted ahora? ¿De qué trabaja usted? —volvió a suplicar Darro, siguiéndole.

—Con Ricardo Lever. Soy su secretario particular —habló, girando la cabeza y dirigiendo a Darro una mirada maliciosa.

—¿Trabaja usted con Ricardo Lever? —gritó Darro alcanzándolo y tomándolo otra vez de un brazo.

—Sí —replicó Pablo deshaciéndose de sus brazos y escapando escaleras arriba. Darro le miró huir. Claramente se le aparecía ahora todo. Un acceso de ira lo empujó tras aquel hombre.

—¡Es usted un miserable! —gritó hacia arriba— ¡Un ladrón!

Instantes después le alcanzó y descargó sobre él toda su cólera. Sus palabras entrecortadas, su viejo resentimiento contra aquel sujeto, todo lo confuso que había en él, se

estrellaban contra la actitud indiferente de Pablo que, con una mano en el picaporte de la puerta del departamento de Lever, escuchaba con su sonrisa impasible.

—Qué vanidad creer que puede hacer las cosas uno solo —dijo. Y entró. Darro penetró también. Allí continuó gritando y acusando a Pablo de haberle robado su cuento para dárselo a Lever.

—Una idea es de todos —dijo Pablo de pronto—. Nadie es dueño de una idea. La única propiedad es de quien la trabaja mejor y la hace más hermosa. Y, acercando su cara al rostro de Darro, dijo despacio y socarronamente:

—Anoche ha estado usted tratando de hallar un buen final para su nueva comedia. Acuérdesse que Teresa, la protagonista, dice por ahí que...

Darro le interrumpió entonces. Le suplicó varias veces que volviera con él. Rogó en este sentido un largo rato. Olvidaría todo con tal de que Pablo volviese a su servicio. Pero Pablo se negó.

—Me quedaré aquí —dijo—, Lever es menos vanidoso que usted. ¡Cómo me hizo reír su aviso! «Escritor célebre». Haré célebre a Lever. Le convertiré en el primer escritor del país.

—¡Con mis ideas! —gritó Darro.

—¿Suyas? Pero si usted no sabe qué hacer con ellas... ¡Ah!, y son hermosas, muy hermosas... Duermen allí, en las cajas, apretadas, sofocadas en los márgenes de los libros. Usted no...



—¡Usted volverá conmigo!  
—rugió Darro fuera de sí.

—No.

—¿Es su última palabra?

—Sí.

Brillaba un estilete sobre el escritorio. Dos golpes en la espalda, y Pablo se desplomó pesadamente sobre la alfombra con los brazos abiertos como una cruz caída.

---

Al día siguiente ninguna noticia de su crimen. Ningún diario habló del asunto. Cuatro días después, temeroso aún de que lo detuvieran, se animó a salir a la calle. Varios amigos le dijeron que le encontraban algo cambiado, quizás enfermo, quizás... Esa incertidumbre cruel duro varios días más. Pero era necesario salir de ella. Necesitaba volver al lugar de su crimen para cerciorarse. Por teléfono le pidió a Ricardo Lever una entrevista.

Cuando éste le contestó que le esperaba, Darro marchó apresurado e inquieto.

—¿Fuma usted? —invitó Lever—Pues, hombre, no comprendo absolutamente nada. Yo no he tenido nunca secretario ni conozco a ese hombre.

Darro miró nuevamente el despacho. El mismo escritorio, la misma alfombra roja, la misma ventana, las mismas pilas de libros alineadas en el estante sobre las paredes hasta llegar al techo. Y el estilete allí, en el mismo sitio. Lo tomó en su mano. Sintió que le quemaba y lo dejó.

—Y eso del argumento, le explicaré a usted: el protagonista de mi cuento lo imaginé un día en un café, estando frente a un individuo alto, algo encorvado y de ojos muy pequeños, un tipo singular

—¡Pablo! —exclamó Darro.

—No sé quién era... Así que ya ve usted, mi querido colega, que su suposición es infundada.

---

Salió. La cabeza le daba vueltas. Tentado estuvo de volver a subir y gritar a Lever que... Pero echó a andar. Días después, todos aquellos acontecimientos se le antojaron extrañamente lejanos. A la angustia sucedió cierta calma, cierta indiferencia dolorosa por lo pasado. Y otra vez comenzó a pasarse frente a las carillas en blanco que esperaban ser llenadas. Pero en vano trataba ahora de coordinar sus ideas y escribir un párrafo. Varias madrugadas le sorprendieron dando aquellos paseos, o sentado frente a su escritorio, de donde se levantaba sin haber podido escribir una línea. En la alta noche, los brazos caídos fuera del sillón, la mirada fija en la página en blanco, medio oculto su rostro por la penumbra que creaba la zona de luz tenue de una lámpara. Darro sintió como un sollozo interior que le destrozara el alma ante el vacío absoluto de su mente. Un espasmo de impotencia revolvió su cuerpo. Su mano crispada soltó la lapicera, que cayó como algo inerte sobre la mesa.

El próximo tren pasa mañana a las 5.45, repitió el jefe de la estación, con esa tranquilidad privativa de los que dan informaciones desagradables a través de una ventanilla.

Retling lo miró, perplejo. Era ingeniero de Puentes y Caminos y traía sobre los huesos nueve horas de automóvil por carretera casi intransitables, con una temperatura de cuarenta a la sombra y tragando tierra desde la mañana. Había sido enviado para inspeccionar y recibir un puente y ya estaba harto de Misiones en el mes de noviembre. Como la obra fue terminada a satisfacción y no hubo dificultades para su recibo, apuró las cosas, confiado en la fidelidad de un horario de ferrocarriles según el cual un tren de combinación con el vapor de la carrera pasaba por aquella estación el miércoles a las 20 y 35. Pero o el horario era atrasado o los trenes obedecían por allí a misteriosas voluntades discrecionales; el caso es que no había medio de trasladarse hasta el día siguiente, salvo que apelase al recurso heroico de continuar el viaje en el prehistórico Ford que lo venía zarandeando desde la salida del sol.

El jefe de la estación, menos impasible cuando se informó de que el pasajero era un funcionario del Ministerio de O. Públicas, se permitió suavemente un consejo: «Para su opinión, lo más prudente era que el señor ingeniero se quedara la noche en la fonda del pueblo. Al otro día temprano tomaba el tren ya descansado».

—¿Qué tal la fonda? —interrogó, casi persuadido ya, Retling.

El otro se encogió de hombros, con un gesto cansino. Mala no era. Una fonda de pueblo claro, no es como un hotel de Buenos Aires. Pero hay cosas peores en la vida.

Retling asintió. Tenía experiencia formada sobre las fondas de las estaciones; pero el cuerpo no le daba para seguir adelante en un vehículo que parecía ser el primer representante de la fauna mecánica que los importadores americanos desparramaron por la República. Despidiéndose del jefe con un gesto y se hizo llevar por el *chauffeur* a la «fementida venta», cuyo exterior corroboró sus más pesimistas sospechas. Llamábase naturalmente, Hotel de los Pirineos, tenía una cancha de pelota anexa, y era propiedad de un matrimonio vasco, tan alto, flaco y melancólico el hombre como fantasmal de aspecto la mujer. En el despacho de bebidas y comedor, mal iluminado por una apestosa y rechinante lámpara de carburo, la llegada de Retling produjo cierta expectación entre la media docena de parroquianos sentados alrededor de las mesas. En el billar arrinconado al fondo, dos sudorosos jóvenes indígenas suspendieron su partida de carambolas para contemplar al recién llegado y escuchar el diálogo que entabló con la pareja vasca, atrincherada ésta atrás del mostrador, a la vera de una estantería estigmatizada durante años por las deyecciones de millares de moscas.

—¿Pieza? Claro que había —afirmó desganadamente el huésped. En cuanto a comida, a aquellas horas... Rascándose despaciosamente la cabeza con la mano izquierda bajo la boina, el hombre consultó con los ojos a la mujer.

La expresión inexplicablemente azorada de ésta, acentuase a la vista. Después cambió con su consorte animadas frases en vascuence.

Si el señor se conforma con una tortilla... —propuso, por fin, el vasco, sin mayor convicción.

Fastidiado, Retling rehusó perentoriamente. No tenía mucho apetito. Lo que deseaba era una cama limpia y agua fresca para lavarse.

---

<sup>722</sup> Víctor Juan Guillot, «La pieza número nueve», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 18 de agosto de 1934, núm. 54, p. 7. La ilustración es de Guillermo Facio Hebecquer (1889-1935).

—Entonces, respondió el otro, visiblemente aliviado, podríamos darle... Lo interrumpió la mujer con un tumultuoso torrente de palabras pirenaicas, subrayadas por los agitados movimientos de sus largos brazos escuálidos.

El hombre replicó a su vez. Evidentemente no le convenía la sugestión de su consorte.

De pie en el centro del salón, con la valija de mano, Retling esperaba impaciente, que la pareja resolviese sobre su destino. Casi estaba arrepentido de no haber seguido en el auto. ¡Qué tantas negociaciones para conseguir una pieza probablemente sucia y en donde caería como pasto de los parásitos! Además, había los ojos de la mujer una expresión de maliciosa ansiedad, capaz de poner incómodo a cualquiera.

Por último, cesó el coloquio; no sabía por qué, Retling tuvo la impresión de que resultó triunfante la opinión de la mujer. Aparecía en su larga y huesuda cara un resplandor victorioso suficiente para tomar odio a la casa, a sus dueños, a sus adormecidos clientes y hasta al loro de la fonda, si lo hubiera habido, como ocurre siempre en esos alojamientos pueblerinos.

—Bueno —anunció gravemente el vasco—, le daremos el señor la pieza nueve. Venga conmigo.

Y sin más ceremonias echó hacia una puerta lateral, dejando al viajero la tarea de arrastrar su valija. Tuvo Retling la sensación de que las palabras del fondero habían provocado algún revuelo entre los silenciosos ocupantes de las mesas. Hasta creyó escuchar detrás una sofocada exclamación. Malhumorado y muy dispuesto a desahogarse con una gresca verbal, volvióse rápidamente, arrojando una agresiva mirada sobre los circunstantes. Uno tras otro, bajaron ellos la cabeza, afectando indiferencia. Solamente quedaron mirándolo, con aire de estupor, los dos jugadores de billar. Uno murmuró cierta observación al oído de su compañero, quien, con un ademán evasivo respondió algo así como «a nosotros qué nos da», volviéndose a la mesa con el taco listo para hacer su juego.

Las piezas de fonda, como las personas que se encuentran en viaje, suelen tener buena o mala expresión. Aquella era decididamente mala. Y no por el amueblado, corriente en esas habitaciones en que un armario de pinotea, un lavatorio con tabla de mármol y una o dos camas de hierro, amén del par de sillas de Viena, satisfacen todas las exigencias de la comodidad y hasta del lujo. Era espaciosa y tenía dos camas con mosquiteros de tul amarillento, enrollado en una especie de sombrillas sujetas a una pértiga; para uno de los lechos no lo ocuparía nadie —tranquilizó el fondero ante un gesto de protesta de Retling. En pocos segundos, éste ratificó su primera impresión. Aquella pieza era sospechosa. Infundía desconfianza, inmotivadamente, tal vez, como algunas personas despiertan súbita antipatía. De buena gana, hubiera pedido otra; mas la exigencia habría resultado pueril; además acaso el cambio le resultaría peor.

El vasco salió y volvió de inmediato con una jarra llena de agua que depositó sobre el lavabo. Como la atmósfera era sofocante, explicó que la ventana no podía abrirse por causas que se aclararon bien; aunque —añadió a título de consuelo— permaneciendo cerrada conservaba mejor la frescura.

Se retiró, después de un parco y nada solícito «Buenas noches».

Al quedarse solo, intensificose en Retling el desasosiego que lo asaltó cuando entrara en la habitación. No era miedo sino una ambigua sensación de malestar que lo hacía mirar recelosamente alrededor como si atisbase algo que se esfumara en los ángulos penumbrosos de la pieza. Allí no había lámpara y el alumbrado consistía en la media vela de estearina fijada en una palmatoria, sobre la mesa de luz. La pieza debió haber estado cerrada durante mucho tiempo porque se respiraba en ella ese ambiente hecho de polvo y humedad

característico de los recintos clausurados. Además, había otra cosa; otra cosa que al principio no pudo precisar y que al fin identificó con la capitosidad repugnante y malsana de las flores envejecidas en el agua corrompida de un florero.



La verdad — pensó Retling— una noche encerrado allí no brindaba muy seductores incentivos. Felizmente, unas cuantas horas pasan pronto, y con aquel cansancio que lo abrumaba no habría sugestión misteriosa que le impidiese dormir como una piedra.

Ya desvestido y tirado en la cama, intentó repasar algunos apuntes tomados para su informe; pero el sueño se asentaba sobre su cabeza pesadamente. Apagó la

luz, con los ojos cerrados ya. Sobre el velador, al lado de la palmatoria, dejó el revólver y el reloj. Ahora sentía no haber aceptado la tortilla de la vasca. Porque una tortilla, después de todo... una tortilla... Quedó dormido.

Habrían corrido algunas horas cuando Retling se incorporó, despertando súbitamente por algo que sólo alcanzó confusamente en el primer instante. Luchando con el embotamiento mental, trató de pensar, inquieto. Si había sido un gemido. Un gemido. O más bien un suspiro, un largo y quejumbroso suspiro, allí mismo, en la cama próxima. ¿En la otra cama? Cuando él se acostó estaba desocupada. A menos que alguien hubiese entrado durante su sueño... Buscó a tientas los fósforos y raspó uno; el último que le quedaba en la caja; encendió la vela y miró a su claridad vacilante. En el rincón distinguió la cama vacía, cuidadosamente estirada la colcha de algodón blanco.

Habría soñado. Intentó reírse aun cuando estaba fastidiado en el fondo; seguro que trasladó a la vigilia las fantasías enfermizas de una pesadilla. Se sofocaba; ahora sí que se dejaba sentir hasta la náusea aquella emanación capitosa de flores corrompidas. Si pudiera abrir la ventana...

A punto estuvo de bajar de la cama para intentarlo; pero lo dominó la poltronería del sueño que retornaba. ¡Al diablo el mal olor! No se iba a morir por eso. Íbalo invadiendo el sopor como una oscura nube; pero algo vibraba alerta en sus nervios. Con todo, la resistencia no sería larga —pensó—. Era como si un impalpable beleño fuese anestesiando insidiosamente sus sentidos... Se incorporó otra vez de un salto, despabilado de golpe. Ahora, sí, había oído bien. Un violento hipo que terminó en trágica boqueada. Allí cerca, en la densa obscuridad que despuntaba sus miradas. Retling no era cobarde; pero aquello...

Tensos los nervios, desorbitados los ojos, esperó. Y nuevamente dejase oír el silencioso, el lúgubre singulto. Empezó como un tenue suspiro, un desolado suspiro por donde se evadiera una dramática congoja; interrumpiose de golpe, como si una mano invisible sellara brutalmente una invisible boca. Y en seguida aquel horrendo hipo, que finalizó en una boqueada agónica, con el seco chocar de los dientes.

Sobrecogido hasta el pavor, Retling casi se arrojó de la cama; pero bajarse así, en aquellas tinieblas mucilaginosas de tan espesas para encontrarse con quién sabe qué espantables cosas... Su mano temblorosa buscó la caja de fósforos, sacudiéndola con vaga esperanza: ni uno solo. Y entre tanto, allí al lado, aquello podía repetirse de un segundo a otro.

De súbito, lo asaltó un pensamiento. A lo mejor tratábase de una broma, una de esas estúpidas bromas de pueblo contra el forastero. Eso debía ser. Recordaba ahora la disputa entre los vascos, la curiosidad de los parroquianos, íntimos de la casa, sin duda; y hasta aquellas exclamaciones ahogadas que alguien dejó escapar a sus espaldas cuando el fondero le destinó habitación. Claro, para aquellos animales sería más tarde una veta de inagotable chacota la historia de que le habían metido un julepe al ingeniero del ministerio. ¿Sí? Lo que era él, Retling, no les iba a dar con el gusto a los guasos que le habían preparado la farsa. Lástima no poder devolverles la gracia con el contenido del revólver... Para notificarlos, por si andan cerca, lanzó en la obscuridad una nutrida andanada de palabrotas, híspidas de jotas y de ajos. ¡Hipo de tal...!

Ya desahogado, tendiose de nuevo en la cama, apartando de una manotada el suelo mosquitero que le arrebatava el aire. No se movería aunque derribaran el techo de la casa.

Pero se movió. Una hora más tarde; dos quizás. Su sueño no debió ser muy profundo porque lo arrancó de él un atenuado arrullo de palomas. Anhelante e incrédulo, sentose en la cama y escuchó. No había duda; eran palomas; el arrullo quedo y confidencial, parecía surgir simultáneamente de los cuatro ángulos superiores del cuarto. Otra invención de los imbéciles bromistas... Se lo repitió mentalmente con insistencia; pero sabía bien, en lo íntimo de su conciencia, que no era cierto, que no podía serlo. En aquel recoleto arrullo, dulce y persistente en la noche, había algo de sobrenatural que le erizaba la piel en el repelo del terror. Oprimidas las manos contra el pecho, sentía los latidos del corazón precipitarse como un desordenado galopar. Hizo un esfuerzo para dominar el miedo que lo invadía. ¡No faltaba más que todo un ingeniero civil diera en amedrentarse con alucinaciones nocturnas! Decrecía suavemente el arrullo de las palomas hasta extinguirse, abriendo en las tinieblas una cesura más pavorosa que el mismo murmullo precedente. Crujió la ventana vecina y alguien avanzó con paso pesado y vacilante en la habitación. Retling sentía aproximarse una enigmática presencia en aquella maldita obscuridad que lo embozaba. No pudo contenerse más y gritó, tratando de dar firmeza a su acento: «¿Quién anda ahí? ¡Si no contestan, hago fuego!».

Agarró el revólver y estuvo a punto de dispararlo al azar; un resto de buen sentido lo detuvo, ¡sombras!

¡La jarana que se armaría cuando acudiera gente y se enterasen de que había tirado contra las sombras!

Habían cesado los pasos; el silencio cargado de terroríficas sugerencias parecía fluir malignamente en torno de Retling. Tenía la impresión de que alguien —o algo— asechaba, mudo y vigilante, a los pies de la cama. Con el revólver empuñado, esperaba, tan enervado que hubiera bastado el más leve rozamiento para hacerlo saltar.

A la distancia, en alguna chacra lejana, cantó largamente un gallo. Después oyose el pertinaz ladrido de un perro insomne. Un carro arrastrose pesadamente por una calle inmediata.

Tranquilizábase Retling gradualmente; hasta llegó a dudar de que realmente hubiese percibido aquellas cosas que lo mantenían desvelado. Evidentemente su estado nervioso no era bueno y de ahí aquella propensión a las alucinaciones. Recordó pasadas lecturas sobre fenómenos de neurastenia y prometiose someterse a un severo tratamiento apenas regresase a Buenos Aires. Menos copetines menos tabaco y menos... lo otro. Eso era lo que convenía. Y ahora, trataría de dormir de nuevo. No pasaría dos horas sin que el *chauffeur* viniera a despertarlo para conducirlo a la estación. Estirose blandamente en la cama, boca arriba, peinándose con los dedos el cabello húmedo de sudor. Al fin dormiría.

Sutilmente, como una cautelosa reptación, algo se deslizaba sobre las ropas de la cama, cerca del respaldar. Parecía que sus manos furtivas palpasen ligeramente, buscando quién sabe qué contactos. Retling permaneció inmóvil para cerciorarse; sólo un instante, porque se levantó de nuevo con atroz sobresalto. ¿Qué sería aquello que andaba allí, extendiendo de las tinieblas sus ominosos tentáculos? Intentó otra vez una interpelación y la voz le brotó quebrada y opaca de la boca. Lentamente, como si se retirase atisbando, disminuyó hasta extinguirse la siniestra reptación. ¿Y si fuesen ratas? —reflexionó ahora Retling—. Naturalmente; ¿qué otra cosa podía ser sino ratas en aquella sucia y descuidada habitación? Sólo estando loco pudo creer...

Crujió en ese instante la cama vecina, como si un cuerpo pesado se revolviese en ella. Estirado el cuello, sintiendo que se le helaba la sangre en las arterias, Retling volvió la cabeza hacia ese lado, esforzándose vanamente por ver. Otra vez se escuchó el crujido y después pobló el vacío el horrendo jadear de una agonía. Un lúgubre ulutado fue exhalado por una estrangulada garganta. Era como si en aquellas tinieblas se librara una siniestra lucha homicida, alguien se puso de pie y avanzó unos pasos, tropezando en dirección a la puerta. Después cruzó el silencio un desesperado clamor y algo, un cuerpo, rodó por tierra, hipando trágicamente.

Fuera de sí, Retling arrojose de la cama, precipitándose a tientas con los brazos extendidos, deseando y temiendo encontrar algo que disipara con su realidad, fuese lo que fuera, aquella enloquecedora fantasmagoría de pesadilla. Se adelantó hasta dar con las manos en la frialdad de la pared frontera; torció entonces hacia el lecho vecino y sus manos, trémulas y húmedas, tanteando las aliñadas ropas tendidas con meticuloso cuidado. Nada ¡Nada! Y sin embargo, allí, en torno suyo, continuaba jadeando una horrenda agonía.

Debió lanzar un grito tragado por el silencio. Enloquecido, escapados los nervios a todo control, huyó en dirección al sitio donde debe encontrarse la puerta. Al correr tropezó con la cama y cayó sobre ella, envolviéndose en sus ropas como un niño aterrorizado. Se desmayó o se durmió; primeramente lo uno y después lo otro, probablemente.

Rudos y repetidos golpes en las maderas de la ventana le hicieron recobrar la conciencia de sí mismo. Apuntaba ya el día, porque la claridad matinal, fina y luciente, penetraba en luminosas láminas por las rendijas.

Dio una voz al *chauffeur*, quien reiteraba sus llamados desde la calle y se vistió apresuradamente. En las cosas de la noche no quería ni pensar. Torpe broma, alucinación enfermiza o aterradora realidad, no le interesaba en el momento. Lo reflexionaría más tarde en otro lugar, libre de las sugerencias de aquel ambiente infernal. Ahora sólo urgíale abandonar la habitación, la casa y hasta el pueblo.

Salió con la valija en la mano encontrándose en el patio con la mujer del fondero más escuálida, más cadavérica todavía que la víspera. La vasca le asestó una escrutadora mirada ansiosa, al tiempo que recibía el pago del hospedaje. ¿Sabía? ¿Quería preguntarle algo? ¿Qué le importaba, después de todo? Despidiose vagamente con un gruñido y flanqueó la puerta de la calle, llenándose los pulmones con el aire fresco de la mañana aspirando con deleitosa eutrapelia. No debía lucir muy buena cara porque el conductor lo miró con expresión de sorpresa mientras le recibía la valija para cargarla en el coche.

En dos minutos estuvieron en la estación. Era temprano; el tren no había llegado todavía. Cansado y lánguido. Retling decidió esperar en el mismo vehículo.

Observábalo el *chauffeur* a soslayo; adivinábase que el hombre tenía ganas de decir algo. Al fin, después de bajar la maleta y depositarla en la vereda parado junto al coche, tuvo oportunidad de hacerse el gusto.

—¿Pasó bien la noche? ¡Qué ocurrencia de la gente aquella darle el cuarto «asombrado» no!

¿«Asombrado»? Y Retling le lanzó, receloso, una oblicua mirada.

—Sí, pues, respondió el otro ya encaminado por donde quería. Todo el pueblo y hasta los viajeros de las casas de Buenos Aires, sabían que en la pieza número nueve de la fonda pasaban cosas extrañas. Desde que en ella se mató, o fue asesinado. Nunca se aclaró bien el hecho, el hermano del vasco, el primitivo dueño de la fonda, que éste había ocupado cerca de un año atrás. En la misma pieza fue velado el cadáver; y desde entonces no la había ocupado nadie, porque el primero que estuvo en ella salió a la madrugada medio enloquecido, contando una punta de novedades. Seguramente al señor le dieron el cuarto para probar si él, un forastero, ignorante de todo lo ocurrido, sentía las mismas cosas que los demás creían sentir.

—Eso debió ser nomás —reflexionó el hombre en voz alta. Y sin poder moderar su deseo de saber, inquirió, brillándole los ojos, con zafia indiscreción:

—¿Y usted sintió algo, señor? —Retling lo miró fijamente un segundo, con desconfianza y rabia: —A lo mejor este también...

Resoplando ruidosamente, un convoy entraba por agujas. Retling se tiró del coche, empuñó la valija y puso unos pesos en la mano del hombre, dejándolo plantado con sus historias.

—...

—Nada.

—¿Qué es nada?

—Nada.

—Estamos en un circuito vicioso, amigo mío. Usted acaba de pronunciar una equivocada verdad. Nada, no es nada. Es algo como un camino sin distancia. Como una recta sin puntos. Eso es Nada. Una velocidad sin marcha. El eco del silencio. La sombra de la luz.

El Infinito, absorbido por sí mismo. Es el Espacio que se ha suicidado arrojándose al espacio.

—Pero, ¿es que Nada, es algo?, preguntó nuevamente el hombrecillo nervioso que tengo sentado frente a mí en este café de la calle Corrientes.

—Pero, ¿es que Nada es algo?

—¡Cómo! ¡Si Nada no existiera, tampoco existiría su nombre!

—Usted acaba de decirme que Nada es el Espacio y es el Infinito suprimiéndose a sí mismos. ¡Entonces Nada no existe!

—¡Señor! ¡Nada, existe! Es el resultado, ¿oye bien? es el resultado de la supresión del Espacio y del Infinito. Es además el Tiempo, devorador de siglos, que con cada siglo que es un pedazo de tiempo se ha devorado a sí mismo.

—Entonces, si es la anulación de dos potencias iguales. ¡Nada no existe!

—¡Existe! ¡Existe, la Nada!... Usted acaba de llamarla con otro nombre. La ha llamado anulación. Y eso es lo que yo voy buscando por el mundo. Una Nada. Dos Nadas. Muchas, muchas Nadas... Y el día que las encuentre he de tener conmigo el secreto de la muerte. ¿Sabe usted lo que es la muerte?

—Es la anulación de la vida.

—Muy bien. Es la Nada de la vida. La Nada más completa. ¿Qué es la vida, sino una Nada en actividad? Y la muerte, siendo la Nada de otra Nada, reúne en sí la suma perfección. La muerte, señor, es la más perfecta de las Nadas. ¿Puede decirme usted dónde va la luz cuando la apagamos con una vuelta de llave en nuestra habitación? Es un misterio, ¿no? Bueno. Es el mismo misterio de la vida, que no sabemos dónde va cuando alguien da vuelta en nosotros la llave del eterno silencio.

—¿Qué hará usted cuando haya descubierto el secreto de la muerte?

—Haré lo que han hecho los hombres cuando descubrieron el secreto de la luz. Ellos, no saben dónde va cuando la apagan, pero saben lo más importante: producirla y retenerla. ¿Se imagina usted lo que será tener en sí la virtud de reanimar a voluntad la vida hasta en la más miserable partícula de origen orgánico? Eso es lo que conseguiré cuando posea el secreto de la muerte...



<sup>723</sup> José Ramón Luna, «El buscador de nada», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 18 de agosto de 1934, núm. 54, p. 3. Las ilustraciones son de Andrés Guevara (1904-1963).

En los ojos de mi accidental compañero de café, habría destellos de ópalo. En ese color trágico, parecían reflejarse en las cenizas del mundo. Los párpados estaban enrojecidos casi hasta la carne viva. El frontal, exageradamente abultado hacia adelante, daba sombra a toda la cara. Los pómulos, sobresalientes, eran como dos islotes de luz. La barba se hundía en el pecho.

Después de un largo silencio, durante el cual no había cesado de mirarme, repitió:

—Eso es lo que conseguiré cuando posea el secreto de la muerte...

Y continuó clavándome la mirada. La luz de la lámpara eléctrica le daba verticalmente sobre la cabeza, aumentando la sensación de volumen de la frente. Los pómulos parecían dos ojos misteriosos, sin pupilas, pero inexorables en mirar, fría y obstinadamente.

De pronto, en una serie de movimientos rectos, miró el reloj y volvió a clavarme los ojos. Un rato después, me decía, con voz de orden:

—¡Vamos!

Y salió atropelladamente.

Aunque yo no hubiera querido seguirlo, la forma de mandar me hubiera obligado a hacerlo. Esa palabra «vamos», me hizo el efecto de un alambre tenso que de pronto hubiera anudado a mi voluntad, tirando de ella vigorosamente.

Una vez en la calle, me tomó del brazo apretándome con una fuerza extraña en un hombrecillo de su estatura y me dijo:

—Esta noche la encontraremos. Y mañana gobernaré la vida.

Nuestros pasos, apresurándose en las veredas, sonaban con golpes metálicos. La figura de mi acompañante parecía compuesta por rígidas y delgadas barras de metal, apenas disfrazadas bajo sus ropas. Ese hombre extraño me había sometido a su absoluta voluntad para hacerme andar por calles desconocidas, a horas de la noche en que yo debiera estar entregado al reposo.

Quise protestar para desligarme de ese forzado compromiso, pero noté con sorpresa que mi voz no articulaba nada más que una cadena de interrogantes:

—¿Eh?... ¿Eh?... ¿Eh?...

No tuve más remedio que supeditarme a la voluntad de quien me llevaba. Cuando me decidí del todo a seguirlo, esto es, cuando anulé en mí todo temor y toda rebeldía, pude recién articular una pregunta:

—¿Dónde encontraremos la Nada?

Fue como si hubiera tocado con una punta eléctrica. Se volvió hacia mí hundiéndome su mirada. Sonreía, y sus pómulos se levantaban hasta casi tapan los ojos. Con voz entre sibilante y cavernosa, me dijo:

—Sepa usted que hoy ha muerto mi esposa. Ella ha quedado conmigo en que me revelaría el secreto de su anunciación. Anudé mi voluntad a la de ella y podremos comunicarnos.

Esta noche señor, voy a [cono-] el mundo ha visto. Voy a tener la Nada entre las manos y desde ese momento seré el dueño de la vida.

No habló más. Después de mucho andar, llegamos a un barrio humilde. Los primeros cantos de los gallos, zigzagueaban en el aire.

Mi compañero se detuvo.

—Aquí está —me dijo.



Entramos. Era una casa amplia, toda a oscuras. Para recorrerla, tuvo que de llevarme de la mano a través de las habitaciones.

A nuestro alrededor la sombra era tan densa que hasta parecía dificultarnos los movimientos.

Por fin, nos detuvimos. Yo estaba convertido en un pedazo más de esa máquina de acero que se me antojaba mi acompañante.

Nos detuvimos en una habitación donde se notaba un penetrante olor a flores y a formol.

Repetí mi pregunta:

—¿Dónde encontraremos la Nada?

Y él repitió su respuesta:

—¡Aquí está!

—¿Quién?

—Ella...

—¿Por qué no enciende la luz?

—Usted no podría resistir. Además, la voz que escucharé es tan tenue, que la luz podría disolverla. No se mueva. Espéreme aquí. No se mueva para nada...

Y me soltó de la mano. Oí cómo daba unos cuantos pasos, que sonaron a pisar de alfombras. Luego, un murmullo fue creciendo poco a poco. Era la voz del hombrecillo. Unos ruidos breves, como de algo aguachento que se escurre, me llegaban un poco a poco. Oí una exclamación y luego una serie de palabras secas e imperativas:

—¿Y? ¿Qué hay? Estoy esperando... ¡Vibra! ¡Vibra!... ¡Vibra te digo! Sí, así, sí... Un poco más. ¡Más!... Así... Así... ¡Ah!...

Yo no sabía qué hacer. Mi voluntad se había dormido en tal forma, que no me quedaban fuerzas ni para huir. El perfume de las flores se acentuaba cada vez más, mezclado con ese olor picante del formol.

A través de las sombras, yo trataba de adivinar lo que estaba ocurriendo a pocos pasos de mí. La voz del hombrecillo me latigueaba los oídos. Era una voz sin eco. Una voz de paredes acolchadas, que moría secamente, sin repercusión.

—¡Vibra! ¡Que vibres, te ordeno!... ¡Mirá que te digo aquello! ¡Ah!... ¿Comprendes ahora? Sí... Sí...

Todo esto era superior a mis fuerzas. No era miedo lo que experimentaba, sino un achatamiento moral, una especie de vaporización lenta pero continua de mi voluntad y de mi conocimiento.

La escena que no podía ver, me la imaginaba, con formas oscuras e incoordinadas. Las palabras secas que estaba oyendo tomaban relieve y rebotaban sobre mí hasta hacerme un daño material.

El monólogo se hacía cada vez más inteligible:

—Sí, te percibo. ¿Un silencio viscoso? ¡Vibra!... Iré repitiendo lo que digas: «Se hundieron mis ojos en un silencio viscoso...» ¡Continúa!... «El silencio es profundo, como las aguas del mar... Vi... Haciendo un gran esfuerzo, pude atravesar con la vista el aire, opaco de tan silencioso... Y era lo que tú decías.

Vi un horizonte muerto y percibí el espacio... Era lo que tú decías... Los restos del espacio que se suicida arrojándose al espacio... Desde yo misma, desde mi interior inexistente ya, algo había sin embargo que miraba. Ese algo era mi ex yo. La memoria que perdura a través de la anulación. De pronto vi cómo el espacio abría la boca. El horizonte es la boca del espacio... Abría la boca y comenzaba absorberse... Se iba, se iba... En el fondo

de ese silencio viscoso, noté algo gris... Era la ausencia del espacio. Eran las cenizas del Cosmos. Era...»

Calló un momento. El hombrecillo parecía fatigado de repetir lo que alguien le dictaba como a través de un teléfono fantástico. Luego continuó:

—¿Qué? ¿Qué era? ¡Vibra!... ¡Ah...! sí... Repito: «Era... una repercusión extraña. Era el ruido que hace el tiempo cuando deglute siglos como si tragara humo. Es un ruido que no se oye...»



Y en el fondo, vi la Nada... Es un secreto simple... Demasiado simple... Serás el dueño de la vida y de la muerte... La tengo acá... ¿Puedes recibirla? ¡Tómala!»

Un grito agudo, me electrizó los cabellos. Súbitamente me sentí desligado de esa tracción violenta que ejercía en mí el hombrecillo del café. Desesperado, casi loco de terror, logré escapar, tropezando con las paredes y los muebles de la casa hasta ganar la calle.

Al día siguiente encontraron el cadáver del doctor H. apretando violentamente entre sus manos los restos del cerebro de su esposa.

Nadie supo el extraño suceso que ocurrió esa noche...

Solamente yo...

## UN VIAJE A LO ETÉREO<sup>724</sup>

MANUEL ALCOBRE



Hacia varios días que experimentaba un gran cansancio, hasta que resolví guardar cama. Mi esposa llamó al médico, y éste después de encaminarme, se mostró un tanto perplejo, absteniéndose de diagnosticar. Dijo que aguardaría a que el proceso de mi enfermedad presentara los síntomas característicos de alguna de las dolencias ya observadas y catalogadas por la ciencia.

Después del cuarto día las cosas continuaban como en el primero. Mi enfermedad se desarrollaba aparentemente en forma benigna y nada inducía a pensar que pudiera existir algún peligro inmediato para mi vida. Sin embargo, yo sentía que las fuerzas me abandonaban poco a poco. Mis ojos ya no distinguían claramente los objetos y me costaba gran esfuerzo responder a las preguntas del médico, que parecía cada vez más desorientado. No obstante, conservaba mi inteligencia normal y hasta me tracé algunos planes de negocios que pensaba llevar a la práctica, tan pronto como me lo permitiera mi salud. Hacia el sexto día, obedeciendo a instancias del médico, que pedía detalles precisos acerca de mis sensaciones, le dije con desesperación y bastante trabajo.

—Doctor, nada me duele, nada me molesta; pero siento que la vida se me escapa. Me encuentro impotente para mover mis miembros, y como usted ha de notar, casi no puedo hablar.

El médico reflexionó un instante y luego dijo:

—Es el suyo un caso extraordinario. No puedo comprender qué extraño mal lo aqueja.

Agregó que se marchaba y que volvería acompañado de un famoso colega, con quien deseaba consultar.

Me quedé solo en la habitación. Mi mujer se ocupaba en los quehaceres del hogar y los niños dormían en el aposento contiguo. De pronto sentí un estremecimiento como si hubiera recibido una descarga eléctrica y comencé a transpirar copiosamente. Un frío intensísimo se apoderó de mis huesos y un jadear incontenible me arrancaba enormes suspiros que al salir parecían aliviarme de cierta sensación de peso que me oprimía el pecho. Fue ese el único malestar que sentí en aquellos momentos. Poco después me embargó una inefable serenidad física y espiritual, al punto que no sentía ni dolor ni felicidad por lo que estaba experimentando. Exhalé un último suspiro, más hondo y más intenso, como el estertor postrer de un moribundo, y entonces me encontré muy aliviado, muy sutil, como una substancia tenue y vaporosa, flotando en el vacío. Primero no lograba comprender qué me ocurría; me encontraba ofuscado, semi inconsciente. Pero poco a poco fui recobrando todos mis sentidos hasta que volví a la lucidez. Y ¡oh asombro! ¡Allí, sobre mi lecho, contemplé atónito a mi propio cuerpo, rígido como una estatua! Los ojos,

---

<sup>724</sup> Manuel Alcobre, «Un viaje a lo etéreo», *Revista Multicolor de los Sábados* (suplemento de *Crítica*), 8 de septiembre de 1934, núm. 57, p. 7. La ilustración es de Pedro de Rojas (1873-1947).

desmesuradamente abiertos, miraban con fijeza hacia el techo, y la boca, entreabierta, dibujaba una mueca que tanto podía ser de risa como de llanto. ¡Dios mío! —me dije—, ¿Estoy muerto? ¿Ése es mi cadáver? ¿Seré tal vez víctima de una horrible pesadilla? ¡Porque no puedo estar muerto! ¡Si pienso, veo y oigo! ¡No, no puedo estar muerto! ¡Dios santo! ¿Qué ha pasado entonces?

En ese momento vi que la puerta de la habitación se abrió y entró mi mujer con una taza de caldo en una mano. Llegó hasta el lecho y me llamó por mi nombre. Yo me coloqué a su lado y le respondí, pero ella continuó llamándome sin que pareciera oír mi voz. Luego, al ver que no obtenía respuesta, posó suavemente su mano libre sobre mi rostro. En seguida lanzó un grito de angustia y temor:

—¡Ha muerto, ha muerto, mi Claudio!

Yo la abracé y exclamé a su oído:

—¡No, Marta, no estoy muerto! ¿Cómo he de estarlo? ¿No oyes mi voz? ¿No sientes mi abrazo?

Pero ella ni sintió ni oyó y arrodillándose ante mi cadáver, con el rostro entre las manos, rompió a llorar con desconsuelo. Volví a insistir, en el paroxismo de mi desesperación:

—¡Pero Marta, no seas insensata! ¿No comprendes que todo esto debe ser una broma diabólica?

Mis esfuerzos fueron inútiles. Yo no era más que un cuerpo invisible e impalpable; un alma sin trabas físicas, con todas mis facultades sensitivas e intelectuales; pero sin don de comunicación con las demás almas prisioneras en la materia humana. Con indescriptible pesadumbre, al comprender la inutilidad de mis esfuerzos, abandoné mi intento y llorando me retiré a un rincón, desde donde podía ver el fúnebre espectáculo de mi esposa sollozando ante mis restos mortales.

Minutos más tarde llegó mi médico acompañado del colega a quien deseaba consultar. Entre ambos levantaron a mi esposa y la sentaron alejada de mi cuerpo. Luego el médico de consulta aplicó su oído sobre el lado izquierdo de mi cadáver. Segundos después se incorporó y dijo:

—Hemos llegado tarde: este hombre falleció hace unos veinte minutos.

Yo me indigné al oír eso y sin poderme contener corrí hacia él y lo increpé:

—¡Imbécil, ignorante! ¿Qué está usted diciendo? ¿También usted se deja engañar por esta horrible farsa? ¿Qué ciencia idiota es la suya?

Pero el médico permaneció inmutable. Recogió su sombrero con toda tranquilidad y después de dirigir a mi esposa algunas palabras de consuelo, saludó a su colega y salió de la habitación. Yo quedé anonadado. No cabe duda —pensé— que soy víctima de un horrible sortilegio. Por momentos creía que iba a perder la razón, tal era la angustia que me torturaba. Y llegó un instante en que ya no pude continuar en presencia de aquella escena funeraria que me tenía por protagonista. Entonces hui y me remonté raudamente por el espacio. En las alturas vi numerosas sombras diáfanas, con figura humana, que parecían entrar a la ventura. Ellas también me vieron y al pasar por mi lado me saludaban. Yo imité su actitud cortés, saludando a cuantas veía, que eran incontables, y seguí ascendiendo.

Había olvidado mi dolor de poco antes. Más aun, me sentía feliz de encontrarme en aquella inmensidad, tan libre como una ráfaga, dueño de volar a mi capricho hacia cualquier punto.

A mis pies la Tierra semejava un gigantesco globo sombrío suspendido en el espacio, y frente a mí la Luna presentaba nítidamente sus abismos, sus montañas y sus mares

inmóviles. Comprendí que me encontraba a muy corta distancia de nuestro satélite, y habría llegado hasta él, de no haber despertado mi curiosidad la aglomeración de infinitos puntos luminosos que constituyen la Vía Láctea. Hacia ella me dirigí con velocidad comparable a la del pensamiento. Rápidamente fui perdiendo de vista la Tierra y la Luna al mismo tiempo que veía aumentar el volumen de las estrellas y ampliarse la distancia entre unas y otras. Así aparecieron ante mis ojos numerosos planetas y astros que ofrecían idéntico aspecto al que presenta nuestro sistema. Quizá si me hubiera decidido a posarme en alguno de aquellos mundos, habría visto cosas estupendas, inimaginables; pero no se me ocurrió, por lo cual nunca me lamentaré bastante.

Ignoro qué tiempo llevaría en mi flamante condición de incorpóreo, cuando, de pronto sentí que me precipitaba en el vacío. En vano luché para detener la caída. Una atracción irresistible me arrastraba hacia la Tierra. Luego perdí la noción de las cosas.

Días después me encontré en mi habitación. Al lado de la cama estaban mi esposa y el médico. Ambos recibieron mi reingreso al mundo como si acabara de arribar de un largo viaje. El médico me palmeó la frente con alegría y dijo:

—¡Amigo mío, usted ha resucitado! Así como le digo: ¡Ha resucitado! Su muerte fue comprobada por el eminente profesor Lernour, a quien traje aquí para que me diera su opinión acerca del extraño curso de su enfermedad.

---

Mi amigo Claudio Andrade miró a su alrededor y dijo en voz baja:

—Escucha: a nadie más que a ti he confiado este secreto póstumo. Sé que no creerás que estoy loco o que he hecho realidad un sueño. Pero no todos tendrán el mismo criterio. Por eso te pido que guardes silencio, pues no me gustaría que los incrédulos me juzguen un alucinado. Cuando haya muerto sin lugar a dudas, si me sobrevives, puedes escribir mi relato y publicarlo.

---

Han pasado varios años, Claudio Andrade ha muerto, ha muerto «sin lugar a dudas». Yo vi cómo cubrían de tierra el ataúd en que encerraron sus restos. Esta vez ya no se chasqueará como la otra, volviendo a la vida material. Y quizá él esté a mi lado, mientras finalizo este relato, hablándome cordialmente, en un vano intento de continuar nuestra extinta vinculación terrena con una imposible amistad metafísica.

El lector suspicaz supondrá, ufano, hallar en determinado momento cierta analogía o simplemente relacionar este caso que voy a relatar con el estado obsesivo a que hace alusión sucintamente el doctor Axel Munthe en su famoso libro: el de aquella mujer que se suponía embarazada y en un momento dado llegó hasta manifestar los síntomas del alumbramiento

O bien con otro no menos sorprendente que cita el profesor Jiménez de Asúa: el de un estudiante neurasténico que creyéndose atacado de hidrofobia simula las características del mal desorientando a los médicos que tratan de curarlo. O finalmente con cualquier otro caso de que el lector tenga memoria sobre todo entre los analizados por Freud.

En primer término porque yo sostengo que en mí o se trata simplemente de un estado obsesivo, sino de una periódica realidad atterradoramente cruel, como es una realidad y no una obsesión la operación realizada en un órgano de nuestro cuerpo.

Por otra parte, de quienes sobreviven a tales estados patológicos, algunos son capaces más tarde de comprender, analizar y aceptar finalmente que han padecido una obsesión. Este es el punto original de la curación psíquica.

Otros no pueden sobrellevarlos impunemente y caen en los abismos de la locura. ¿Cómo podrían razonar? Y yo razono lucidamente y no acepto en absoluto que padezca obsesiones.

Y menos podría nadie tener el poco tino de sospechar la existencia de esas ideas delirantes fijas de los paranoicos, lamentable equivocación en que incurrió para su desgracia el doctor Neick. Pero el relato de los sucesos será la mejor constancia de lo que afirmo.

Después de la muerte de mi padre continuamos viviendo juntas nuestra pequeña sobrina y yo bajo la protectora compañía de la vieja Mara, más vieja y aprensiva que nunca y que no siendo sino una adicta mucama se arrogaba la misión de cuidarnos y protegernos aunque su avanzada edad y su extenuación física obligaba a invertir los papeles.

Sin embargo, su cariño y voluntad lograban manifestarse en todo momento y sobreponiéndose a sus achaques procuró atenderme durante aquellos estados desconcertantes en que caía a intervalos variables, según mi estado de ánimo o para ser más exacto, el estado de mis nervios. Y me cuidó con tanto fervor, que cuando recuerdo aquello... ¡oh, pobre Mara!, la angustia me anonada.

También para Billi, que por entonces contaba 7 años y era huérfana, la vida debió tomar otro rumbo y otro sentido pues, comprendió que el ser más querido había desaparecido de este mundo. Dejó de ser aquella niña parlanchina y vivaz con su mohín inquieto y su naricilla ávida; y en una brusca transición entre la feliz ingenuidad anterior y sus tristes días futuros empezó a meditar, a experimentar su primer dolor.

En un principio no me preocupé mucho de ella suponiendo lógica la reacción de sus sentimientos. Me sentía más cansada que nunca y como quien poseyera en su ser todo un elemento toxico, letal que aplastaba y oprimía el cuerpo y el alma como bajo una campana de hierro, condenándome a la indolencia, a la inmovilidad. Y no es posible desprenderse de ese peso.

Por mucho que ejercitemos esa fuerza enorme, a menudo victoriosa, que es la voluntad nada se consigue, sino, a lo sumo, la sensación de poder moverse dentro de esa

---

<sup>725</sup> Emma Felce, «El cadáver viviente», *La Novela Popular*, jueves 8 de junio de 1939, núm. 41, pp. 5-16. No se consigna el nombre del ilustrador.

campana, mas sin lograr salir de ella; como el badajo al agitarse parece un cuerpo libre, pero golpea una y otra vez siempre a la misma altura arrancando al metal idénticas sonoridades, no hay modo de evadirse. ¿Qué hacer? Lamentarse... Suspirar... Volver a quejarse. Respirar hondo, tratando en vano, en un último esfuerzo inspirar con el aire que nos rodea un fluido prodigioso que opere el milagro. Porque si no está en el aire la salvación, ¿dónde está? ¿por qué respiramos honda, profundamente cuando parece que un murciélago invisible se extiende alrededor del pecho y lo aprisiona ávido como para extraer la última gota de sangre, la última partícula de aire?

Sí, qué alivio sentir que se distienden todas las fibras de nuestros pulmones y que la vida que parecía abandonarnos, vuelve, refluye con impulso renovado.

Y así, entre agotarse totalmente nuestras fuerzas y nuestro aliento y volver a suspirar, se puede aún pensar, meditar. ¿En qué pensaba, yo en tal estado? Pensaba en mi padre muerto, pero como si estuviera vivo. De su muerte no recordaba sino el perfil agudo, seco.

De su vida lo recordaba todo, singularmente sus últimos momentos, su enfermedad. De su enfermedad tenía presente todo el proceso evolutivo como si continuamente se desarrollara ante mi vista una película que hubiera registrado las transformaciones más minuciosas, las más imperceptibles quejas.

Lo veo de pronto, inopinadamente, desvanecerse y caer sin conocimiento, rígido y cetrino como si al momento se hubiera detenido la afluencia de sangre a las venas. Los globos de los ojos habían cambiado la normal posición y los párpados entreabiertos dejaban ver un semicírculo blancuzco y brillante. Sus manos aparecían inexplicablemente alargadas y como dislocadas de las muñecas. Daba la impresión de haberse operado un íntimo y radical dislocamiento de los nervios que un instante antes mantenían su invariable textura. Presentíase que ya nunca volverían a tener movimientos propios. Así fue: ni sus manos ni su cuerpo todo, volvieron a moverse, pero vivió aún durante varios meses.

La parálisis fue total desde un principio y el enfermo permanecía sin moverse con los ojos cerrados más bien presionando los párpados porque la luz le procuraba grandes molestias.

Su entendimiento se anuló completamente hasta no llegar a conocer ni entender nada del lenguaje corriente, reduciéndose su vida al funcionamiento en parte del organismo vegetativo sin sujeción a la conciencia, a la voluntad ni ninguna facultad del espíritu. Sin embargo, suele ocurrir que en medio del vacío tal vez de las sombras y la confusión que reina un cerebro enfermo, como un relámpago ilumina las tinieblas, un recuerdo, un afecto, un sentimiento puede abrirse paso en la oscuridad y salir a la superficie.

Mi padre, que era incapaz de articular las más necesarias palabras, llegaba a nombrar por momentos claramente a Billi. La miraba, la reconocía y después de atraerla hacia sí se sumía en la inconsciencia de antes.

Vivía sustraído del mundo que lo rodeaba, nada veía ni oía, pero Billi estaba presente en su corazón de un modo absoluto.



Quién sabe qué facultades electivas había fijado únicamente la imagen de la pequeña excluyendo todos los demás seres y cosas con que hasta entonces había convivido, y los esfuerzos por compartir con Billi en su recuerdo nuestra presencia fueron inútiles. La pequeña respondía con su enorme cariño hacia el abuelo aquella solicitud y se había impresionado hondamente por su enfermedad.

Por mi parte no podía dejar de pensar en aquella inclinación exclusiva de mi padre hacia ella y la miraba como si fuera un ser maravilloso que había polarizado el único resto de pensamiento, la exigua lucidez que aquel un

instante poseía, ya que a mí no llegó a reconocermé nunca como tampoco a persona alguna.

Durante sus últimos días hicieron su aparición en la espalda unas dolorosísimas llagas que iban extendiéndose paulatinamente en superficie y profundidad. Tal lo que pude saber por referencias del médico. Una sola vez observé cómo quitaban las vendas de su espalda y veía aquellas llagas negras y profundas como abismos en todo el horror de la carne que aun viva se corrompe.

A los pocos días murió. Durante varias horas en las que parecía que ni respiraba, se oía salir de su garganta un leve ronquido que era en su cuerpo seco e inmóvil el único signo de vida, siendo a la vez el de la muerte que se acercaba.

Para Billi, particularmente, el suceso fue doloroso. Sus escasos siete años la inhibían para un razonamiento consolador que pudiera calmarla en su tristeza. Ella sólo sabía que su abuelo había muerto, que no volvería a verlo más; tal certidumbre era lo que abarcaba todas sus ideas, toda su sensibilidad sin dejar un resquicio por donde infiltrarse un pensamiento confortador. Los niños no pueden acostumbrarse como los mayores a decirse:

—¡Era inevitable!

Para ellos sólo por equivocación o por una gran injusticia del cielo puede morir un ser querido. Deberían ser otros los abuelos y padres que mueren.

Cayó en tal irremediable estado de postración que llegué a preguntarme:

—¿Es posible que ahora le ocurra a ella?... —No podría continuar aquel pensamiento fatal y en seguida me decía: —¿Qué puede hacerse?

Y cuando menos entreveía una posibilidad de poner fin a aquella situación ya que Billi no escuchaba palabras, ni recomendaciones, ni las súplicas que Mara le dirigía en todos los tonos, más se afianzaba en mí la voluntad de salvarla, de intentar cualquier expediente, el más extraño recurso, aunque no sabía en qué consistirían tales medios.

Durante esas noches, para inquietarme completamente soñaba con mi padre muerto. Lo veía acercarse a mí y su misión consistía en rogarme a su vez que tratara de salvar a la pequeña y cuando alcanzaba a preguntarle:

—¿Cómo?

Ya su imagen había desaparecido. Así consecutivamente todas las noches hasta que tuve la convicción de que algún medio debía en realidad existir y vagamente sentía como si cupiera en mí y solamente en mí la responsabilidad de la salvación de Billi. Si no afrontaba yo las peores circunstancias para que mejorara, ¿quién había de hacerlo?

Este preciso y vago sentimiento se transformó de pronto en una idea absurda, pero que persistente y obcecada, permanecía fija en mi cerebro; me decía que con la muerte de mi padre todo habría concluido en la apariencia, en lo exterior, pero que el sentimiento que sustentaba en vida para con la pequeña, su gran cariño, tenía una efectiva supervivencia. No es que hiciera una cuestión de la hipotética inmortalidad de alma; era algo más concreto e inmediato, más real y tangible.

Mi padre con su cuerpo inmóvil, magullado, seco, en virtud de algún prodigioso fenómeno podría continuar abrazando y besando a Billi, como antes, como siempre. Este incruento pensamiento fue inseparable de mí: marchaba delante mío, venía detrás, me envolvía: por fin me contenía absolutamente como un odre de contiene el líquido en su interior. Y no sólo lo contiene: le impone la forma y nivela su superficie.

¿Qué maraña inextricable se forma en las oscuridades del cerebro para estructurar esos exclusivos pensamientos? ¿Dónde está el hilo de Ariadna que conduzca a una salida libertadora? No había posibilidad de evasión ya que ni siquiera conseguía como una línea paralela que puede extenderse junto a otra sin ningún punto de contacto, aislar un pensamiento incontaminado. Entonces me abandoné por completo al imperio de esa idea.

Sufría yo por mi pequeña sobrina y por el ausente en un doble desconsuelo; multiplicaba la angustia de la separación irremediable y el temor que abrigaba sobre el futuro de la triste enfermita. Pasaba mucho tiempo a su lado y a menudo solía colocar una de mis manos en su frente o bien sobre sus cabellos y le decía:

—Él hacía antes lo mismo que yo ahora. Su mano estuvo como la mía alisando tus cabellos. Su mano es ahora un hato de huesos descarnados que no impulsa ninguna fuerza, ninguna voluntad de acariciarte. ¿Es así? ¿Por qué? Tal vez no sea así... ¡Ah, si algo pudiera hacerse!... —Repetía una y otra vez hasta que llegó un momento en que al inclinarme a levantar en mis brazos a la niña, experimenté la imposibilidad de incorporarme y de inmediato una sensación aterradora: mi cuerpo rígido negado instantáneamente de todo movimiento me obligó a caer sin poder ensayar un paso, que fue mi supremo intento realizar para poder llegar hasta el lecho; tampoco mis manos respondieron al ansia de asirme a algo de lo que me rodeaba, pues en los dedos la subitánea parálisis imposibilitaba el movimiento de las articulaciones y al tacto se deslizaba la superficie de los cuerpos absolutamente plana.

Siento las espaldas llagadas y atrocamente doloridas. Horrendas punzadas atraviesan la piel y parecen penetrar los pulmones contrahechos a donde apenas si puede llegar una ínfima cantidad de aire, siendo por consiguiente mi respiración sumamente penosa y esforzada.

En la laringe oprimida cada nueva inspiración arranca un runrún grave y prolongado que a mí misma me hacía estremecer y que hubiera querido evitar de cualquier modo, aun apretando los labios y los dientes para impedir el paso del aire hasta que la sensación de ahogo es insufrible... Me había convertido en el espectro animado de mi padre. ¡Era un cadáver viviente!

Y si en un principio podía suponerme presa del más atroz espanto, pronto tenía conciencia de una inusitada tranquilidad para sobrellevar esa prueba aniquiladora y podría «sentir» que no me había metamorfoseado realmente en mi padre, sino que se había verificado una refundición, una perfecta fusión de nuestros dos cuerpos en uno. Y psíquicamente el cambio implicaba una inacabable sucesión de emociones complejas.

Sentía que por un instante «él» se imponía a mi ser con su fuerza pasiva que negativa de cadáver trabando el normal funcionamiento del organismo; inmediatamente razonaba y reconocía mis propios pensamientos y estaba en posesión de todas mis facultades; y así,

alternándose estos dos estados, el juego se reducía a una vida vivida prodigiosa, vertiginosamente; como si un cerebro pudiera expedir en el limitado cauce de una idea, otra simultánea; como si una sensación pudiera repentinamente deformarse, detenerse o desaparecer antes de haberla experimentado o cuando ya llegábamos a ella para transformarse en otra.

El pensamiento salía, vagaba, se alejaba y refluía al punto de partida con asombrosa rapidez. Lo perdía y al instante lo retomaba o él volvía como se vuelve y repliega después de haberse extendido un resorte automático.

Otras veces se lanzaban varios a la vez como una bandada de palomas al espacio y como ellas, por más que ofrezcan la ilusión de separarse, distanciarse y tomar distintos rumbos, se reúnen al fin en un lugar común.

Las sensaciones musculares y en general las del organismo vegetativo eran susceptibles a la vez de una muy limitada e interrumpida actividad. Si lograba en un instante con el predominio de mi propia voluntad extender un brazo y llegar casi a tocar a Billi que me miraba con sus ojos ensanchados de asombro y de temor y cuando ella misma interpretando mi deseo se inclinaba hacia mí, ya el brazo caía exánime, impotente, relajados y debilitados los músculos que un segundo antes eran firmes y resistentes.

La percepción de los órganos sensoriales está afinada y elevada a su máxima excitabilidad, si bien puedo ver y oír de un modo intermitente, aunque los ruidos y las imágenes son aumentadas en su volumen y reproducidos en su número.

Los colores no pueden ser determinados porque la conjunción de varios de ellos originaban una variedad incesante de matices indefinidos; la claridad y sobre todo la luz del sol reviste el contorno de los cuerpos de un halo luminoso que hiere dolorosamente las pupilas y me obliga a cerrar los párpados.

Las sensaciones auditivas no son menos penosas. Percibo la caída de un cuerpo con la violencia de un trueno; el sonido de un timbre me hace estremecer y me parece que un ruido cualquiera va a producirme alas para volar, me desgarraría el pecho o haría estallar mi cabeza. Es penosísimo el solo temor o la presunción de un ruido inmediato, por ejemplo, ver que se va a cerrar una puerta, produce angustia antes de haber percibido el consiguiente chirrido o roce del picaporte.

Los otros sentidos, aunque hipersensibilizados no generaban fenómenos de recordar; y aquellas sensaciones aniquiladoras, con todo, no anulaban la autoconciencia ni la capacidad analítica y podía determinar cuándo estaba en mí y cuándo pasaba a ser «él» aunque el desplazamiento se verificaba en una partícula infinitesimal de tiempo que bien puedo asegurar que prácticamente estaba siempre en los dos, como los astros aparecen en un punto fijo por la velocidad con que efectúan sus movimientos.

Por esta razón ninguna facultad podía privar sobre otra y generar un acto volitivo importante como ser tomar un objeto, caminar, etc., pese a que, con todas mis ansias, soportando en mi ser, como Atlas en sus hombros un mundo innumerable, quería cuando menos, poder acercarme o hablar a Billi. Era una lucha incruenta, donde tantas ideas y emociones condensadas, que no llegaban a desarrollarse plenamente, que se sustituían y remplazaban sin tegua, plasmando y concertando las más antagónicas y dispares sensaciones, a la vez que la más íntima y tiránica disgregación de la personalidad.

En el mundo físico que me rodeaba y al que me relacionaba sin duda se habían operado también singulares modificaciones. La idea o noción del tiempo y del espacio no existían. Con respecto al tiempo, la precipitada fuga de ideas que se desencadenaba en mi cerebro no me permitía establecer una medida tal como ocurre con las representaciones

oníricas donde en una partícula insignificante de tiempo puede tener cabida un mundo de imágenes y de hechos.

En lo relativo al espacio era natural que no existieran aquellas propiedades generales de la materia como la extensión y la impenetrabilidad lo que hacía posible aquella transformación de dos cuerpos en uno sin haber perdido ninguno de ambos sus atributos físicos ni modificado su volumen.

A lado mío la fiel Mara va y viene sin descanso; ya está vieja y debilitada, pero para mis ojos es una sombra que se mueve ágilmente trayendo y colocando sobre mi frente unos detrás de otros, paños empapados en agua fría. Yo quisiera explicarle la inutilidad de sus afanes; hubiera querido decirle:

—¿Cree que pueden tener para mi algún efecto?

Pero no podía pronunciar una sola palabra. También está en la habitación el doctor Neick. No habla y procura no producir el menor ruido, su figura borrosa se agita en el sillón en que está sentado, muy cerca mío y todos sus esfuerzos tienen a hacerme tomar una cucharada de un hipnótico cualquiera que ha de provocarme artificialmente el sueño y con él un descanso reparador.



Mi primera intención, no sé por qué, ha sido rechazar lo que me ofrecía el doctor, pero una sed atroz me atormentaba y hubiera tomado veneno líquido si lo colocaba en mis labios.

Insensiblemente todo empieza a confundirse allí donde antes existía cierta claridad, cuando discernía, sentía, y juzgaba cada pensamiento, cada emoción, pero ahora las ideas imprecisas e incoherentes reemplazan a aquellos momentos de reflexión voluntaria y consciente.

Es que un cansancio enorme me obliga a cerrar los párpados; el soporífero infundía su efecto y tal como cuando precediendo al sueño, en ese plano intermedio entre el estado vigilia y el reposo ya empiezan a deslizarse en nuestro cerebro algunas imágenes e ideas elaboradas por una actividad que se independiza de la conciencia, hasta que ya entraba en la zona auténtica de las representaciones oníricas sin participación por lo tanto de las facultades del intelecto, de la razón y de la personalidad moral, por lo que no interesa aquí la descripción de los sueños.

Parece que he conseguido dormir largo rato y si aún me siento cansada, mi mente ahora que despierto se aclara de pronto; recobro el dominio de todas mis facultades mentales, puedo moverme en el lecho y gobernar completa y libremente mi cuerpo. Miro un punto determinado y me digo:

—Ahí está la ventana, el techo o la puerta... Mara —llamo—. Ésa es la ventana... — y extendiendo cuando puedo mi brazo.

Ella se incorpora de su asiento, pues se ha pasado todo el tiempo velando y su emoción es visible. Comprendo que no sabe con qué palabra empezar su discurso.

—Bueno... Quédese quieta... Voy a traerle un poco de... —Siempre la pobre Mara tiene algo que traerme. Yo le respondo tranquilamente:

—No quiero nada por ahora. Voy a levantarme y a vestirme.

Ella dirige sus ojos hacia arriba y se santigua inconscientemente. Tanta es la costumbre que tiene de trazar, mitad en los aires y mitad sobre su pecho la señal de la cruz.

Siento que por mí haya adquirido esa costumbre. Me incorporo en el lecho y sólo quiero que me responda a una pregunta:

—Dígame, Mara... ¿Así que usted tampoco me cree?... El único ser que tengo en el mundo, que siempre me ha protegido y cuidado. Usted que tanto me quiere... —Y me siento realmente triste.

Ella mueve la cabeza y si no me apresurara a tomarle sus manos entre las mías, volvería a persignarse.

—No vuelva a empezar —me dice con voz trágica y con visible inquietud—, ahora está bien y no debe pensar más en esas cosas.

—Mara, cómo voy a hacerle entender —le replico— que cuando «soy» su cadáver... Eso es, cuando el cadáver está en mí no mande en busca del médico. ¿Cómo voy a pedirle que me dejen en paz?

El doctor Neick, que es un joven y estudioso psiquiatra amigo, que a la espera de los acontecimientos no se había retirado aún y estaba entreteniendo a Billi con su rompecabezas, al oír mis palabras se acerca y pregunta:

—¿Cómo se siente?

Yo lo miro y no reúno el suficiente valor para decirle:

—¿Por qué se empeña en mortificarme? ¿Por qué viene contrariando mi voluntad a obligarme a hacer esto, o tomar aquello: a juzgar y opinar sobre algo de lo que usted nada sabe? ¿Porque usted tampoco me cree!

Pero en cambio de todo esto le contesto lo único posible:

—Estoy bien —él dice que se alegra y continuamos hablando un rato; por su parte exponiendo su razonamiento, su punto de vista y yo negando absolutamente sus insinuaciones.

—No vuelva a repetirme —digo— que todo fue una pesadilla, una cruel obsesión, una ilusión de los sentidos. Podría hablar cuanto quisiera, pero no lograría desvanecer mi íntima, indestructible convicción de que el cadáver de mi padre se fusionaba realmente con mi cuerpo.

Y le narraba con todo detalle el proceso anterior. Por un momento, al parecer convencido de mi inobjetable afirmación, dejaba de lado nuestro asunto y se limitaba a hacerme algunas preguntas al parecer totalmente ajenas al mismo.

Después siempre me pregunté qué tenían que ver las verificaciones del estado mental y saber en qué fecha vivimos, cuántos años tenemos, qué tranvías tomamos para trasladarnos a determinado lugar... Sin embargo, tales preguntas parecen ocupar en el preámbulo de la investigación, el lugar tonto y convencional de las que en derecho se llaman «Las generales de la ley». Estas otras preguntas deberían rotularse «las generales de los trastornos nerviosos».

Después que hubo cumplido con tal requisito, el doctor, con la expresión de quien ha interrogado a un criminal, tal me pareció a mí, y ha descubierto que dicho criminal no sólo mató a su novia, también a su padre y a su madre, agitó un poco las manos, me palmoteó los hombros y aunque yo esperaba oír alguna recomendación sólo dijo tristemente:

—¿Es posible?

En realidad no podría afirmar aquí cómo respondí a aquellas insípidas preguntas, pero recuerdo que ante la duda o el olvido supe defenderme bien. Aún me estoy oyendo decir:

—Suponiendo que en este momento no sepa en qué día estamos. ¿Tiene esto algún significado para su ciencia? ¿Cuántas personas no recuerdan la fecha en que viven? En cuando a la edad, con las mujeres, es una pregunta que siempre habrá de hacerlo pensar muy

mal... Yo no podría dejar de reconocer que tengo muy mala memoria, mejor dicho, la llamaría caprichosa. Recuerdo con claridad y precisión determinados hechos; olvido por completo otros como si jamás hubiesen ocurrido.

Pero esto también sucede con bastante frecuencia. Lo que sí me ha preocupado es una subitánea obnubilación; un repentino olvido de determinadas palabras que he querido expresar. Teniéndolas a flor de labios un instante antes, de pronto como si cayera a un vacío insondable, ya no me es posible extraerlas por mucho que sean los esfuerzos.

Y esto ocurre con los vocablos más simples y corrientes. Pero estos meros trastornos mnemónicos no van a arrojar, creo, ninguna luz ni van a guiarnos a una mejor interpretación de estos sucesos.

Dije que el doctor Neick se habrá convencido de que yo estaba en razón cuando pude explicarle claramente mis argumentos; con todo, cada vez que venía a visitarme se entretenía en largas y amables charlas conmigo, pero no se me escapaba su recóndita intención, su argucia, su sutileza para desentrañar quién sabe qué misterio que irán a revelar mis palabras....

Pero todo lo hacía con su mejor manera; se ponía a prueba su gran paciencia y dedicación, en realidad poseía inestimables condiciones para la rama que ejercía. Por otra parte no podía ser de otro modo. Él mismo decía considerar a los enfermos nerviosos o psíquicos como tímidos pájaros que atrae a la palma de su mano un entendido y avezado cuidador, pero que están prontos a emprender el vuelo al menor signo de violencia. Queda significado que me impresionó como un excelente médico, pero...

Yo volvía a insistir:

—¿Cuándo podrá usted comprender lo que pasa dentro de mí? ¿Tal vez nunca! ¿Dónde podrá hallar la verdad si lo que experimento y se lo transmito sólo le sirve para interpretarlo torcidamente o adaptarlo a una fórmula rígida e inmutable que extrae de sus pretenciosos libros... donde un rótulo cualquiera: «neurosis obsesiva» puede cobijar cómodamente a un loco de atar, a un maniático obsesivo por una idea trivial o a un simulador histérico con tal que los síntomas exteriores tengan alguna analogía? Y quisiera volver a relatarle los detalles del suceso. ¿Pero para qué? Comprendo que jamás llegaré a convencerlo.

Es él entonces, quien después de escucharme pronunciaba una frase fatalista, cuyo verdadero significado, si he de ser sincera, nunca me alcanzó. Inclínaba la cabeza y con su voz más melancólica decía:

—Es terrible que ciertas naturalezas puedan estar condenadas a asistir dentro de sí mismas a un espectáculo de horror y de espanto y puedan aferrarse a él y entorpecer todos los medios a su alcance para la liberación...

Y así, a pesar de nuestra buena voluntad no llegábamos a ponernos de acuerdo y por mi parte empezaron a serme cada vez más intolerables sus visitas. Insensiblemente fui descubriendo que llegaba a odiarlo... ¡y a temerle!, sobre todo cuando impuso la separación de Billi de nuestro lado. Fue su primer acto de crueldad. Pero nunca imaginé que llegaría un momento insospechado en que terminarían nuestras relaciones de un modo bastante violento y por la exclusiva intervención de Mara.

Con el correr del tiempo Billi se restableció completamente, pero el doctor Neick siempre se opuso a que volviera a mi lado; así que vivía yo en compañía de Mara, que había sido durante todo el tiempo la que estuvo en nuestra casa, algo así como una mucama con atribuciones de ama de llaves, pero se convirtió pronto por la fuerza de las circunstancias en enfermera.

Desde que yo la recuerdo siempre fue una viejecita dulce e impresionable, que si había realizado de continuo sus quehaceres con agrado y dedicación, ahora parecía

atemorizada y vacilante, cumpliendo su tarea como una obligación que se había impuesto a sí misma y sobre todo por mi manifiesta ineptitud para desempeñarme en tales circunstancias. Se comprendía que no tenía aficiones de enfermera, pero la suerte no le era propicia: después de haber cuidado a mi padre tenía que vérselas conmigo, lo que según sus propias palabras la entristecía e inquietaba más, porque aseguraba que siempre parece un consuelo poder decir después que alguien ha muerto:

—Ya tenía tantos años... Pero usted es tan joven.

Yo no comprendía su aflicción, solía decirle:

—¿Por qué ha de inquietarse? ¿Acaso me cree realmente enferma?

—No —se apresuraba a contestar—. Pero si dice esas cosas, si se siente en tal estado cuando.... cuando... Tal vez ha de enfermarse de gravedad.

Entonces era cuando volvía a explicarle todo el proceso de la transformación... Y he aquí que un día llegue a convencerla.

Como ya lo sabía yo, Mara tenía un corazón puro e incorrupto y si por un tiempo pudo abrigar una duda con respecto a mi estado mental y ello por la influencia nefasta del doctor Neick, me consta que unos meses antes de su muerte quedó completamente convencida de la veracidad de mis palabras y mis razonamientos. Me escuchaba atenta y fijos sus ojos en mí aprobando todo cuando le explicaba. ¡Qué alegría colmó mi corazón cuando por vez primera me dijo!:

—¡Sí, todo cuenta asegura es cierto! Yo vi la otra noche el cadáver de su padre acercase a usted.

La abracé ruidosamente y nos pusimos de acuerdo para no recibir más al doctor Neick.

Cuando una tarde éste llegaba, se dirigió como siempre al encuentro de Mara para preguntarle por mí y hacerle algunas indicaciones. Pero esa vez lo vi quedarse absorto cuando aquella que había sido una viejecita dulce y apacible que le obedecía en todo, comenzó a gritarle con voz destemplada:



—¡Ella tenía razón! ¿Por qué me engañaba así? ¡Farsante! ¿Cómo se atreve a seguir viniendo? —su voz se hizo más chillona aún y apenas podía coordinar las frases: —¡Lo he visto! ¡Lo he visto! Ahora estoy convencida. Ya no lo escucharé más a usted. ¡Retírese! ¡No queremos verlo por aquí!

El rostro del doctor reflejó toda la congoja y la sorpresa que aquel recibimiento le procuraba. Un instante sentí dolor por aquel tratamiento indelicado y brusco, pero Mara decía la verdad. Esas palabras u otras parecidas yo las guardaba silenciosamente en mi pecho hacía mucho tiempo. Día iba a llegar en que se las diría.

—¡Ah!... ¡Nos persigue! ¡Nos asedia! ¡El tirano! —continuó Mara con su voz completamente nueva— ¡Ha querido encerrarla a usted en una casa de salud! Yo siempre me opuse... Eso era lo que tramaba cada vez que hablaba a solas conmigo.

Al oír de boca de Mara aquella declaración me anonadé. Nunca podré perdonarle al doctor Neick que siendo como era nuestro gran amigo haya podido confundirse así y haber intentado tratarme en uno de esos horribles establecimientos. Indudablemente de allí nació mi irreductible encono hacia los médicos de los locos. Sí, los odio a todos por igual y evitaré que algún otro tenga algo que ver conmigo.

Después de aquella escena Mara quedó extenuada. Comía poco, estaba inquieta y hablaba sola. Una hermana suya se hizo cargo de ella y aunque habitábamos la misma casa, apenas si la veía; esto ocurría cuando en un descuido de su cuidadora se llegaba hasta mi cuarto, no pudiendo yo visitarla por encontrarme entonces en el lecho, enferma.

La última vez que la vi estaba pálida y absolutamente descarnada, pues se negaba a tomar alimentos.

Una tarde oía desde mi cuarto un confuso rumor de voces y un inusitado vaivén de personas; una queja apagada como un lamento se percibía claramente y me pareció reconocer la voz de Mara que le seguía:

—¡No! ¡No quiero!

Yo escuchaba, ansiosa, pero nada pude comprender.

Después de un momento cesó todo movimiento y no se oía el más leve ruido. Cuando tuve oportunidad de conversar con mi vecina le rogué que me explicara lo ocurrido.

Era que se habían llevado a Mara muy lejos... No sabía a dónde... Pero ¿cómo no adivinarlo? En seguida comprendí la verdad. Ahora que su familia la había alejado de mi lado alegando que estaba vieja y enferma, ya no podíamos luchar contra el enemigo común... Sí, de por medio estaba el doctor Neick.

Pasados unos meses, supe que había fallecido. Por mucho que intenté averiguar, nada me fue posible sacar de su muerte ni de sus últimos momentos. Su hermana se muestra hermética y parece guardarme cierto rencor, a todas luces infundado. Seguramente ella no sabe con qué dolor y agradecimiento la recuerdo. Era la única persona que estaba cerca mío, la única que me quería y me cuidaba, la única que llegó a creer en mis palabras.

Y ahora que todo ha concluido para ella he llegado a concebir un odio atroz hacia el doctor Neick. Me duele el error cometido con Mara y además suelo pensar en la angustia que experimentaré si ese procedimiento usado con ella lo hubiera tenido para conmigo.

Y a decir verdad no me considero libre de su asedio. Temo que en cualquier momento puede ocurrirme lo propio. Primero el horrible encierro en pleno uso de la razón y después la muerte de desesperación, de espanto.

Por eso todos mis esfuerzos tienden ahora a realizar una venganza contra él. Es un sentimiento que en vano trataría de desechar.

Por lo pronto estoy construyendo mi plan. Iré al consultorio a pedirle explicaciones sobre el encierro y la muerte de Mara. Él se rehusará a darlas o inventará una mentira cualquiera. A mi vez lo asediaré, lo perseguiré hasta que responda de su actitud.

Finalmente... Una gran idea, la única por la que acabará con todo esto, brilla en mi cabeza. ¿Cómo realizarla? ¡Quién sabe! Aún no puedo decir cómo van a ocurrir los hechos. Mientras pase el tiempo y el momento se acerque, iré modificando y perfeccionando mi plan... ¡Ah, pero eso sí, podéis estar seguros de que la gran idea, ciertamente, va a consumarse!