

EVA LUKAVSKÁ

APUNTES SOBRE EL CUENTO FANTÁSTICO HISPANOAMERICANO DEL SIGLO XIX

El presente estudio se propone estudiar el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX enfocando la ambigüedad como el principio consustancial que determina el género a pesar de todos los cambios y avatares evolutivos que éste sufrió desde el punto de vista temático y formal a partir de su surgimiento (en la época del Romanticismo) hasta hoy día. Al dejar aparte los problemas teóricos de la diferencia entre lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico¹, ya que existe una amplia bibliografía dedicada al tema, nos centraremos en la ambigüedad, que no nos interesa como una característica de la lengua o una calidad inherente a todas las obras literarias, debida a la polisemia y el carácter connotativo del discurso literario (Estébanez Calderón, 1999: 29–30), sino como la indeterminación/confusión del significado y, en consecuencia, del mensaje que nos transmiten los cuentos fantásticos y como su elemento semántico/temático y sintáctico/narrativo estructurador a la vez. Y, en este sentido, como un principio definitorio del género. A tal efecto, hemos seleccionado diez cuentos fantásticos (todos sacados de la valiosa antología crítica de Oscar Hahn² para evitar polémicas en torno a su género) de distintos autores hispanoamericanos del siglo XIX para someterlos a un examen centrado en la ambigüedad que, en general, surge en el cuento cada vez que el mundo, ordenado de acuerdo con las leyes universalmente reconocidas, y la experiencia humana colectiva son confrontados con otro mundo que rigen otras leyes y que no corresponde a la experiencia (empírica, cotidiana, colectiva) del lector. En este sentido, la ambigüedad es una facultad capaz de abarcar dos valores contradictorios, dos significados opuestos, sostener antinomias e incluso realizar una conjunción de dos órdenes distintos, del *natural – real* (generalmente concebido como representable) y el *sobrenatural – irreal* (por esencia no representable).

¹ Cf. MEERHAN, Thomas C., «Bibliografía de y sobre la literatura fantástica», en *Revista Iberoamericana*, núms. 110–111, enero-junio, pp. 243–256.

² HAHN, Oscar, *Los fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998. Esta es la edición por la que citamos.

El origen del cuento fantástico hispanoamericano hay que buscarlo también en un género genuino de la América hispana, concretamente del Perú, a saber en la «tradición» de Ricardo Palma (1833–1919). El autor peruano concibió «la tradición» como una mezcla de leyenda romántica, cuadro de costumbres romántico y relato o novela breve de tema histórico (Iñigo Madrigal II, 1987: 259). El relato de los milagros hechos por un fraile del convento seráfico de Lima, «El alacrán de fray Gómez», en el que la imaginación del autor trasciende no sólo la realidad histórica documentada, sino también los límites del mundo inteligible, pertenece a las tradiciones que suelen considerarse más bien cuentos fantásticos (pertenece a este grupo, por ej., «Traslado a Judas»). «El alacrán de fray Gómez» es un relato de carácter popular cuyo protagonista es un supuesto personaje histórico (el narrador no omite subrayar su historicidad o por lo menos sugerir su apariencia). La historia del fraile que es capaz de remediar todos los problemas con ayuda de fuerzas sobrenaturales (curar a un enfermo grave aplicándole el cordón de su hábito, suministrar inmediatamente pescado inaccesible, transformar un insecto en joya preciosa para solucionar los problemas económicos de la gente) presenta los milagros como el quehacer diario y habitual del protagonista, además «documentado» al mencionar el expediente de beatificación de éste depositado en Roma. En este caso, la ambigüedad surge más bien como resultado de la intersección del supuesto carácter documental de la historia y de su tema (de lo verdadero con lo ficticio), que del conflicto dramático entre el *mundo real-natural* y *otro mundo*.

El primer cuento fantástico hispanoamericano es «Gaspar Blondín» del escritor ecuatoriano Juan Montalvo (1832 – 1889). Escrito en 1858, el cuento presenta todos los atributos típicos de la narrativa fantástica romántica. La influencia de la novela gótica se nota tanto en el lóbrego ambiente de ultratumba y la presencia de espectros y demonios, como en la necrofilia. El cuento empieza como un relato de viaje realista para transformarse bruscamente en la narración de una historia en la que intervienen fenómenos y fuerzas sobrenaturales. En la posada, donde el narrador busca refugio, el dueño narra la historia de Gaspar Blondín, «un desconocido con el más extraño y pavoroso semblante» (Hahn, 1998: 25). A lo largo de la narración el protagonista cambia tres veces de identidad: el personaje desaparecido, ausente y tal vez ya no existente – *objeto de la narración* - se transforma en un personaje vivo, presente - *sujeto de la narración* que anuncia su propia muerte. Al final aparece como el protagonista *vivo/muerto* que sobrepasa la frontera entre la narración del dueño de la posada y la metanarración del narrador. La ambigüedad del desenlace del cuento (el reconocimiento del personaje «real» por el dueño y la total confusión identitaria que experimenta el lector) es sintomática del género fantástico.

El ambiente de ultratumba, la presencia de espectros, de un muerto/vivo es el vínculo que une el cuento «Gaspar Blondín» con «Lanchitas» del mexicano José María Roa Bárcena (1827 – 1908), mientras que el protagonista (un sacerdote) y la década de su publicación (1880), con «El alacrán de fray Gómez» de Ricardo Palma. El cuento del mexicano empieza a la manera de algunas «tradiciones» del peruano: el narrador – periodista empieza su narración, dice Oscar Hahn (1998:

193), explicando el origen y el significado del nombre Lanchitas y esboza la diferencia entre el sacerdote Lanzas y el religioso en el cual éste se convierte y al que llaman Lanchitas.

Si la historia de «El alacrán de fray Gómez» se desarrolla entre 1560 y 1631 (período en que el fraile supuestamente vivió), la época del cuento mexicano la indica el narrador: «No recuerdo el día, ni el mes, ni el año del suceso /.../ sólo entiendo que se refería a la época de 1820 a 1830» (Hahn, 1998: 183). Si fray Gómez era sólo «lego» que «desempeñaba en Lima /.../ las funciones de refitolero» (Hahn, 1998: 273) haciendo milagros (siendo así el sujeto de la irrupción del *orden sobrenatural* en el *natural*), el padre Lanzas, «superior en conocimientos a la mayor parte de los clérigos de su tiempo, consultado a veces por obispos y oidores» (Hahn, 1998: 183), al enfrentarse con *otro mundo* se convierte radicalmente en Lanchitas: «en personaje de broma para los chicos y para los desocupados» (Hahn, 1998, 183).

La transformación (más bien su motivo) del religioso inteligente, culto y estimado en el personaje de cándido escarnecido es el tema principal del cuento. La narración que empieza evocando la ilusión de un cuadro de costumbres o de una tradición de Palma por su afán de autenticidad e historicidad se metamorfosea inesperadamente en una historia de terror en que no faltan elementos de ultratumba (un esqueleto emparedado en el lugar donde ocurre el encuentro de Lanzas con el hombre venido del más allá). La transmutación del personaje se produce después de haber sido arrancado de lo cotidiano (como todos los días va a jugar a los naipes con sus compañeros) y enfrentado con *otro mundo* (personificado por el hombre venido del más allá para pedir la absolución). El cambio se realiza en varias fases, a cada cual corresponde un tipo de explicación distinto. Al hablar con el *muerto/vivo* Lanzas induce que se trata de «los delirios y extravagancias de los febricitantes y de los locos» (Hahn, 1998: 186). Rodeado de sus amigos encuentra una analogía entre lo sucedido y una obra literaria, concretamente *La devoción de la Cruz*, de Calderón de la Barca (Hahn, 1998: 187), donde un personaje se confiesa después de su muerte, lo que lleva a Lanzas a considerar al arrepentido conocedor de la obra del clásico. Ambas explicaciones, absolutamente racionales, *no admiten la existencia del orden sobrenatural*. Sin embargo, la prueba material (el pañuelo perdido) de la presencia física del sacerdote a la cabecera del fantasma no se puede superar mediante construcciones racionales. Ante esta prueba, el intelecto se ve desconcertado, la evidente existencia de fuerzas sobrenaturales es difícil de negar. El sacerdote huye del «lugar del delito» y el hombre culto y confiado en sí mismo reacciona a lo ocurrido con su metamorfosis profunda («responde a las consultas con la risa de la infancia o del idiotismo», Hahn, 1998: 183) y, reestructurando su escala de valores, se convierte en protector de los pobres y los niños. El choque de dos mundos, de dos órdenes (del *natural* y el *sobrenatural*) hace que el sacerdote dé la espalda al mundo de los poderosos y se vuelque con los pobres y débiles. Este choque, que dispone de una fuerza equiparable a la experiencia de una muerte clínica superada, provoca en el personaje el cambio radical de su carácter y de su actitud vital.

El suceso que llevará a la metamorfosis de Lanzas se lo narra al periodista una «persona ilustrada y formal» (Hahn, 1998: 183), siendo el primer narrador, y al mismo tiempo el protagonista del suceso, el mismo Lanzas, que lo narra a sus amigos de naipes. Oscar Hahn en su comentario (1998:198) señala que la historia de Lanzas llega al lector del cuento como la narración «de cuarta mano»: 1 Lanzas → 2 amigos de éste → 3 persona culta y de confianza → 4 periodista. No obstante, el último se da cuenta de la verosimilitud debilitada de lo que está narrando, por tal motivo insiste en la fiabilidad y calificación de su informador.

El carácter gradual de la mediación narrativa que ya hemos registrado en el cuento «Gaspar Blondín» es sintomático de relatos de sucesos sobrenaturales o inverosímiles. El narrador guarda la distancia de lo narrado y se sustrae así parcialmente de la responsabilidad de la historia que contradice la razón y la experiencia colectiva. El insistir del narrador en la fiabilidad de su informador y en la historicidad del personaje funda la ambigüedad de su actitud hacia lo narrado, ésta, a su vez, aumenta la ambigüedad de la historia narrada. Refiriéndose a otras historias (la confesión del penitente difunto a la historia de Eusebio del drama de Calderón, la historia de Lanzas a una leyenda mexicana del siglo XVIII -«El misterio de la calle de Olmedo»-, como lo indica Oscar Hahn en su comentario del cuento [1998: 194]), el relato genera una especie de ambigüedad intertextual. A la luz de estas relaciones se pierde la historicidad de Lanzas, esbozándose una analogía entre éste y el personaje literario: es que ambos personajes sufren una conversión análoga provocada por el fantasma del penitente.

El cuento «El número 111» (1883), del escritor venezolano Eduardo Blanco (1838–1912), cambia de escenario, mas no se aparta del imaginario romántico. Lo caracteriza la misma ambigüedad y el mismo conflicto entre el *orden natural* y el *sobrenatural*. El último está encarnado por el diablo, que se aparece al protagonista en medio del mundo elegante de la ópera. El diablo es el portador del mal y de una visión fatídica del mundo. Bajo el ameno aspecto de la alta sociedad, que se reúne en el teatro, el diablo le devela al protagonista los «duelos y engaños, tenebrosos designios, ruines aspiraciones, maldad, odio, venganza, mezquindad y vileza» (Hahn, 1998: 110) que se esconden en el corazón de todos los presentes. La ambigüedad de la sociedad (superficie elegante – pensamientos mezquinos) coincide con la ambigüedad del diablo, que se desprende de su descripción: «cabellos como copos de nieve, no armonizaban con la frescura de su rostro juvenil» (Hahn, 1998: 101). Asimismo, su poder sobrenatural de penetrar en el fuero interno de la gente, que el protagonista anhela con la porfía faustiana («no hay sacrificio a que no me encuentre dispuesto por adquirir esa ciencia suprema», Hahn, 1998: 104) deseando ver lo que pasa en el alma de su amada y saber si es amado o no, se ve puesto en tela de juicio, ya que conlleva sufrimiento. El diablo – en realidad un amante rechazado y frustrado, un ser no amado – previene al protagonista de este poder. Su adquisición el protagonista la describe con palabras que evocan el *estado alterado de conciencia*: «mis sentidos se acrecieron, y el velo que limita las humanas facultades rasgóse ante mis ojos, que, deslumbrados por tanta claridad, se fijaron inciertos en ardoroso foco» (Hahn, 1998: 108).

La época del positivismo racionalista en la que nació el cuento se refleja explícitamente en el discurso final del narrador («este asunto /.../ frisa allá en los dominios de la alta filosofía positiva y donde ella empieza, yo termino», Hahn, 1998: 113), que relativiza el significado de la narración y recuerda el límite que el pensamiento positivo erige entre la estrecha percepción humana del mundo empírico y la inmensidad de lo imaginario.

El motivo faustiano del acuerdo con el diablo se esconde en el cuento «El buque negro» del mexicano José María Barrios de los Ríos (1864 - 1903). Su supuesta historicidad (la acción se desarrolla en la misión de Nuestra Señora de Loreto entre 1716 y 1766 aproximadamente) lo vincula con la tradición de Ricardo Palma y con el «Lanchitas» de Roa Bárcena. El poder diabólico, plasmado en forma de un misterioso buque de color negro con la tripulación igualmente negra, debe representar el *orden sobrenatural*. No obstante, el presunto acuerdo del noble blanco, que viene a bordo del buque negro, con el diablo parece ser más bien obra de la envidia y malquerencia humanas. Asimismo, el barco tan poco habitual, propulsado por una fuerza desconocida, puede ser mero fruto de la imaginación excitada por la desnutrición de los habitantes de la misión, (el buque arriba a la misión al cabo de diez meses de ayuno forzado). Considerada desde este punto de vista, la historia narrada no presenta ningún elemento o motivo sobrenatural. No obstante, lo que llama la atención del lector es un juego sistemático de antinomias que determina el desarrollo de la acción: el buque negro con la tripulación igualmente negra lleva a bordo al noble blanco, la religiosidad y la devoción del reverendo padre de la misión contrasta con la irreligiosidad e impiedad del recién venido, el beneficio, fruto de la presunta connivencia con el diablo, contrasta con la penuria y el hambre sufridas en nombre de Dios, a la alegría y la prosperidad de la misión las acompañan la tristeza y la muerte del padre, a la escasez sigue bruscamente la abundancia, la generosidad del noble es «gratificada» por la envidia de los obsequiados, el servilismo hacia el noble sano y fuerte se transforma en el desdén y la indiferencia dirigidos contra el noble viejo y enfermo. Y para terminar, la historicidad del relato, sugerida por las fechas y el lugar concretos (véase más arriba), se ve desmentida por falta de documentos fehacientes: «ni en las crónicas, ni en el archivo de la misión ni en los papeles particulares de los jesuitas, se ha encontrado la clave de este singularísimo suceso...» (Hahn, 1998: 298) .

Una larga serie de dicotomías (*negro/blanco, religiosidad/irreligiosidad, beneficio/penuria, abundancia/escasez, diablo/Dios, alegría/tristeza, servilismo/indiferencia, juventud/ vejez, salud/enfermedad, historicidad/carácter ficticio*) produce la tensión dentro del texto, no obstante, el lector no presencia ningún conflicto dramático entre el *orden natural* y el *sobrenatural*. La ambigüedad de lo narrado persiste hasta el final y la narración concluye con la misma naturalidad con que ha empezado: el noble muere por ser viejo y enfermo y a bordo del buque negro lo llevan no se sabe adónde. El cuento parece ser más bien un relato costumbrista-moralista, que trata de persuadir al lector de que la abundancia es la obra de Satanás, que un cuento fantástico.

«La confesión de Pelino Viera» (1884) de Guillermo Enrique Hudson (1841–1922), hijo de norteamericanos nacido en las afueras de Buenos Aires, es la historia del asesino prófugo que mató a su propia esposa. Mantiene el paradigma y el esquema típicos de un manuscrito descubierto. El narrador presenta al lector la confesión increíble del personaje epónimo, «escrita con lápiz en unos cuantos pliegos de papel de Barcelona» (Hahn, 1998: 248–249), como si fuera creíble. El mismo narrador afirma que cree en la confesión de Pelino en que explica la muerte de Rosaura (su esposa asesinada), a pesar de ser obviamente ficticia al igual que la versión de la defensa que fracasó ante los Tribunales. Ambas versiones, la confesión y la defensa, están unidas por el motivo del sueño o del sonambulismo. Si la defensa insistió en el sonambulismo de la esposa que, vagando por la casa, fue muerta por una espada que se le cayó encima y le traspasó el pecho, la confesión del presunto asesino Pelino culmina en un pasaje que se asemeja a un sueño o también al sonambulismo. Si la versión de la defensa presenta a Pelino como inocente, la confesión de éste contiene el reconocimiento de su intención homicida. El motivo del crimen se vincula con un elemento sobrenatural: la esposa de Pelino es una bruja poseída por el diablo. Por un lado el asesinato de su esposa significa para el protagonista liberarse inmediatamente del poder de las fuerzas sobrenaturales, por otro, caer en el cautiverio de las fuerzas terrenales (la justicia). Al igual que en el cuento precedente, lo diabólico se vincula con una belleza angelical (de la esposa). La ambigüedad del cuento (narración increíble de un suceso inverosímil situada en un el contexto histórico verosímil del año 1829 en Buenos Aires, sonambulismo del marido/sonambulismo de la mujer, diablo con cara de ángel, fe en la existencia de una ciudad inexistente, liberación/cautiverio) la asevera el propio protagonista al concluir su confesión: «soy culpable y no lo soy» (Hahn, 1998: 270).

Otro principio que estructura el relato es la analogía. Si el narrador cree en la historia increíble de Pelino, éste cree en la de la existencia de una ciudad legendaria. Esta simetría la rompen al final del cuento las palabras del protagonista sin que siga ningún añadido o explicación del narrador. Al contrario, la incertidumbre aumenta aún más con las últimas palabras de Pelino, que responsabilizan de la autenticidad de lo dicho a su confesor: «Que para hacerme justicia escriba mi confesor aquí, al final de esta confesión /.../ si él cree que he dicho verdad» (Hahn, 1998: 272).

La dudosa identidad de los personajes, que infiere la ambigüedad, caracteriza el cuento «Quien escucha su mal oye» de la colección *Sueños y realidades* (1865) de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti (1819–1892). La historia narrada se sitúa en el período revolucionario de la primera mitad del siglo XIX. El final del cuento, que se refiere a la batalla de Aspromonte de 1862, donde Giuseppe Garibaldi fue herido y hecho prisionero, desplaza la narración a Europa. El protagonista es un rebelde prófugo latinoamericano que se esconde en casa de su amigo. Su narración – confesión, destinada a una amiga (narradora del relato), resulta ser la consecuencia indirecta de su actividad revolucionaria. El personaje del insurgente que combate por la libertad, al margen de la sociedad, encaja per-

fectamente con la tipología romántica. El amor sacrílego y secreto entre el abuelo del amigo y una monja, al igual que la alharaca amorosa del conspirador hacia la mujer excéntrica a la que figsa y que, a su vez, ama al otro con el amor no correspondido, son también los motivos románticos *por excelencia*. Los elementos temáticos que el siglo XIX consideró fantásticos (y que hoy en día carecen de este atributo ya que se admite que son fenómenos que existen objetivamente) son el estado hipnótico del hombre, dominado por la excéntrica, asimismo como su capacidad de percepción extrasensorial o telepatía. El motivo de la entrada secreta en un espacio cerrado, prohibido, que oculta un misterio y que se abre con ayuda de una fórmula mágica o manejando un mecanismo escondido, es uno de los mitologemas constitutivos de los mitos de iniciación (Mikulášek, 2004: 108–118). En éstos, el ser que penetra en el espacio iniciático suele ser un elegido, predestinado para la iniciación al saber oculto y con ello para alcanzar una modalidad superior de la existencia (Eliade, 1976: 276). No obstante, el refrán del título, «Quien escucha su mal oye», señala que el conocimiento que alcanza nuestro protagonista no tiene el poder de un acto iniciático sino que puede herirlo, que su impacto puede ser desagradable para él. Así nuestro narrador-protagonista no es un elegido, sino un condenado, al espacio prohibido penetra no guiado por el mistagogo, sino empujado por su curiosidad indomable. Una vez en el espacio prohibido, nuestro personaje no es iniciado al saber oculto, sino degradado a un mero espectador, si no figsón. El espacio en que penetra era en el pasado el escenario de un amor prohibido, ahora una mujer desconocida se entrega allí a una práctica semejante a la magia negra. El conocimiento que el protagonista alcanza –se da cuenta de estar enamorado de la misteriosa mujer y de que su amor no es correspondido– lo convierte una vez más en el acosado. El mitologema iniciático que subyace en la trama del cuento es así semánticamente degradado.

El recorrido que hace el lector para alcanzar el núcleo narrativo (la historia de la excéntrica) a través de tres niveles narrativos (el relato de la narradora, el del rebelde prófugo y el del criado negro) coincide con su penetración gradual en el espacio prohibido (la casa del amigo, la habitación del abuelo, la mansión de la monja –alcoba de la mujer excéntrica). La lección moral anunciada por el refrán del título (lo que no es destinado para tu oído, no lo escuches) contradice el significado del descenso de carácter iniciático a la profundidad de la historia. Así el significado del refrán, junto con otros motivos, opera una inversión semántica del elemento mitológico del cuento.

La identidad de los personajes principales, del conspirador-narrador y la mujer excéntrica, es disminuida al callarse sus nombres. En cambio, los personajes secundarios, Samuel (el joven que sirve de medio y de sujeto de percepción extrasensorial a la excéntrica), Juan (el criado negro que revela al protagonista el secreto del cuarto prohibido), y Cristina están dotados de nombre de pila. Esta curiosa inversión (los protagonistas carecen de nombre, los personajes secundarios están determinados por él) parece coincidir con la mencionada más arriba. El brusco corte con el que la confesora concluye su narración (al oírse el pito del vapor, el protagonista, como si se despertara de un sueño, abandona inespe-

radamente a su amiga y se pierde en el tumulto del mundo) aumenta aún más la borrosa identidad de los personajes. Al mismo tiempo nos invita a pensar que la narración-confesión del conspirador es un sueño (la escena que se describe se desarrolla de noche y se termina al amanecer), que el conspirador es Samuel y la confesora, la excéntrica-hipnotizadora. La pareja Samuel-excéntrica (medio que revela cosas ocultas – hipnotizadora que domina el medio) es análoga a la pareja penitente-confesora (el rebelde que se confiesa – la confesora cuyo poder estriba en impartir la absolución).

El paso del protagonista de la narración a la metanarración de la confesora deja al lector en confusión, así como la borrosa identidad de los personajes y su carácter de dobles (conspirador-Samuel, confesora-hipnotizadora). La intersección del sueño y de la realidad (repetimos que el cuento proviene de la colección *Sueños y realidades*) es fuente de ambigüedad que da al cuento la impresión de lo fantástico.

En los cuentos fantásticos que nacen en los años 70 y 80 del siglo XIX como reacción al pensamiento positivista el fenómeno *sobrenatural* llega a ser objeto de debates intelectuales que reflejan el conflicto de la época entre la ciencia y la religión. Este aspecto lo podemos encontrar en los autores argentinos de la llamada Generación del 80. Sirva de ejemplo el cuento «El canto de la Sirena» (1872) de Miguel Cané hijo (1851–1905). El protagonista es un genio-loco, compañero de clase del narrador, que trata de someter a examen las cosas y los fenómenos que se encuadran en el dominio de lo irreal y lo sobrenatural. Primero, el afán de probar la existencia objetiva y real de las Sirenas mitológicas a través de la notación de su canto acarrea a Broth la marginación social, luego lo lleva al manicomio. Su obstinación por descubrir el origen de las cosas lo precipita al abismo del inconsciente. Su médico de cabecera lo caracteriza como «el maniático más poético» cuyas palabras expresan «cierta frescura juvenil» (Hahn, 1998: 87) y el narrador, al visitar a su antiguo amigo en el manicomio, es feliz que Dios «tan dulce locura había enviado al querido hermano» (Hahn, 1998: 89).

El personaje de Broth encarna el conflicto de la época en que se escribió el cuento: entre la imaginación romántica y la fe en ella como uno de los instrumentos del conocimiento y el racionalismo positivista que redujo el conocimiento a operaciones puramente intelectuales, racionales, aplicables a la realidad empírica. Al mismo tiempo, el personaje de Broth anticipa algunos postulados de la psicología analítica. Broth pertenece a los raros espíritus, excepcionales por su carácter universal: es científico, filósofo, artista a la vez. La rara y frágil unión de intelecto brillante, de hipersensibilidad y sentido de lo misterioso y lo inhabitual y de imaginación, que lo caracteriza, se rompe bajo la presión de la época, desequilibrada por el acento puesto de manera pueril en las capacidades racionales del hombre. El canto de las Sirenas míticas es objeto de debates intelectuales entre los dos amigos, Broth y Daniel, narrador. Mientras que éste considera las Sirenas y su canto una mera ficción, fruto de la fantasía, del sueño y de la zozobra de individuos aislados en el mar, Broth adelanta su época entendiendo el mito, y por lo tanto el mito de las Sirenas, como imagen de fenómenos reales aunque

en su tiempo racionalmente no aprehensibles. Según Broth es preciso someter los mitos, las leyendas y los productos de la fantasía a examen sistemático como lo hará, en el siglo XX, el psicoanalista suizo, Carlos Gustavo Jung. Además, las palabras de Broth «nada hay imposible para la investigación humana» (Hahn, 1998: 84) y «el espíritu humano, que vive del universo, no puede crear más de lo que existe» (Hahn, 1998: 83) coinciden con los postulados de la metapsíquica, formulada en 1905 por Charles Richet en su *Tratado de metapsíquica*: «Creemos que debería darse una explicación sistemática del conjunto de esos fenómenos (a saber de los fenómenos inexplicables racionalmente, nota de E.L.). *No se puede admitir que estos mismos fenómenos por más inhabituales que sean no se rijan por las leyes naturales y a consecuencia de eso no se puedan investigar científicamente. /.../ En el universo puede existir sólo lo que es natural y normal. Cada fenómeno, a partir del momento de su nacimiento, es necesariamente natural y normal*»³.

En el cuento, el antiguo tema de las Sirenas (*Odisea*) da impulso al pensamiento de los personajes, despierta sus emociones y procesos inconscientes y también determina sus destinos: Broth se transforma en víctima de las Sirenas porque se expone demasiado a su canto (no se tapa el oído con cera, como los compañeros de Odiseo), Daniel – el narrador pierde a causa de las Sirenas a su amigo, a quien admiraba, amaba e incluso veneraba con devoción. Las Sirenas, según algunos ilusión de mentes hipersensibles, se transforman en el cuento en una fuerza «real» que hace avanzar la narración y determina su desenlace. La ambigüedad caracteriza sobre todo al personaje principal, que es un genio–loco, y, como dice Oscar Hahn (1998: 93) en su comentario al cuento, ejerce su influjo ambivalente en la relación Broth – Platón. El admirador apasionado del filósofo griego termina por ser «excomulgado» del mundo de la llamada gente «normal y razonable» al igual que los artistas, creadores de mitos, no habían tenido «cabida en la República de Platón».

El compañero de Miguel Cané de la Generación del 80, Eduardo Faustino Wilde (1844–1913), se desempeñó como escritor en las tres últimas décadas del siglo XIX, en la época del realismo y naturalismo. No obstante, no es posible adscribirlo a ninguna de estas corrientes, aún menos al Romanticismo. Siendo médico de formación, la ciencia positiva le era familiar. Por lo tanto sorprende aún más su cuento «Alma callejera» (1882), que por lo imaginativo y lo lírico se vincula más bien con la prosa del siglo XX que con el cuento fantástico decimonónico. Su tema hace pensar en el místico español renacentista, San Juan de la Cruz, y su poema, «Noche oscura del alma», que en forma de poesía lírica expresa las tres fases de la peregrinación del alma hacia Dios. Con ayuda de una simbología muy sencilla (casa = cuerpo, amada = alma, amado = Dios) en combinación con un argumento no menos sencillo (de noche la amada/alma abandona la casa/cuerpo dormido y se va en busca de su amado/Dios, guiada por la luz/amor de Dios,

³ RICHET, Charles, *Pojednání o metapsychice (Tratado de metapsíquica)*, Praga, Volvox Globator, 2005, p. 55, la traducción al español y el subrayado son míos.

y termina por unirse con él) expresa un proceso espiritual muy complejo y complicado, reservado sólo a los elegidos, capaces de unirse con Dios en estado de exaltación mística.

El cuento de Wilde como si tomara y modificara marcadamente este antiguo tema espiritual. El adjetivo «callejera» del título lo rebaja derribándolo de las alturas religioso-espirituales y lo sitúa en la realidad de una ciudad no determinada. El objetivo de la peregrinación del alma de Wilde no es Dios, sino una mujer viva, más precisamente su cuerpo. El resultado de su peregrinación no es su liberación del cuerpo material, seguida del ascenso hacia Dios, el absoluto, sino su cautiverio en otro cuerpo material, su caída en él para la eternidad: «... una aspiración la absorbe (...) Del seno donde se halla no se moverá nunca» (Hahn, 1998: 204). Si el alma de los místicos experimentaba un placer sin fin al unirse con Dios, el alma callejera de Wilde deja tras sí la tristeza, el vacío, la desesperación y la muerte: «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» (Hahn, 1998: 204).

Lo que vincula el cuento del miembro de la Generación de 80 con el poema renacentista es el motivo de la peregrinación nocturna y una carga erótica muy fuerte. Al igual que la estrofa final de «Noche oscura del alma», el penúltimo párrafo del cuento de Wilde evoca en el lector vivas imágenes eróticas: « Mi alma se difunde sobre aquel cuerpo adorado (...), visita sus contornos, se arrastra sobre sus formas, sigue las curvas de su busto, roda el óvalo de su cara, enfila sus labios ...» (Hahn, 1998: 204). Si el alma de los místicos se asemeja a una joven que se escapa en secreto de la casa, suspirando por su amado, el alma del profesor argentino de anatomía y de medicina forense cae a la acera semejante ora a «la sombra de un pájaro ciego» (Hahn, 1998: 203), ora a un organismo vivo, una ameba, un virus o bacteria que se propagan en el espacio con ayuda de objetos o animales hospedantes, ora a un individuo sospechoso que huye de noche («como si fuera una criada mercenaria que llevara un niño recién nacido a dejarlo clandestinamente en una puerta», Hahn, 1998: 203), ora al perro vagabundo («husmea las hendiduras de las puertas», Hahn, 1998: 203). El alma termina por penetrar en el espacio donde habita la mujer amada y es aspirada como una especie de aerosol con infección de gotas.

«Alma callejera» se sustrae obviamente a las reglas del cuento fantástico tradicional del siglo XIX. A saber, no respeta «la convención realista según la cual la acción plasmada en la obra debe responder a la experiencia del lector» (Šrámek, 1993: 15, la traducción al español es mía), no tiene carácter de una narración realista en la cual surge un elemento extraño, sobrenatural. Desde el principio, el lector asiste al proceso conocido como «*Seelewanderung*», que representa uno de los mitologemas gnósticos más frecuentes (Mikulášek, 2004: 161). Wilde el científico desdeifica este proceso, no obstante, sin quitarle su carácter misterioso y significados ocultos, obra de Wilde el lírico. El alma callejera no llega a Dios, mas la mente despierta, que observa y comenta el proceso, alcanza la revelación de la verdad «divina»: el cuerpo privado de alma es un cuerpo muerto.

El absoluto divino de la poesía mística es sustituido por la ambigüedad que nace primero del juego intertextual entre el poema del místico español y el del argentino (ascensión/descenso), luego de toda una serie de antinomias que aparecen en el texto: cuerpo privado de alma/ cuerpo visitado por ella, alma que une/ alma que separa, mente masculina despierta/ cuerpo femenino dormido, lo eterno («seno donde se halla no se moverá nunca»)/lo cotidiano («me levantaré cada mañana para /.../ gestionar mi pan por puro instinto»). Aunque el absoluto desaparece, el misterio queda sin ser alterado. El filósofo y el poeta superan al científico.

«Alma callejera» anticipa la prosa modernista. La busca del misterio de la vida en el tejido complejo del fuero interno del hombre, en vagas impresiones fugitivas de que se llena la mente humana, está acompañada de melancolía, tristeza, escepticismo e ironía.

Al recordarnos que «Lanchitas», cuento romántico *por excelencia*, de Roa Bárcena, nació sólo dos años antes de «Alma callejera» de Wilde, descubrimos no solamente una extraordinaria diversidad temática y formal del género, sino también la intrincada vía evolutiva de la narrativa hispanoamericana en que coexisten simultáneamente el romanticismo conservador, el realismo y la prosa que anticipa marcadamente el modernismo y la vanguardia.

El homólogo contemporáneo de Wilde, el médico argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852–1937), se inscribió en la literatura hispanoamericana como autor de cuentos fantásticos y de la primera novela hispanoamericana de ciencia-ficción, *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875), escrita bajo la influencia de los autores franceses, Julio Verne y Camilo Flammarion. El tema de la inspiración artística de origen sobrenatural y la década de la publicación (1876) vinculan el cuento «El ruiseñor y el artista» de Holmberg con «El canto de la Sirena» (1872) de Cané. También el protagonista de Holmberg es un «genio atrevido», «un ser original eminentemente visionario» (Hahn, 1998: 122). Al igual que en el protagonista de Cané, en el de «Prometeo de la pintura» (Hahn, 1998: 127) de Holmberg lucha el genio con la locura. Si la porfía de encontrar la fuente de la música sobrenatural lleva a Broth a las profundidades del inconsciente, el afán de pintar al ruiseñor de manera que cante en el cuadro y supere así al pájaro real enferma a Carlos. En ambos casos, el afán obstinado de descubrir el origen de la fantasía y transformarla en realidad, es decir, de sobrepasar el límite entre lo real y lo imaginario, se paga muy caro. Mientras Broth termina por encontrar el canto de las Sirenas y vive en el manicomio como si «bogara en el delicioso mar del infinito» (Hahn, 1998: 88), Carlos se queda abandonado por la inspiración divina, sus pinceles que primero «se mueven solos» (Hahn, 1998: 122) se paran, el ruiseñor del cuadro se muere y el pintor se sumerge en la desesperación. El desenlace de ambos cuentos nos transmite el mismo mensaje: la fantasía es una fuerza vital y destructora a la vez.

La intersección del mundo «real» (el mundo en que habla el narrador) con el mundo ficticio (el cuadro pintado que representa el bosque con el ruiseñor extraterrenal) en Holmberg corresponde de forma análoga al desenlace del cuento de Juan Montalvo. Al igual que el personaje de Gaspar Blondín sale del universo

ficticio (la narración del dueño de la taberna) y entra en el mundo «real-empírico» (la narración del autor-narrador), el ruiseñor del cuadro sale del universo ficticio creado por Carlos y muere en el mundo del narrador (universo «real»). Mas en este caso es también posible el movimiento en el sentido opuesto: el narrador entra en el universo ficticio y se encuentra con Carlos en medio del bosque pintado por éste: «Un vientecillo suave hizo estremecer las hojas y ondular el césped, y arrebatando sus aromas a aquel bosque de delirios, los esparció en torno nuestro» (Hahn, 1998: 131). La frontera entre ambos mundos es permeable en los dos sentidos. Este fenómeno, aparentemente inhabitual, puede ser ocasionado por la locura, la alucinación o el sueño, en general por lo que los psicólogos suelen llamar el *estado alterado de conciencia*. La frecuencia de enunciados explícitos del narrador (a lo largo de la narración pasa del mundo «real» al mundo onírico), que sugieren que la narración es un sueño es más que elocuente⁴. El universo onírico el narrador lo une con las fuerzas sobrenaturales. Al entrar en la casa de Carlos, por ejemplo, se apodera de él la imagen de «un Harpócrates sofisticado por una hada maléfica» (Hahn, 1998: 123) o bien en el taller de Carlos siente la presencia de «algo sobrenatural, que daba vida aun a los mismos objetos, por lo regular inanimados» (Hahn, 1998: 122). No obstante, bajo la perspectiva onírica el cuento no tiene nada de sobrenatural.

La ambigüedad del universo narrativo se debe no sólo a la fusión realidad-sueño sino también a la vida-muerte. Celina, hermana de Carlos, encarna la segunda modalidad. Su nombre la caracteriza como un ser celestial, es decir sobrenatural (Celina – cielo). Al suponer que la historia narrada es un sueño, también Celina es un ser onírico. Celina murió hace dos años y el narrador sueña con la muerta identificándola con el ruiseñor del cuadro, por ejemplo, «y aquella nota, lágrima de esperanza, tenía todo el sentimiento, todo el diapasón, toda la vida que un momento antes había expresado Celina en un suspiro» (Hahn, 1998: 131) o «moduló un suspiro, que parecía la primera nota del ruiseñor que no podía pintar Carlos» (Hahn, 1998: 126). También se la caracteriza como la inspiración de Carlos, al final del cuento como la inspiración que abandona al artista: «Esta es la inspiración que se despide para siempre de mí. Lo juro por ti, luz del espíritu (...) aquella concentración de luz tomó la forma de Celina, con sus gracias infantiles, con su delicada sonrisa» (Hahn, 1998: 136). «Encarnación resucitada de alguno de sus cuadros» (Hahn, 1998: 124), «ser extranatural, encarnado en una forma femenina» (Hahn, 1998: 126), «el delicado genio del artista» (Hahn, 1998: 126), «un delirio» (Hahn, 1998: 129), «la Celina de luz» (Hahn, 1998: 136), Celina es un personaje escurridizo, de identidad borrosa. Su dimensión se desprende de varias

⁴ La parte I del cuento se termina: «¿Soy presa de una pesadilla ahora o lo he sido el entrar en la casa? (...) En este momento no duermo, estoy seguro, convencido de ello, dudar sería un absurdo... (...) Y volví a quedar dormido; pero esta vez, real y profundamente» (Hahn, 1998: 129). La Parte II empieza: «Cuánto tiempo dormí, eso yo no lo sé.» (Hahn, 1998: 129). La parte IV se cierra: «Tal vez lo habré soñado» (Hahn, 1998: 134) y la última parte V se abre con las palabras: «El sol estaba muy alto cuando desperté, sentado en el sillón, junto a la cabecera de la cama de Carlos» (Hahn, 1998: 134).

oposiciones binarias tales que *viva/muerta, real/onírica, terrenal/sobrenatural, ser humano/animal, inspiración/ilusión*. Al mismo tiempo, las dicotomías configuran toda una cadena semántica: *mujer – vida- luz- fantasía -inspiración – arte* que está en oposición a otra que caracteriza a Carlos, *genio/loco, sano/enfermo: ilusión-muerte- tiniebla- desesperación*.

La muerte del ruseñor y la desesperación en la que se sumerge Carlos hablan de la fuerza y el poder de la fantasía humana sin la cual la vida del hombre es imposible. El mensaje que nos da Holmberg el escritor dice que el arte y la literatura, reino de la fantasía e imaginación, son dos instrumentos de conocimiento igualmente poderosos que la ciencia, oponiéndose así a Holmberg el darwinista.

A simple vista la ambigüedad está presente y opera en todos los cuentos estudiados aunque no todos son fantásticos en el sentido de la irrupción de lo *extranatural* en el *mundo natural-real*. Es el caso de «El buque negro» y «Quien escucha su mal oye», donde todos los personajes y la acción que se desarrolla no contradicen la verosimilitud, o de «El ruseñor y el artista» donde lo *extranatural* se puede explicar racionalmente por el estado onírico del narrador. El número de clases de ambigüedad que podemos deducir de nuestros análisis es siete y el hecho de que coincide con el de William Empson⁵ es puramente accidental.

1. *Ambigüedad semántica (juego de antinomias)* caracteriza a los personajes (vivo/muerto en «Gaspar Blondín», elegido/condenado en «Quien escucha su mal oye»; viva/muerta, real/onírica, terrenal/sobrenatural, ser humano/animal a Celina de «El ruseñor y el artista»; negro/blanco, religioso/irreligioso, servil/indiferente, sano/enfermo, joven/ viejo en «El buque negro»; inocente/culpable en «La confesión de Pelino Viera»; genio/loco en «El canto de la Sirena» y «El ruseñor y el artista»; viejo/joven, en el caso del diablo de «El número 111»); *el universo* en que se desarrolla la acción (superficie elegante- adentro mezquinos en «El número 111»; eternidad/cotidianidad en «Alma callejera»; sueño – realidad en «Quien escucha su mal oye» y «El ruseñor y el artista».

2. *La ambigüedad sintáctica* determina la acción que se desarrolla conformándose a una serie de antinomias (personaje ausente, muerto –objeto de la narración/personaje presente, vivo-sujeto de la narración en «Gaspar Blondín; beneficio/penuria, abundancia/escasez, alegría/tristeza en «El buque negro»; sabio/simple, venerado/escarnecido en «Lanchitas»; liberación/encarcelamiento, fuerzas reales/fuerzas irreales en «La confesión de Pelino Viera»; ilusión/fuerza real en «El canto de las sirenas» o lo sobrenatural/fuerza real en «Lanchitas»; cuerpo sin alma/cuerpo visitado por el alma, separación/unión en «Alma callejera»).

3. *La ambigüedad narrativa* determina la relación *narrador- emisor /lector-receptor*: por ej. en «Lanchitas» el narrador al asegurar al destinatario de la fiabilidad de su informador y del carácter real del suceso real que narra; la relación *narrador/ narración* (el narrador toma sus distancias respecto de lo narrado responsabilizando a otro narrador mediante la metanarración en «Gaspar Blondín» o en «La confesión de Pelino Viera»).

⁵ EMPSON, William, *Siete clases de ambigüedad*. México, F.C.E., 2006.

4. *La ambigüedad que nace a través de relaciones intertextuales* (connotaciones) la encontramos en «Lanchitas», donde la historia del penitente difunto se refiere a la historia de Eusebio del drama de Calderón *La devoción de la Cruz* mencionada de manera explícita, la historia de Lanzas, a una leyenda mexicana, no mencionada explícitamente, o en «Alma callejera» que se puede leer bajo la perspectiva de un hipotexto (que precede cronológicamente al hipertexto) como un juego connotativo entre el cuento de Wilde y el poema del místico renacentista español.

5. *La ambigüedad que resulta de la inversión de significados* oscurece el mensaje del cuento «Quien escucha su mal oye» ya que el refrán del título opera una inversión semántica del mitologema iniciático que yace en lo profundo del cuento: el protagonista que pasa por una especie de iniciación es *elegido/condenado* a la vez.

6. *La ambigüedad a través del desdoblamiento* en «Quien escucha su mal oye» caracteriza a los personajes: Samuel (medio que revela cosas ocultas) y la excéntrica (hipnotizadora que domina al medio) se reflejan en la pareja del penitente (el rebelde que se confiesa) y la confesora (cuyo poder estriba en impartir la absolución).

7. *La ambigüedad como resultado de la intersección de la percepción normal y del estado alterado de conciencia* se realiza como confusión realidad/sueño en «Quien escucha su mal oye» y en «El ruseñor y el artista». En «El número 111» lo sobrenatural (adquisición del poder infernal) se degrada a un proceso mental alucinatorio, la historia del asesinato en «La confesión de Pelino Viera» es el resultado o del sonambulismo de la víctima o del del asesino, incluso la narración-confesión de Pelino se realiza como sueño. El sueño permite dotar a lo sobrenatural de verosimilitud y en realidad negarlo de esta manera.

En los cuentos analizados a través de la ambigüedad no solamente se objetiviza lo que se presenta como una experiencia subjetiva, sino que se intelectualiza y tematiza lo irreal y lo irracional. Lo oscuro y misterioso que no es posible explicar por medio de formas lógico-rationales del pensamiento se esclarece a través del proceso de ficcionalización. En general, lo ambiguo es la señal de un conflicto interno irresoluble de un fenómeno o de una cosa y la ambigüedad como si fuera una «solución» de este conflicto. Aunque la ambigüedad expresa una antinomia, un conflicto, no significa lucha y por lo tanto no implica victoria. La ambigüedad hace desaparecer la frontera entre lo real y lo irreal, entre lo empírico y lo imaginario, entre lo objetivo y lo subjetivo. El cuento fantástico como ámbito privilegiado de la ambigüedad borra los límites entre el mundo real y el irreal de la misma manera que la enfermedad psíquica, la droga, el alcohol o el sueño. Es una de las formas que reflejan y al mismo tiempo armonizan la situación del hombre, desgarrado entre lo material y lo espiritual, entre lo finito y lo infinito.

Bibliografía citada:

- ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, París, Gallimard, 1976.
- EMPSON, William, *Siete clases de ambigüedad*. México, F.C.E., 2006.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- HAHN, Oscar, *Los fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998.
- MIKULÁŠEK, Miroslav, *Hledání duše díla v umění interpretace (Búsqueda del „alma“ de la obra literaria a través del arte de la interpretación*, Ostravská univerzita, Nakladatelství Tilia, 2004.
- RICHET, Charles, *Pojednání o metapsychice (Tratado de metapsíquica)*, Praga, Volvox Globator, 2005.
- ŠRÁMEK, Jiří, *Morfologie fantastické povídky (Morfología del cuento fantástico)*. Brno, Masarykova univerzita, 1993.

