



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**Facultad de filosofía y letras
Colegio de letras modernas**

*Maupassant y el cuento moderno: innovación y
análisis desde la psicocrítica*

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciada en lengua y literaturas modernas (letras francesas)**

**PRESENTA:
Irene Gabriela Ramírez Muñoa**

**ASESORA:
Dra. Claudia Ruiz García**

Ciudad Universitaria, CDMX. 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Pour intéresser dans le conte fantastique, il faut d'abord se faire croire, et [...] une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire [...]. J'en avais conclu que la bonne et véritable histoire fantastique ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d'un fou.

Charles Nodier, *Préface de La Fée aux Miettes*.

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin el incansable apoyo de mi madre, quien con su ayuda y eterno amor me apoyó para poder concluir la carrera y esta tesis. A ella le dedico este trabajo. Asimismo, agradezco el apoyo de mi asesora, Claudia Ruiz, quien formó parte no sólo de este trabajo sino de toda mi formación a través de la facultad. A la Doctora Haydée Silva, a la Doctora Ingrid Ramírez David y a la Doctora Monique Landais.

A mis amigos que siempre me brindaron buenos consejos y estuvieron a mi lado.

A Erick.

Índice

<i>Maupassant y el cuento moderno: innovación y análisis desde la psicocrítica.....</i>	4
<i>1. Introducción.....</i>	4
<i>2. Breve definición del género fantástico.....</i>	7
<i>3. Temas y técnicas innovadoras del cuento de Maupassant.</i>	11
3.1 El cuento bajo forma de diario y la verosimilitud en la historia del narrador.....	17
3.2 El realismo en el cuento.....	23
3.3. La ambigüedad en el cuento: ¿hechos paranormales o locura?	30
<i>4. Un acercamiento al psicoanálisis desde la literatura y la psicocrítica.</i>	46
4.1 Las obsesiones de Maupassant	52
4.2 Lo inquietante en la atmósfera del cuento y el efecto ominoso.....	58
4.3 El tema del doble.....	68
4.3.1 Orígenes del doble.....	69
4.3.2 El doble y su relación con el psicoanálisis.....	70
4.3.3 Clasificaciones del doble.....	77
4.3.4 Episodio del espejo: simbolismo y temas de lo visible y lo invisible	79
4.3.5 ¿Por qué el doble nos da miedo?	82
<i>5. Conclusiones.</i>	83
<i>6. Bibliografía</i>	87

Maupassant y el cuento moderno: innovación y análisis desde la psicocrítica

1. Introducción

A lo largo de la historia, el ser humano siempre ha estado en contacto con lo fantástico. Desde la época clásica, pasando por la Edad Media, hasta llegar a la modernidad. Pero no fue hasta mediados del siglo XVIII que lo fantástico se estableció como un género literario propiamente. Antes, los hechos que ahora forman parte de lo imposible no eran considerados como algo fuera de la realidad o del contexto histórico. Tomemos el ejemplo de la Edad Media, donde encontramos relatos que para el lector moderno podrían tratarse a todas luces de aventuras y proezas fantásticas llevadas a cabo por un héroe ficticio digno de un cuento de hadas. En el contexto histórico y social de la época, todo esto era parte de su realidad. La *Historia Regum Britanniae*, crónica medieval donde se narra la vida de los reyes bretones, contiene elementos que bien podrían ser utilizados actualmente por un cuentista para escribir un relato fantástico. Pero como el nombre nos lo indica, se trata nada más y nada menos que de una crónica cuyo propósito era legarnos los conocimientos sobre la historia del reino de Bretaña para dejar constancia de cómo transcurrieron aquellos hechos.

Sucede lo mismo con los relatos hagiográficos donde todos los elementos fantásticos que escapan de la razón son perfectamente justificables dentro del marco de la religión. Entonces debemos preguntarnos ¿en qué momento se comenzó a cuestionar todos estos hechos y a considerarlos fantásticos? Retomando lo anteriormente dicho, fue hasta el siglo XVIII, con la llegada de la época de la Ilustración, que habrá un cambio con respecto a lo sobrenatural y nuestra manera de abordarlo y sobre todo de comprenderlo. Durante esta época, se hará especial énfasis en el uso de la razón y en la necesidad de justificar todo —o casi todo— gracias a los métodos científicos de la época. Para este momento, las nociones y creencias han cambiado significativamente con respecto a épocas anteriores, lo cual va muy de la mano con la creación literaria. En esta época ilustrada no podríamos concebir un dragón que pelea y presagia terribles eventos como lo hubiéramos hecho anteriormente en la Edad Media. El uso de la razón en estos siglos excluyó todo lo sobrenatural y lo desconocido, desacreditando a la religión y rechazando todo tipo de supersticiones que antes eran tan

recurrentes. Esto también marcará una diferencia en cuanto a las sensaciones experimentadas al estar en contacto con lo mágico, lo sobrenatural y lo fantástico. En épocas antiguas, donde la cristiandad primaba, no era raro encontrarse con relatos que hablaran de la resurrección (como en la Biblia) y esto no ocasionaba ninguna sorpresa. Por el contrario, en épocas posteriores tales como en el siglo XIX, la resurrección constituía ya un tema fantástico. Se trataba de un tema que podría erizarnos la piel y causarnos temor. Para ilustrar esto, tomemos el ejemplo de Lázaro, un personaje bíblico que es traído de vuelta a la vida gracias a Jesucristo. No podemos decir que este relato es aterrador ya que el contexto no lo permite. Sin embargo, el tema de la resurrección después de la muerte fue utilizado posteriormente en la literatura de terror y el efecto dentro de la historia y sobre el lector es completamente diferente al anteriormente mencionado. Veremos cómo se forma la atmósfera terrorífica y cómo estos elementos cambian igualmente a través de las épocas y en los distintos contextos histórico-sociales.

Llegamos al Romanticismo donde los grandes autores del período postulan que la razón, a causa de sus limitaciones, no era el único instrumento del cual disponía el hombre para captar la realidad (Roas, 20). Los románticos claramente no rechazaban la ciencia, pero afirmaban que existía algo más allá de lo explicable. Un mundo que aún permanecía escondido para el hombre tanto en el exterior, como en el interior de uno mismo y al que muchos temían enfrentarse. Se plantea el problema de explicar racionalmente el mundo como se había querido hacer en la Ilustración. En este momento comenzamos a observar un estudio de la mente, de los deseos y de los elementos que se reprimían en nuestra psique. Todo esto resultaba inclusive más aterrador que cualquier otro cuento de demonios o fantasmas que se haya escrito anteriormente. De esta manera, la literatura se convirtió en un canal para reflejar todo aquello que no podía manifestarse, todo lo que estaba oculto y que había estado reprimido hasta el momento porque se consideraba como algo prohibido. Como podemos observar, el género fantástico fue cambiando y evolucionando. De igual manera, el lector “moderno” ya no era tan fácilmente influenciado y era mucho más escéptico gracias a todo este surgimiento de postulados científicos y racionales.

Con la llegada del siglo XIX, los cuentos fantásticos y de terror ya no son solamente las *ghost stories* del gótico sino que ahora se han vuelto mucho más ambiguas y psicológicas,

tocando temas que para la época podían ser consideradas tabú. Para esta tesis se analizará el cuento “El Horla” del autor francés Guy de Maupassant que cumple perfectamente con estas condiciones previamente mencionadas. Esta obra deja que el lector sea el que elabore la hipótesis que más le apetezca: ¿acaso los eventos son meramente sobrenaturales o se trata del personaje sumido en la locura? El texto se somete a distintas interpretaciones y reinterpretaciones que lo vuelven más rico y complejo que los cuentos fantásticos clásicos. Esto nos confiere la posibilidad de elaborar un análisis psicoanalítico del personaje y de la obra en su conjunto. Notamos la presencia del “doble”, un elemento frecuentemente utilizado en la literatura de este siglo, sobre todo en la germana pero que también funciona para nuestro análisis. El doble constituye esa parte oculta de la psique del personaje que muchas veces se manifiesta como un ente maligno, al tratarse de “lo oculto” de la mente. Lo que resultaba familiar, ya no lo es más, es así como se forma el ambiente ambiguo, incómodo y terrorífico del relato, dando lugar al aspecto “ominoso” del mismo, íntimamente relacionado con el psicoanálisis.

En este trabajo me propongo analizar cuáles son las técnicas narrativas y temáticas que han cambiado a lo largo del tiempo y que singularizan al cuento de Maupassant, que lo separan de la tradición precedente. Por eso hablo de un cuento “moderno”. Asimismo, analizaremos esta ambigüedad que envuelve al cuento desde el inicio hasta el final y cómo este ambiente nos da el resultado perfecto para analizarlo desde la óptica del psicoanálisis, marco teórico muy *ad hoc* con el presente estudio. Así, llegaremos al tema del doble y la locura, que nos servirán igualmente para comprender por qué el cuento de Maupassant se separa de sus antecesores de una manera muy original dando mucho de qué hablar, incluso hasta en épocas actuales.

2. Breve definición del género fantástico

Antes que nada, es importante conocer cuáles han sido algunas definiciones que varios autores y expertos sobre el tema han tratado de brindar acerca del género fantástico. Utilizo el verbo “tratado” porque no podemos decir que haya una sola y única definición ya que intentar definir un género literario siempre ha sido una tarea difícil. Hay textos que se acercan mucho a una posible definición y otros que se alejan totalmente y que incluso podríamos decir que “rompen” con la misma. Por lo tanto, para este apartado he decidido tomar en cuenta a varios autores y no limitarme a uno solo ni a un solo libro. Todo esto nos servirá para finalmente poder llegar al cuento de Maupassant y explicar por qué éste puede entrar en la definición de fantástico. Indicaremos qué es lo que lo diferencia de otros cuentos del mismo género, lo que igualmente nos servirá para los apartados posteriores de este estudio.

Desde el punto de vista etimológico, el género proviene de la palabra *phantasticus* del bajo latín y del griego *phantasia*, que significa visión, pero también de *phantos* que significa visible y de *phanein* que significa “enseñar”, “hacer brillar”. Se introdujo en la lengua francesa hasta 1380, aproximadamente, y es hasta el siglo XVI que adquiere el significado de “fantástico”, “quimérico”. Gracias a esta raíz griega, *fantastique* debe ser visto en relación con *fantaisie* (que del siglo XII al XVII toma prestadas las acepciones siguientes: “visión”, “aparición” “imagen que se ofrece al espíritu”, “imaginación” y con *phénomène* que significa “lo que aparece”, “lo que es sorprendente” (González, A., 80.). Teniendo en mente esta definición podemos clasificar dentro de ella a varios relatos y cuentos pertenecientes a este género. Es bastante conveniente recurrir a las etimologías para comprender cómo la definición del género se ha ido consolidando hasta la acepción actual con la cual la mayoría de nosotros estamos familiarizados.

El relato de Maupassant, “El Horla”, nos brinda el perfecto ejemplo ya que se adecúa a esta definición etimológica, tomando en cuenta la acepción del siglo XVII y la palabra *phénomène*. En efecto, el ente que es “lo que aparece” en el cuento, es “lo que es sorprendente. El *Horla*, es un ente que nadie sabe en realidad qué es, no sabemos si es un fantasma o un vampiro o cualquier otro monstruo del terror gótico y clásico. Por el contrario, parece más bien sólo una “imagen que se ofrece al espíritu”, fruto de la imaginación. Nunca queda claro, ni al final del relato, qué es el *Horla* o inclusive si éste existe fuera de la mente

del personaje principal. Sin embargo, indudablemente aquello que se aparece frente a nuestro personaje lo deja perplejo, lo sorprende e incluso lo lleva al borde de la locura. Ahora bien, pasemos a la definición que nos da el autor Bellemin-Noël en su artículo *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*:

De P. G Castex a Louis Vax pasando por Marcel Schneider y Roger Caillois, lo fantástico ha sido definido por la intrusión de lo inadmisibile en el mundo comúnmente admitido. El mecanismo se basaba en la puesta en escena de fenómenos “insólitos”, es decir a la vez inesperados e inexplicables, imposibles de integrar en un universo vivido por los actores y el lector como algo real (...) (103).¹

Notamos que varios autores coinciden en que lo fantástico se basa en la irrupción de un elemento “extraño”, “irreal” o “inexplicable” dentro del plano de lo racional, del mundo tal cual lo conocemos. Así, un vampiro, un hombre lobo y muchos otros monstruos, pueden fácilmente entrar dentro del campo de lo fantástico, ya que son elementos a todas luces fuera de lo cotidiano, fuera de este mundo. Pero ¿qué pasa con el *Horla* que no sabemos nunca realmente si se trata de un ente sobrenatural o de una alucinación de nuestro personaje? Si recurrimos a la definición etimológica una vez más: *phantasticus* —que significa visión— nos hace pensar en una aparición fantasmagórica, a medio camino entre el ser y el no ser, entre el aparecer y el desaparecer, entre ausencia y presencia. Es interesante hacer esta comparación ya que posteriormente en el análisis nos será de utilidad cuestionarnos si “El Horla” forma parte de un universo fantástico y por qué es importante esta ambigüedad para nuestro estudio. Además del hecho de que claramente este relato del autor francés establece una disrupción con los cuentos anteriores de la misma tradición de relatos fantásticos y/o de terror. Este vaivén entre estar y no estar es lo que confiere al cuento su carácter inquietante.

Una vez mencionada la etimología de la palabra, así como una definición de un autor que reúne a su vez la opinión de varios otros teóricos, creo conveniente hacer la distinción entre dos géneros que se confunden muy a menudo. A mi parecer, la raíz de esta confusión es no tener en claro la definición de uno y otro género, haciendo que no podamos delimitar claramente los conceptos; me refiero a los conceptos de relato maravilloso y de relato

¹ « De P. -G. Castex à Louis Vax en passant par Marcel Schneider et Roger Caillois, le fantastique a été défini par l'intrusion de l'inadmissible dans le monde communément admis. Le mécanisme reposait sur la mise en jeu de phénomènes « insolites », c'est-à-dire à la fois inattendus et inexplicables, impossibles à intégrer dans un univers vécu par les acteurs et le lecteur comme réel » (Bellemin-Noël, 103). [N.T.]

fantástico. En el relato maravilloso, las criaturas y entes no irrumpen en el orden establecido ni en el orden de lo cotidiano, es más, son parte de ello. Mientras que en el relato fantástico, las criaturas, los fantasmas, el aparecido, etc., irrumpen en el universo familiar y estructurado. Estos entes vienen a establecer una ruptura en el orden normal y cotidiano, donde hasta el momento de la crisis fantástica, todo fallo parecía hasta ese momento imposible. El cuento maravilloso se diferencia del fantástico ya que los acontecimientos, personajes, lugares, fechas y demás, están completamente desvinculados de nuestra realidad; “el 'érase una vez' marca la frontera que nos aleja ritualmente de lo narrado donde puede suceder 'cualquier cosa': es el máximo grado de ficción” (González, A., 7). Por otro lado, el cuento fantástico, utiliza lugares, fechas y personajes que pueden perfectamente insertarse dentro de nuestra realidad. Lo que quiere el relato fantástico es precisamente lo contrario del maravilloso, no alejarnos de estos espacios reales o cotidianos, sino acercarnos a ellos. Aproximarnos a esta realidad para que en un determinado momento se lleve a cabo una ruptura y sea este elemento lo que nos lleve a sentir desasosiego, inquietud e incluso temor ya que nunca creímos que eso pudiera pasar en nuestro mundo y en nuestro espacio conocido y familiar.

En su libro sobre el cuento fantástico, Castex dice que el género se “caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real” y que está generalmente “vinculado a los estados mórbidos de la conciencia que en los fenómenos de pesadilla o delirio, proyectan delante de ella imágenes de sus propias angustias y terrores” (8).² Por su parte, el autor francés Roger Caillois, nos dice que “todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inadmisibles en el seno de la inalterable legalidad cotidiana” (158).³ Estas dos definiciones nos llevan a afirmar que lo sobrenatural, cuando no trastorna nuestro entorno cotidiano, no es por lo tanto parte de la narración fantástica. Como ya se había puesto de ejemplo en la introducción, los santos, Blanca Nieves y demás relatos que tratan temas sobrenaturales no son fantásticos porque no tienen como objetivo perturbar al lector. Si miramos hacia autores más actuales, encontraremos que las definiciones no distan mucho de aquellas de los críticos anteriores. El teórico Todorov menciona que el efecto

² « Une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle ; [...] lié généralement à des états morbides de la conscience, qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projettent devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs. » (Castex, 8) [N.T.]

³ « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne. » (Caillois, 58) [N.T.]

fantástico nace de la vacilación. Ante el fenómeno sobrenatural, el narrador, los personajes y el lector son incapaces de identificar si se trata de una ruptura de las leyes del mundo objetivo o si dicho acontecimiento puede explicarse mediante la lógica y la razón (13). Al momento de optar por una u otra posibilidad, se sale del terreno de lo fantástico para entrar dentro del terreno de lo extraño, solamente cuando las leyes de la realidad pueden servirnos para explicar el fenómeno.

Para cerrar con esta sección del estudio, Bellemin-Noël nos dice que “se puede definir la literatura fantástica como aquella en la que surge la cuestión del inconsciente” (ctd en Jackson, 62). Esta definición será de vital importancia para este estudio ya que el cuento que se analizará cuenta con todos los elementos necesarios para abordarlo desde una óptica distinta y no solamente literaria sino también psicoanalítica. Me atrevería a decir que esta característica es exclusiva del cuento fantástico moderno. No todos los cuentos fantásticos hablan del inconsciente ya que es hasta más avanzado el siglo XIX que este tema empezará a constituir una preocupación recurrente en algunos autores, tales como Maupassant. Maupassant fue un autor que tocó el tema del inconsciente sin basarse en una teoría, desde antes que el tema tuviera su auge con Freud y demás autores. Sobre esto hablaremos más a detalle en el siguiente apartado.

3. Temas y técnicas innovadoras del cuento de Maupassant.

Maupassant es un autor que podríamos clasificar como perteneciente al género fantástico, pero de igual manera podríamos decir que pertenece al horror, al realismo, entre otros géneros más que exploró y desarrolló a la perfección. Es un autor que escribió novelas, cuentos, *nouvelles* y que nunca dejó de explorar dentro del campo literario. Por eso, inclusive dentro del género fantástico, se puede decir que marcó un parteaguas estableciendo ciertas innovaciones dentro del mismo. Innovaciones que discutiremos en esta sección y que igualmente desglosaremos de manera individual a lo largo del estudio. A manera de introducción podemos decir que una de las técnicas innovadoras del autor es el uso de la forma narrativa de diario y del narrador en primera persona. A pesar de que ya se había utilizado este recurso en otros relatos tales como *Drácula* de Bram Stoker, Maupassant se vale de él para llevarnos hacia una temática diferente. El narrador es quien nos cuenta todo y es él mismo quien nos conduce a su descenso hacia la locura en una detallada descripción que involucra en un nivel mucho más personal al lector. Estos temas, el de la locura y el inconsciente, los desarrolla de una manera en la cual nunca logran realmente esclarecerse. Es el lector quien decide qué hipótesis le va mejor dentro del ambiente ambiguo que rodea al relato.

Es conveniente hacer una rápida comparación de los cuentos fantásticos que para este estudio se clasificarán como “modernos”, donde entra nuestro autor, en relación con los cuentos que se denominarán como “clásicos”, tales como los cuentos góticos y victorianos. Esta comparación nos será de utilidad para entender por qué utilizaremos la etiqueta de “modernos” y por qué constituyen un cambio dentro de la corriente fantástica. Conviene retomar la cita anteriormente mencionada por Bellemin-Noël donde nos dice que la literatura fantástica es aquella en la que surge la cuestión del inconsciente. Lo constatamos al percatarnos de que el fantástico moderno es una literatura que a todas luces se preocupa por el deseo inconsciente. El fantástico “clásico” no se ocupa de este tema, quizá podría haber algún relato que pensaríamos toca la temática, pero no constituiría un número importante de ejemplares como para clasificar a toda la literatura “clásica” dentro del área del inconsciente y lo psicológico. Esto tiene relación con el orden cultural de cada momento histórico y en el siglo XIX, el ser humano buscaba una explicación racional. Era un momento de la historia

donde cualquier persona que se denominara “ilustrada”, no se dejaba llevar por las sensaciones, una persona culta que siempre haría recurso de la razón antes de creer en cualquier historia de casas embrujadas y fantasmas. Tal es el caso de nuestro personaje que a lo largo del relato nos deja bien en claro que se trata de un hombre que prefiere incluso dudar de su salud mental antes de entregarse completamente a lo sobrenatural: “¿He perdido la razón? Eso que sucedió, ¡eso que vi la noche pasada es tan extraño que mi cabeza se pierde cuando sueño!” (Maupassant, 1570).⁴ Esta cita nos lleva a hablar de lo “extraño” siguiendo la definición anteriormente citada de Todorov. Hay cuentos “extraños” donde lo raro es un efecto producido por la mente retorcida del narrador que a su vez deformará su entorno y afectará a toda la narración.

A partir de la ficción gótica veremos una transición gradual desde lo maravilloso, hasta llegar a lo insólito y al terror “extraño” y “psicológico” del cuento moderno del siglo XIX. Notamos un interés cada vez más fuerte hacia los temas del “yo” y de los miedos originados en este mismo, que serán mucho más terroríficos para el hombre de este siglo que cualquier hombre lobo o vampiro. Como ya se había mencionado, el hombre de este siglo es un hombre ilustrado y racional que no tiene miedo a un terror infantil y ficticio, sino a su propia imagen, a encontrarse solo y a confrontarse con su inconsciente. Todorov nos ofrece una clasificación de esto en su diagrama sobre las formas cambiantes de lo fantástico: van de lo maravilloso (predominante en un clima de creencias mágicas y sobrenaturales) a través de lo meramente fantástico (donde no hay explicación alguna a los fenómenos) hasta lo extraño (donde se explican todos los hechos extraños como producidos por fuerzas inconscientes). “Esta incertidumbre epistemológica —expresada frecuentemente en términos de locura, alucinación, división múltiple del sujeto— es un rasgo recurrente en el *fantasy* del siglo XIX” (Jackson, 26). En los relatos de ficción y horror del siglo XIX hay una percepción de algo innombrable, algo que no nos queda claro qué es y que ni siquiera puede ser nombrado, sólo podemos imaginarlo. Esta percepción la encontramos en “El Horla”, ya que el personaje-narrador nunca termina de comprender cuál es la fuerza que lo acecha. Ni siquiera hay un nombre para esta cosa, ya que nunca terminamos de comprender —ni lector ni personaje— de qué clase de amenaza estamos hablando. A diferencia de los mundos del maravilloso que

⁴ « Ai-je perdu la raison ? Ce qui s’est passé, ce que j’ai vu la nuit dernière est tellement étrange que ma tête s’égaré quand j’y songe ! » (« Le Horla », 1570) [N.T.]

nos ofrecen realidades alternativas, los mundos del fantástico moderno no construyen nada, son sombríos y lúgubres sin esperanza de darnos la menor pista de lo que está sucediendo. “Lejos de satisfacer el deseo, estos espacios lo perpetúan porque insisten sobre la ausencia, la falta, lo no-visto, lo invisible” (Jackson, 42). “El Horla” a diferencia de los cuentos clásicos, nos ofrece un mundo lleno de sombras donde lo invisible prima. “Lo imaginario no crea ya mundos inconsistentes e inofensivos en el seno de la realidad; poco a poco se pone a absorber lo real” (Borges, 63).

La relación del personaje del fantástico moderno con el mundo, con sus alrededores y con los otros, deja de ser conocida y segura. El entorno que antes creía certero y familiar deja de serlo para dar paso a un miedo relacionado con la percepción y lo psicológico. En este fantástico moderno, lo demoniaco no es sobrenatural, sino una manifestación de deseo inconsciente del sujeto que forma parte de su vida personal. Esto tiene que ver con la pérdida de fe en el sobrenaturalismo y el escepticismo en la población, dando lugar a una problemática de orden distinta, una que ahora se manifiesta entre el mundo y el individuo (el “yo”), hablamos ahora de una “otredad” mucho más íntima, cercana al “yo”. Regresando al tema de lo demoniaco, durante el periodo romántico este tema se fue modificando gradualmente hasta convertirse en algo menos definible. Ya no es un demonio conocido sino una cosa a la cual no podemos identificar ni describir. “Dibujando la relatividad de conceptos de realidad e ilusión, “El Horla” demuestra una evolución del pensamiento entre el romanticismo de principio de siglo y el surrealismo a principios del siglo XX” (Levesque, 14).⁵ Por otro lado, el fantástico del siglo XIX, al estar relacionado con un discurso racional, logra incluso clasificarse de manera separada en relación con todas las otras expresiones fantásticas de siglos anteriores. El elemento único de esta nueva fórmula es la resistencia intelectual por parte del personaje (así como del lector) frente a la manifestación sobrenatural. El personaje de este nuevo fantástico prefiere poner a prueba sus propios sentidos y percepciones antes de entregarse a la superstición fantástica. “Esta tensión no puede durar,

⁵ « En dessinant la relativité des concepts de réalité et illusion, *Le Horla* démontre une évolution de la pensée entre le romantisme du début du siècle et le surréalisme au début du 20e siècle. » (Levesque, 14) [N.T.]

pero al mismo tiempo no puede desaparecer por medio de una explicación racional del evento, ya que eso decepcionaría al lector” (Caillois, 12).⁶

El fantástico moderno se encuentra en el polo opuesto de todo lo que constituía el fantástico clásico con las *ghost stories* donde el fantasma irrumpe inexplicablemente en el mundo seguro y bien establecido del periodo victoriano. Ahora, el mundo incierto e inquietante nos revela que lo soñado y la realidad se entrelazan y comparten turbadoras similitudes que producirán un malestar en el hombre del siglo XIX. La propuesta de Maupassant forma parte de este nuevo mundo retorcido. No se trata de un miedo hacia lo real sino del miedo a lo pensado, a lo imaginario. Primeramente, surge un malestar interno que da pie a las manifestaciones sobrenaturales donde las visiones y el terror se apoderarán del personaje. Uno de los mayores méritos narrativos de Maupassant en relación con sus antecesores es lograr establecer una intrincada ambigüedad entre lo racional y lo sobrenatural. En “El Horla”, las opciones que se nos ofrecen para resolver el misterio de la aparición de este ente son tanto sobrenaturales como racionales. A diferencia de otros autores de gran importancia como Hoffman —quien recurría a la ironía en sus relatos para interpelar al lector e irrumpir en la narración— nuestro autor no necesita inmiscuirse en la trama, dado que él quiere ponernos en contacto directo con el horror, con la amenaza. El *Cambridge Companion to Gothic Fiction*, nos resume esta diferencia entre el fantástico gótico y el moderno afirmando que el primero mantiene a los personajes y al lector en un ansioso *suspense* sobre las amenazas de la vida y la seguridad. La salud mental se mantiene ajena. Mientras que el segundo, enfrenta a los personajes principales con la violencia bruta de una desintegración física o psicológica, explícitamente demoledora de las normas asumidas y las represiones de la vida del día a día con consecuencias chocantes e incluso repugnantes (Hogle, 3).

Para finalizar con este apartado, debemos recordar que a pesar de que Maupassant fue un autor marginal,⁷ participó activamente en la evolución de lo literario de su época. En lo fantástico encontró un remedio para sus penas e impregnó su obra con este espíritu de final de siglo, siendo a veces doloroso para el autor. Incluso llegó a abordar el tema de sus propios

⁶ « Cette tension ne peut pas durer, mais en même temps elle ne peut pas disparaître à travers une explication rationnelle de l'évènement, car il pourrait décevoir le lecteur. » (12) [N.T.]

⁷ Más tarde en el estudio ahondaremos un poco más en su situación marginal y cómo esto influyó en su obra.

demonios personales. Sin embargo, no debemos dejar de lado la importancia de las técnicas narrativas del autor y solamente dejarnos llevar por su vida en relación con su obra. La locura y el tema del doble, entre otros tópicos del cuento, además de ser temas dentro de la obra *maupassantiana* también pueden ser técnicas narrativas:

que representa una solución —la más aceptable— a uno o a varios problemas esenciales que se plantean al escritor al momento de la construcción del relato; mostrar también que ciertas restricciones de orden narrativo dictaron la creación, en los cuentos, de un tipo particular de loco (...) (Schapira, 31).⁸

Estas técnicas nos impulsan a analizar los cuentos de nuestro autor desde una óptica englobante, donde podemos encontrar varias similitudes en cuanto a temas y técnicas. Lo innovador en Maupassant reside en que no utilizaba explícitamente —como los cuentos clásicos de fantasía y/o terror— a vampiros, demonios, esqueletos y demás monstruos clásicos que funcionaban como motivo literario. Nuestro autor va más allá brindándonos una narración que más que interesarse por una serie de eventos terroríficos, se centra en el personaje y sus reacciones. Sus sensaciones y sentimientos frente al terror son los que llevan al mismo personaje a su propia decadencia y a la pérdida de la salud mental e incluso de la propia vida. Por otro lado, en los cuentos de Maupassant, el tema del ser invisible evoluciona en relación con el tema de la posesión y del doble. Evidentemente, este tema ya ha sido tocado en varios otros relatos, pero la originalidad de Maupassant reside en su forma de escritura, en los procesos estilísticos que utiliza, tales como: la afirmación seguida de una negación, las comparaciones ilustrativas, y en su hábil uso de explicaciones racionales para acreditar la existencia del ser invisible. A través de referencias a personas reales y de descubrimientos científicos e investigaciones de la época nos hace creer que lo que estamos leyendo realmente podría haber sucedido.

El cuento moderno nos confronta con una situación diametralmente distinta a la del cuento clásico y el gótico del victoriano. Es importante recordar que el contexto histórico y cultural de las distintas épocas es una parte clave para comprender el desarrollo y la evolución del cuento. En las épocas anteriores no se tenían las mismas preocupaciones y/o inquietudes que se experimentarían posteriormente a finales del siglo XIX. La visión del mundo es

⁸ « qui représente une solution—la plus acceptable— à un ou plusieurs problèmes essentiels qui se posent à l'écrivain au moment de la construction du récit ; de montrer aussi que certaines contraintes d'ordre narratif ont dicté la création, dans les contes, d'un type particulier de fou (...) » (Schapira, 31). [N.T.]

diferente; en el cuento moderno se privilegian las ciencias y la razón mientras que en los cuentos clásicos lo que prima es la superstición, las conjeturas sobre magia y fenómenos paranormales e inexplicables. En el siglo que nos concierne, nos encontramos con una visión antropocentrista. El hombre se cree la medida de todas las cosas, cree que él está en el centro del universo y que posee la mayoría, sino es que todos, los conocimientos existentes. Nuestro autor nos da un golpe de realidad al demostrarnos que no todo lo que nos rodea y nos sucede está al alcance de nosotros o de nuestros conocimientos. No todo se puede explicar tan fácilmente como se pretende. Una escena clave que ilustra este pensamiento es cuando nuestro protagonista va al monte San Michel y hablando con un monje, éste le dice:

¿Acaso podemos ver la cien milésima parte de lo que existe? Mire, he aquí el viento, que es la fuerza más grande de la naturaleza, que derriba a los hombres, abate los edificios, arranca los árboles, alza al mar en montañas de agua, destruye los barrancos y lanza a las rompientes a las grandes embarcaciones, el viento que mata, que silba, que gime, que brama, —¿lo ha visto, y puede verlo? Y sin embargo, existe (Maupassant, 1570).⁹

Esta cita es de suma importancia para entender la visión del mundo de ese momento y cómo Maupassant nos enfrenta a nuestros propios temores, cómo nos devuelve a la realidad infiriendo que a pesar de todos los avances científicos y tecnológicos del momento hay cosas que el ser humano aun no logra entender; ya sea la mente humana o los fenómenos de la naturaleza y/o sobrenaturales. El hombre de este siglo es arrogante y se niega a ver que se encuentra en una crisis ontológica. No logra comprender su entorno y eso lo frustra ya que el hombre moderno se cree superior en muchos aspectos al hombre de otras épocas. Asimismo, conviene recordar que esto representa una crisis típica de la modernidad, elemento que por supuesto no encontrábamos en épocas anteriores. La modernidad nos confronta constantemente con esta imposibilidad. El hombre moderno no quiere dejarse llevar por sus sentidos, sin embargo, estos últimos serán una parte esencial y constitutiva de los cuentos de Maupassant. Nuestro autor nos regresa a una época anterior en donde los sentidos primaban y la razón queda en segundo plano. Por eso, en este cuento, así como en muchos otros, no terminamos de comprender si estamos frente a alucinaciones, hechos paranormales o frente a una realidad que el personaje siente y vive en carne y hueso. Lo que

⁹ « Est-ce que nous voyons la cent millièrne partie de ce qui existe ? Tenez, voici le vent, qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d'eau, détruit les falaises, et jette aux brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit —l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir ? Il existe pourtant » (Maupassant, 1570). [N.T.]

sí sabemos es que el terror experimentado por el personaje es real. En el siguiente apartado veremos cómo se logra esta cercanía y sentimiento de realidad y empatía con el personaje principal.

3.1 El cuento bajo forma de diario y la verosimilitud en la historia del narrador.

Como ya se había mencionado en apartados anteriores, Maupassant nos presenta varias técnicas narrativas, así como temas, que nos sacaron de nuestra zona de confort dentro de la literatura fantástica y que marcaron un hito en relación con toda la tradición precedente. Encuentro importante analizar un elemento en específico de entre todas estas nuevas técnicas: la de la forma narrativa del diario. Esta herramienta de escritura, como veremos a lo largo de este capítulo, será de gran utilidad para los propósitos del relato y del autor, así como también para el pacto de lectura con el lector. A través de esta técnica, el narrador que a su vez es el personaje principal, será capaz de introducirnos de lleno en su mundo, en su psique, en su inquietud mental y en sus temores. Todos factores esenciales para escribir un relato fantástico y en este caso, uno donde el relato va más hacia los campos del terror y que busca perturbar o cuando menos, hacer dudar al lector de lo que está pasando y leyendo. En narraciones de tradiciones anteriores, como los del periodo gótico, encontrábamos a un narrador omnisciente que nos contaría todos los acontecimientos. Uno que sabía lo que pensaba cada uno de los personajes y que inclusive sabía lo que pasaría en el futuro y al final del relato. El cuento moderno no nos ofrece este tipo de narrador con tanta frecuencia, ya que un narrador como éste para el lector del siglo XIX no resulta en un retrato tan realista y es por lo tanto poco convincente. Un narrador de este tipo sólo podría ser una especie de dios todopoderoso, impensable para el hombre racional decimonónico. Un narrador que a la vez sea personaje nos ofrece un retrato real, creíble y auténtico de los acontecimientos ya que ¿quién mejor que la persona viviendo todos estos sucesos para relatarlos?

Primeramente, es importante mencionar que la historia de “El Horla” no empezó con la forma del diario. Esta forma narrativa se insertó en la historia que tuvo lugar un año después donde la temática se conservaba, pero varios elementos narrativos, así como algunos

de contenido, fueron modificados dando como resultado un relato mucho más rico y complejo que el anterior. La primera versión de esta *nouvelle* apareció en 1886 en el periódico *Gil Blas* como una narración contada en tercera persona por un alienista que citaba ciertos fragmentos de un diario del paciente que sufría los males. Este mismo paciente del diario que el alienista mencionaba, es el que se convertiría en 1887 en el protagonista de la historia. La estructura narrativa de la primera versión de 1886 permitía a Maupassant el dialogar con la audiencia acerca de la experiencia del paciente (del alucinado). El incluir la opinión y la voz del alienista permitía que la audiencia igualmente tuviera un acercamiento más cercano y un poco más real de lo acontecido. Sin embargo, el testimonio del alienista podía ser puesto en duda. Al otorgarle este grado de importancia y de autoridad caeríamos fácilmente en la trampa de pensarlo como un narrador omnisciente que sabe más sobre el paciente que el mismo paciente, o que al menos eso intenta. Y por otro lado, también existiría la posibilidad de que pensáramos todo lo contrario, que el alienista no conocía del todo los males del paciente ya que él no los experimentaba y sólo se nos ofrecería siempre una focalización externa no del todo efectiva ni placentera para el lector.

El relato posterior, el de 1887, ya en forma de diario dejaba este trabajo interpretativo completamente en manos del lector. Sería él quien leería directamente las vivencias y las sensaciones descritas por el alucinado, el lector haría ahora el trabajo del alienista. Al querer llegar al fondo del asunto y saber la verdad, haría todo lo posible por indagar, por tratar de comprender y de asir todas las pistas posibles para determinar si se trataba de un loco o de un monstruo externo al personaje. Este cambio entre las dos versiones añade una ambigüedad considerable —elemento que será analizado a profundidad más adelante— y que propulsa la incertidumbre en el lector, a pesar de que esta última edición es más directa y en apariencia mucho más simple. Vemos que, a pesar de contar con una forma narrativa sencilla, (la del diario en primera persona) el contenido se ve modificado en gran medida gracias a este pequeño cambio que hace que el relato se vuelva mucho más complejo, lo cual simboliza un cambio profundamente significativo a nivel de fondo.

El procedimiento narrativo del diario íntimo escrito en primera persona refuerza el realismo de la novela, pero al mismo tiempo nos revela una ambigüedad concerniente a la

relación del narrador con lo que describe, así como también entre el narrador y el autor.¹⁰ En cuanto a la primera relación (narrador y descripción) podemos notar que el narrador puede ser visto como un testigo fidedigno, quien nos cuenta de primera mano, avalado por sus propias vivencias, lo que le sucede. Nadie mejor que él podría describirlo y retratarnos los horrores que vive día a día a causa de este ente llamado *Horla*. Aunque si revisamos con atención este punto, nos damos cuenta de que pasaría lo mismo que con el alienista. Podríamos cuestionarnos acerca de la veracidad de lo narrado por el personaje. Su historia podría no ser real. Los monstruos, los vampiros y los fantasmas no existen...entonces ¿todo es obra de su mente alucinada? ¿estamos frente al relato más bien de un hombre que progresivamente ha ido perdiendo la cabeza? ¿El *Horla* es meramente producto de la mente enferma del narrador o bien existe realmente? Las preguntas que se nos presentan son varias ya que, en efecto, esta forma narrativa nos confronta a una ambigüedad que el autor hábilmente supo desarrollar. El lector será aquel que a manera de detective o de experto en hipnosis o en magnetismo, elaborará la tesis que más le plazca y que mejor crea que completa el esquema presentado por el autor a través de las distintas entradas del diario.

Sin embargo, cabe recordar que el mismo narrador de nuestro relato es incrédulo. No se dejar llevar tan fácilmente por sus temores y trata de encontrar una explicación lógica a todos los acontecimientos que se le van presentando y que van aumentando progresivamente de intensidad. Este tipo de narrador queda perfectamente en acorde con la época del siglo XIX donde el público es escéptico. Una *ghost story* clásica, donde se establece claramente desde el inicio que se trata de algo paranormal, no le bastaría para satisfacer su ímpetu lector. En este nuevo formato donde el público “imagina libremente su narración: cuanto más ingenio demuestra (el autor), mayor será la satisfacción del lector” (Vax, 22). Louis Vax también nos menciona un hecho muy importante, y es que “llega el tiempo en el cual (...) aún se teme a los espíritus sin creer en ellos; es entonces posible una literatura fantástica” (72). Es menester no olvidar este hecho ya que como se había mencionado anteriormente, en otras épocas tales como la Edad Media, había relatos que hoy podríamos caracterizar como de índole fantástica pero que en realidad no lo eran. Debido a la idiosincrasia del momento, estos temas no eran considerados algo fuera del mundo real, sino que la magia era una parte

¹⁰ Esta relación entre la ambigüedad de narrador y autor la explicaré más adelante cuando se revise la vida de Maupassant en relación con su obra y cómo podríamos hablar de una ambigüedad en el relato a causa de la mente atormentada del propio escritor.

constitutiva de su sociedad y de su forma de pensar. Será hasta este momento (recordemos que podemos establecer el comienzo del género fantástico en el siglo XVIII) que los órdenes de pensamiento cambian y ya no se considera a ninguno de estos elementos como integradores de la sociedad o que sirvan para explicar ciertos fenómenos. La ciencia y la razón se privilegian. El lector ya no está asustado ni se deja amedrentar por castigos divinos ni por entidades mágicas, así que ahora puede leer con otra visión del mundo estos relatos y experimentar distintas emociones al leerlos, ya sea el terror, la intriga, el disgusto, el asco, etc. El novelista a su vez debe ser bastante hábil, ya que no debe bastarle narrar una historia nada más, sino también hacernos partícipes de la creencia supersticiosa. Hacernos partícipes de las sensaciones narradas y suscitar en nosotros la duda que nos llevará posteriormente al terror.

La progresión de este relato se desarrolla de una forma bastante similar a la del resto de sus otros cuentos. Hay una forma de narrar los acontecimientos que se repite en varias otras historias. Esto incluye, en primer lugar, la relativa paz y tranquilidad de la vida cotidiana del personaje, nada fuera de lo común. En segundo lugar, algunos malestares que el personaje empieza a experimentar ya sean físicos o mentales. El personaje se siente incómodo, incluso en los lugares que antes eran sus espacios seguros. Finalmente, estos malestares personales se manifiestan y el personaje duda de sus sentidos y de lo que cree vivir. No sabe si lo que pasa es real o no. El narrador anónimo no es capaz de definir sus ansiedades, sus miedos, ni de indicar cuál es la fuente de su creciente desorden mental y de su inquietud. Estos episodios van progresando desde una óptica general hasta la particular con variaciones específicas conectadas al interior y al exterior de las percepciones. Cada vez tenemos más detalles y mucha más precisión de los desasosiegos experimentados. Lo que antes era sólo un malestar y una amenaza al parecer imaginaria, se va materializando cada vez más hasta el punto de llegar a perturbar los sentidos del personaje-narrador, impedirle dormir y lograr que éste experimente el temor en su propia piel:

Duermo —largamente— dos o tres horas— enseguida un sueño —no, una pesadilla se apodera de mí. Siento que estoy acostado y que duermo...lo siento y lo sé...y siento también que alguien se acerca

hacia mí, me mira, me toca, se sube en mi cama, se arrodilla sobre mi pecho, agarra mi cuello entre sus manos y aprieta...aprieta...con todas sus fuerzas para estrangularme (Maupassant, 1568).¹¹

Para el narrador, su agresor (real o imaginario) se vuelve cada vez más personificado y personalizado. Pasa de ser una amenaza anónima a una fuerza manipuladora y cruel que incluso adquiere un nombre al avanzar el relato. Esta fuerza se vuelve constantemente más precisa en sus métodos de ataque. Según nuestro protagonista, pasa de mover objetos alrededor de la casa a insertarse dentro de la psique del personaje principal hasta que este último llega al punto de querer suicidarse con tal de poder librarse de esta cosa.

Maupassant, al utilizar la forma de diario para su relato, deja que la única fuente de información para el lector sea el narrador quien nos dará evidencias y pruebas de lo que vive y acontece a lo largo de la historia. De vez en cuando también se agregan algunos otros testimonios que sirven de garantía para verificar la veracidad de lo relatado por el narrador, aunque estos testimonios sigan siendo contados a través de la voz del personaje. Éste cede el espacio a ciertas personas que podrían comprobar que lo que está diciendo es verdad y no parte de su mente alucinada. La ambigüedad alrededor del cuento no nos permite discernir en qué momento los acontecimientos empiezan a distorsionarse y a ser vistos bajo la lente deformada del narrador, una vez que éste alcanzó la insensatez a causa del miedo y la desesperación. Estos testigos cumplen la función narrativa de darnos una versión “razonable” de los hechos que parecen insólitos e imposibles. Tal es el caso de la escena con el monje o con el alienista que lleva a cabo una sesión de hipnosis. Elizabeth Cogan en su tesis *A Mad Certainty: Narrative Instability, Insanity, and the Search for Answers in Late Nineteenth Century French Fiction* nos señala que podemos hablar de una “tensión narrativa” en la cual se resalta la incertidumbre, la cual a su vez puede aplicarse directamente a la trama “interna” de “El Horla”. El indicador máximo de tensión, que ella denomina “tensión dramática”, es el nivel de incertidumbre del narrador. Estas “puntas” que constituyen la tensión narrativa son los momentos más álgidos de confusión o de vacilación, mientras que las “llanuras” son los momentos de certeza y de convicción que llega a experimentar (81). Por otro lado, el narrador-protagonista es tomado en cuenta como un testimonio lúcido porque se trata de un

¹¹ « Je dors –longtemps—deux ou trois heures—puis un rêve—non—un cauchemar m’êtreint. Je sens bien que je suis couché et que je dors...je le sens et je le sais...et je sens aussi que quelqu’un s’approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s’agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre...serre...de toute sa force pour m’étrangler » (Maupassant, 1568). [N.T.]

hombre de clase acomodada, que tiene acceso a ciertos conocimientos, que lee, que puede viajar y conocer el mundo, lo cual es garantía de la veracidad de sus palabras. No es cualquier loco que nos narra sus peripecias, sino un hombre lúcido y razonable del siglo XIX. Esto será de vital importancia para establecer el vínculo con el lector ya que será éste quien determine si lo que lee es creíble o no, lo que tendrá un impacto directamente con la manera en la que el lector recibe al relato. El personaje experimenta momentos de gran pensamiento crítico y de introspección profunda cuando se pregunta por el estado de su salud mental: “Me pregunto si estoy loco. Paseándome (...), me surgieron dudas sobre mi razón, nada de dudas vagas como había tenido hasta este momento, más bien dudas precisas, absolutas” (Maupassant, 1577).¹² Notamos que incluso en su vacilación, el personaje no deja de ofrecernos una imagen crítica, razonable y de un hombre ilustrado de su siglo.

Para terminar con esta sección, concluiremos que el diario íntimo nos presenta un punto de vista muy personal y a la vez subjetivo. Pero paradójicamente, su condición de diario íntimo al cual sólo el narrador-personaje tiene acceso, le confiere un estatus de documentación fidedigna sobre la historia narrada por nuestro héroe. Un elemento importante que forma parte de esta verosimilitud es el uso de las fechas, exactas ya que éstas nos sitúan en un momento y un tiempo real. Incluso reparamos que el personaje no escribe diario, lo cual lo hace aún más creíble. Se trata de un hombre ocupado, un hombre culto que lee, que sale a caminar y que realiza otras actividades las cuales probablemente no le permiten escribir cada día. Conforme su problema se acrecienta, vemos que las fechas de entrada en el diario comienzan a ser incluso más esporádicas. El personaje tiene cada vez menos fuerza de recurrir a este último y si lo hace, lo hace de una manera desordenada, con entradas a veces muy cortas y otras más largas como lo haría alguien en su situación particular. Asimismo, la forma de escritura es muy personal. No se trata de una escritura dedicada para un lector externo sino una usada con el propósito de relajarse, de expresar sus sentimientos, sus miedos y demás emociones a modo de catarsis.

Lo que hace aún más interesante a esta *nouvelle*, es el hecho de que muy probablemente no deberíamos estar leyendo esta narración ya que forma parte de un diario íntimo. Nos estamos adentrando en la cabeza del personaje y en su vida personal, haciendo

¹² « Je me demande si je suis fou. En me promenant (...) des doutes me sont venus sur ma raison, non point des doutes vagues comme j'en avais jusqu'ici, mais des doutes précis, absolus » (Maupassant, 1577). [N.T.]

que el lector moderno se sienta mucho más atraído hacia la historia. Recordemos que un siglo antes, las historias escritas en primera persona que contaban la vida de personajes libertinos eran muy populares porque nos daban la sensación de estar viviendo lo relatado a la par del personaje. Eran una manera de enterarnos de todos sus secretos sin ninguna restricción. Por otra parte, encontramos que esta historia no es solamente una historia de desórdenes mentales o de la llegada del *Horla* al mundo, sino es también un diario sobre escribir un diario. Con esto quiero decir que la voz del autor real, Maupassant, se confunde con la del autor-personaje ficticio que nos cuenta sobre el *Horla*. Encontramos una “metáfora metalingüística: se vuelve imposible distinguir al yo escrito del autor, del yo de “El Horla” acerca del cual el autor escribe” (Brewster, 963). Una vez más, nos encontramos frente a una innovación narrativa ahora dentro del formato del diario íntimo, lo cual constituye un modo diferente de utilizar este recurso.

3.2 El realismo en el cuento

Maupassant recurre a ciertos elementos que confieren al cuento un ambiente más verosímil y mucho más realista, tal como el relato escrito en forma de diario, la narración de los eventos en primera persona, los testimonios hechos por los demás personajes, teorías reales de magnetismo y elementos científicos, lugares y fechas verídicas, entre otros. Estos elementos serán desglosados con mayor profundidad en este apartado, ya que no es solamente la narración en forma de diario la que constituye una innovación para la narrativa literaria de la época y del género, sino que hay también toda una serie de elementos que unidos dan como resultado un relato que enfrenta al lector a una historia que no parece del todo descabellada. No es tan difícil creer lo que se desarrolla en este relato, a diferencia de otros cuentos maravillosos o incluso del mismo género fantástico. El lector del siglo XIX necesita pruebas de lo que está leyendo. Necesita saber que se trata de algo real para poder creer en ello y consecuentemente, sentir temor, duda, inquietud, disgusto y demás emociones a las que nos puede remitir esta *nouvelle*. Lo que se busca mediante todos estos procesos narrativos es establecer un pacto con el lector donde éste pueda reaccionar al relato y experimentar emociones, así como pasa con cualquier otra manifestación artística.

El relato fantástico necesita de ciertos elementos realistas para poder denominarse fantástico. Si estos elementos sobrenaturales no irrumpen dentro de una cotidianeidad, no podríamos denominarlo de esta forma y estaríamos frente a otro género, como el maravilloso. Por lo tanto, resulta obligatorio encontrar, aunque sea al menos ciertos elementos, que puedan demostrarnos que estamos en el mundo real, tangible, tal y como lo conocemos, donde algún elemento irrumpe dentro de esta normalidad. En el caso de Maupassant, se invierten nuevamente las reglas del juego literario. Empezamos leyendo un relato que a todas luces parecería ser realista. Tenemos descripciones detalladas de paisajes, de una normalidad aparente y de la rutina de nuestro hombre ilustrado del siglo XIX. Pero, conforme vamos avanzando en el relato, nos damos cuenta de que poco a poco, los elementos sobrenaturales se van mezclando de manera muy sutil, casi imperceptible. Ahí reside la magia de nuestro autor, sin darnos cuenta, sin ninguna especie de anticipación estamos entrando, de la mano del narrador-personaje, dentro de un universo que ya no parece el mundo conocido y agradable que se describía al principio. Es ahora un mundo sombrío, lleno de interrogantes que dejan atónito al lector. Primero que nada, definamos qué es el cuento realista y cuáles son sus diferencias con el fantástico y cómo podemos encontrar elementos realistas dentro de este último.

El realismo es un movimiento surgido en el siglo XIX cuyo objetivo principal es el de describir la realidad lo más fielmente posible, retratarla sin idealizarla. Las historias reales (vivas) por los personajes son privilegiadas, así como las emociones y los sentimientos que éstos expresan. El medio físico donde los personajes del realismo se desenvuelven es claramente lo más apegado posible a la realidad, la objetividad de las descripciones será un elemento obligatorio dentro de esta corriente literaria (*Le réalisme*, párr. 1). Es importante resaltar el hecho de que nuestro autor perteneció también a esta corriente e incursionó con varios libros y relatos tales como *Pierre et Jean*, *Bel Ami*, *Boule de Suif*, entre otros. Es evidente que Maupassant conocía los procedimientos narrativos de la corriente realista a la perfección y supo utilizarlos inteligentemente dentro de sus relatos fantásticos para llegar a su objetivo. Me parece pertinente desglosar algunos de estos elementos de forma más detallada aplicándolos a nuestro relato, “El Horla”, sin dejar de lado el hecho de que estas observaciones sólo nos servirán como comparación entre el género fantástico y el realista.

No se pretende afirmar que la *nouvelle* sea realista, sino que toma ciertos elementos de esta corriente para potenciar lo fantástico.

La primera característica que mencionaremos es la del narrador realista, testigo de su época. Este narrador representa la realidad de la manera más exacta posible, proporcionando descripciones que nos ayudarán a comprender los comportamientos humanos. En el cuento que se analiza, el narrador nos provee de varios elementos que forman parte de su día a día, que componen su realidad. De esta forma, el lector puede conocer la vida cotidiana de un hombre acomodado de este siglo y cómo sus actividades influyen dentro de la narrativa. Es de gran importancia el viaje que realiza al monte San Michel, así como sus sesiones de magnetismo porque son dichos entornos los que nos proporcionan información relevante para la sucesión de la historia. Esta es la razón por la cual la descripción toma un valor informativo ya que describe con precisión los lugares que componen el relato. Conocer los lugares que nuestro personaje frecuenta nos permite conocer su clase social, sus intereses y funcionan a su vez como motor en la historia. Asimismo, nos sirven como escenarios donde lo fantástico se desarrollará poco a poco. Estas descripciones tienen que ser siempre impersonales y orientándose hacia una objetividad dentro del relato. En el cuento quien nos narra los acontecimientos, las descripciones, los paisajes y demás, es siempre el personaje principal. Por lo cual, podríamos decir que no podemos “escuchar” la voz del autor. No estamos leyendo un relato escrito por Maupassant sino más bien un diario íntimo de un narrador anónimo, dando como resultado una fuerte verosimilitud.

(...) Fui a dar un paseo por el bosque de Roumare. Creí primero que el aire fresco, ligero y suave, lleno de olor de hierbas y de hojas, vertía en mis venas una sangre nueva, una energía nueva en mi corazón. Caminé por una ancha avenida de caza, después giré hacia La Bouille, por un callejón estrecho, entre dos filas de árboles desmesuradamente altos que formaban un techo verde, espeso, casi negro, entre el cielo y yo (Maupassant, 1568).¹³

En esta cita y a lo largo de todo el relato, el narrador nos proporciona una detallada descripción de sus alrededores y de sus sensaciones, lo cual nos da la impresión de estar frente a un relato que verdaderamente ocurrió. Cabe preguntarnos ¿cómo se desarrolla lo

¹³ « (...) j'allai faire un tour dans la forêt de Roumare. Je crus d'abord que l'air frais, léger et doux, plein d'odeur d'herbes et de feuilles, me versait aux veines un sang nouveau, au cœur une énergie nouvelle. Je pris une grande avenue de chasse, puis je tournai vers La Bouille, par une allée étroite, entre deux armées d'arbres démesurément hauts qui mettaient un toit vert, épais, presque noir, entre le ciel et moi » (Maupassant, 1568). [N.T.]

fantástico? A través de ciertos recursos tales como las frases interrogativas, los campos léxicos del miedo, la extrañeza y las metáforas, entre otros recursos estilísticos, es como el fantástico se comienza a desarrollar. En cuanto a la temática, un elemento externo al mundo real y conocido se introduce dentro del relato para romper con este ambiente “realista” y hacernos dudar acerca de lo que estamos leyendo. Como dice Dostoievsky, lo fantástico debe estar tan cerca de lo real que uno casi tiene que creerlo. Si lo que se cuenta es demasiado inverosímil, la historia es automáticamente descartada por el lector. La clave del género fantástico reside en ser “una presencia espectral suspendida entre el ser y la nada. Toma lo real y lo quiebra” (Roas, 22). El relato fantástico se encuentra en un limbo entre lo real y lo paranormal, pero Maupassant lo lleva a un grado más allá dejándonos en una incógnita total. No sabemos qué elementos son considerados reales y cuáles son parte de lo sobrenatural. No tenemos ninguna certeza ya que la mente del personaje-narrador se irá deformando hasta dejarnos confusos, sin saber cuáles eran los fragmentos que constituían la realidad y cuáles eran parte de su mente deformada por el miedo y la locura.

Lo fantástico varias veces ha sido relegado dentro de la literatura ya que los críticos lo consideran una adhesión a la locura, a la irracionalidad o al narcisismo, frente a las prácticas más humanas y civilizadas de la literatura realista (Jackson, 142). En realidad, la literatura fantástica nos sitúa en el lugar más oculto, pero a la vez más natural y real de la mente y del comportamiento humano. Ésta nos revela los miedos más profundos y primitivos del hombre. Entonces, del realismo al fantástico no hay una distancia tan grande, en Maupassant encontramos que incluso podrían ser compatibles. Una vez que hemos aceptado que estamos frente a un texto fantástico, éste debe ser lo más real y verosímil posible para que pueda alcanzar su efecto sobre el lector, lo que Barthes denominó efecto de realidad. Estos “rellenos” en el relato, (las descripciones precisas dentro de la narración ficcional) que habían sido desdeñadas y denominadas por varios otros críticos estructuralistas como elementos inútiles, en realidad son los que formarán parte esencial de un discurso particular realista. Es conveniente resaltar que a pesar de no encontrarnos dentro de esta corriente literaria, el fantástico debe hacer uso de dichos recursos ya que sin ellos el relato se limitaría a una sucesión poco creíble de sucesos paranormales sin relación unos con los otros. “El arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real” (Vax, 6).

Las alucinaciones de nuestro héroe constituyen otro elemento a nivel de fondo que funciona para impulsar el realismo y consecuentemente, la verosimilitud del relato. Creo conveniente revisar las diferencias a nivel temático entre ambas versiones. En la primera versión, el personaje principal empieza a experimentar alucinaciones (o hechos sobrenaturales reales, no lo sabemos) que están a medio camino de ser alucinaciones solitarias de un loco o alucinaciones colectivas y “reales”. Como sea, Maupassant pone gran cuidado en agregar pruebas que puedan funcionar como justificaciones objetivas. Inclusive en algunos pasajes del cuento, se habla de un relato clínico, se nos presentan momentos donde podríamos pensar que se trata de una patología física y fidedigna y no de alguna suerte de ente paranormal que posee a los humanos. Incluso en esta primera versión del cuento de Maupassant, no solamente el personaje principal ha sido afectado por esta locura o “enfermedad” sino que el cochero también lo experimenta e incluso pensaríamos que estamos frente a una suerte de epidemia que afecta a toda la población por igual. El alienista termina por decir: “Yo no sé si este hombre esté loco, o si lo estamos ambos...o si...o si nuestro sucesor ha llegado realmente” (Maupassant, “El Horla primera versión”, 6). Todas estas personas parecen estar compartiendo los síntomas de un mismo padecimiento, como si su locura fuera una enfermedad contagiosa que se propagó a partir de un epicentro (el barco proveniente de Brasil) como nos lo indica una noticia publicada en la *Revue du Monde Scientifique*. Notamos claramente que la primera versión es un tanto más esclarecedora ya que nos da a entender que se podría tratar de una enfermedad extraña, contagiosa y que el *Horla* por fin ha llegado y establecerá su reino entre los humanos como lo sugieren los personajes.

Sin embargo, al enfrentarnos a la segunda versión, que es la versión estudiada en este trabajo, nos topamos con una labor interpretativa mucho más compleja. Los elementos realistas que nos proporciona el relato giran alrededor de los lugares, el narrador y los hechos contados (no hay duda de que el narrador los siente o los vive), pero nunca se nos ofrecen pruebas acerca de lo que acontece fuera de la focalización del narrador-personaje. Es decir, ¿cómo podemos estar seguros de que lo que siente el personaje principal no son solamente alucinaciones suyas? Ya no contamos con pruebas científicas tan rigurosas ni tan esclarecedoras como ocurría en la primera versión de este mismo cuento. Tenemos ciertos indicios que podrían sugerirnos la existencia del *Horla*, como lo que dice el monje en el

monte San Michel: “(...) el viento que mata, que silba, que gime, que brama, —¿lo ha visto y puede verlo? Y sin embargo, existe” (Maupassant, 1570).¹⁴ Esta es la respuesta a la pregunta de nuestro personaje cuando le inquiera si cree en todas estas leyendas e historias de espíritus y fantasmas. El monje responde que no lo sabe. En esta segunda versión encontramos una racionalización de los hechos incluso por parte de alguien que debería creer en este tipo de influencias y que debería estar muy convencido de la existencia de las energías. Pero a la vez, en la cita posterior que es parte también de su respuesta, vemos que deja un intersticio por donde podríamos llegar a pensar que los fantasmas y las fuerzas desconocidas de la naturaleza existen y que escapan de nuestra comprensión terrenal.

Esta versión, a diferencia de la otra, no nos ofrece todas las respuestas y nos deja una posibilidad mucho más amplia para adoptar diversas interpretaciones. Por otro lado, en esta segunda versión tenemos el retrato de un hombre que trata de recurrir siempre a sustentos científicos y fuentes fidedignas para tratar de explicar lo que le acontece antes de entregarse por completo a la desesperación y la locura: “Yo sería solamente, en suma, un alucinado que razona. Un trastorno desconocido se habría producido en mi cerebro, uno de estos trastornos que tratan de anotar y precisar actualmente los fisiólogos (...)” (Maupassant, 1577).¹⁵ Este desconcierto lleno de suspicacia nos da un reflejo mucho más real. Es algo que podría pasarle a cualquier hombre, pero si éste se dejara influenciar de lleno por la creencia fantasmagórica ¿el lector seguiría creyendo y leyendo su historia como si fuera un relato verdadero, o lo tomaría como un relato más de fantasmas el cual lee solamente por diversión sin sentir el menor temor?

Las alucinaciones de nuestro protagonista abren la vía hacia las posibilidades psicoanalíticas y psicopatológicas. Nos encontramos en las antípodas del *ghost story* clásico, nos encontramos con un fantástico interior. Ya no es un fantástico externo, que aunque aterrador, esclarecedor de la situación fantástica tales como los vampiros, los hombres lobo y demás monstruos clásicos. El personaje principal no parece estar plenamente en sus cabales, no sabe si lo que ve es cierto o no, ya no confía ni en sus propios sentidos. No puede

¹⁴ « (...) le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit, --l'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir ? Il existe, pourtant » (Maupassant, 1570). [N.T.]

¹⁵ « Je ne serais donc, en somme, qu'un halluciné raisonnant. Un trouble inconnu se serait produit dans mon cerveau, un de ces troubles qu'essaient de noter et de préciser aujourd'hui les physiologistes (...) » (Maupassant, 1577). [N.T.]

comunicarle al lector con claridad si lo que está viendo es real o no, ni si se trata de un ente paranormal ya que es algo completamente desconocido para él. A medida que el lector aprende sobre el *Horla* (o sobre las alucinaciones del personaje) este último también va aprendiendo y conociendo las formas en las que este ente y/o su mente lo torturan. La verosimilitud de este relato fantástico consiste en que la intervención de lo sobrenatural jamás es presentada como tal. Jamás se nos dice en el relato que lo que estamos atestiguando es algo sobrenatural, sobre esto hablaremos más a profundidad en el siguiente apartado. Según Ana González Salvador, lo fantástico se acerca más a una lucha de la razón para mantenerse a flote y de ahí surge el vértigo. Esto puede aplicarse perfectamente a nuestro objeto de estudio ya que en este nuevo fantástico psicológico lo que nos enfrenta a nuestros miedos, es nuestra propia mente y el reto de mantener nuestra propia integridad mental. El personaje se encuentra en una encrucijada cada que cree que está perdiendo la razón y esto lo hace desestabilizarse. En este sentido, lo fantástico no manifiesta el principio de placer —siguiendo la teoría de Freud— que representaría en el caso del género fantástico, la encarnación de un mundo sin obstáculos ni fronteras y conectado al cuento de hadas, sino más bien una lucha con el principio de realidad en la que el hombre corre el riesgo de perder la salvación de su alma o la identidad (González, A., 14).¹⁶

Aunado a todos estos elementos anteriormente mencionados, nuestro autor explota el uso de los espacios y de la descripción para dar más peso al realismo. En cuentos anteriores como “Lui” o en “Lettre d’un fou” las escenas se desarrollan en una recámara cerrada, pero en el caso de “El Horla” tenemos muchos más espacios donde se desarrollan distintas escenas: el río Sena, el bosque de Roumare, el monte San Michel, la ciudad de Rouen, entre otros. Agregar lugares existentes confiere al relato un grado superlativo de verosimilitud. Las escenas se desarrollan ahora no sólo en la casa del personaje y en su recámara (lugares importantes también en la narración), sino que agrega espacios. Éstos simbolizan un momento de calma ante los eventos de mayor intensidad en los que el personaje experimenta mucho mayor terror y que ocurren en su casa, su recámara y en espacios en solitario. Las manifestaciones se vuelven cada vez más evidentes a medida que vamos dejando atrás estas descripciones exteriores y de lugares reales. Esto funciona a nivel simbólico siendo que cada

¹⁶ Esto será retomado en el apartado del doble donde analizaremos más detenidamente el proceso de la pérdida de identidad del personaje.

vez que nuestro personaje se aleja de la sociedad, de los elementos y lugares reales del cuento, éste se vuelve más hostil y taciturno dejando entrar a la presencia espectral a su vida o dejándose influenciar de manera creciente por sus propios pensamientos que lo atormentan.

3.3. La ambigüedad en el cuento: ¿hechos paranormales o locura?

Hemos llegado al punto central de este trabajo. Este apartado servirá como una vía para abrir la discusión y la problemática de los apartados siguientes los cuales nos conducirán hacia el lado clínico y psicoanalítico de nuestro análisis. Estos elementos construirán el ambiente ominoso e inquietante. Antes de poder llegar a eso, debemos revisar cuál es el papel de la ambigüedad en el cuento, cómo se construye y qué representa a nivel temático, así como a nivel de la recepción. Como ya habíamos mencionado, la ambigüedad es un elemento esencial de este cuento ya que gracias a dicho aspecto, se separará de la tradición precedente y se insertará en una tradición del relato fantástico decimonónico donde las certitudes se diluyen dando como resultado un terror único. Cada lector construirá diferentes interpretaciones e hipótesis derivadas de sus impresiones personales.

Como recordaremos, el efecto fantástico nace de la vacilación, según Todorov. Maupassant nos ofrece de manera impecable este elemento en varios de sus relatos y lo notamos especialmente en el cuento de este trabajo. Esta versión de “El Horla”, a diferencia de la primera versión, no nos ofrece ninguna certeza. No podemos estar seguros sobre si lo que leemos es realmente obra de una fuerza sobrenatural o si se trata de las alucinaciones de un pobre hombre que ha perdido la razón. No contamos con la figura de ningún alienista que nos esclarezca la situación. A pesar de contar con ciertos testimonios externos que podrían dar veracidad a lo que se nos cuenta (el monje, el maestro de la hipnosis, etc.), nos encontraríamos una vez más frente a un arma de doble filo. El lector puede creer en estos testimonios y otorgarles una cierta veracidad ya que éstos funcionarían para asegurar la existencia de este ente denominado *Horla*. Por otro lado, también podría optar por creer que éstas no son más que alucinaciones del personaje principal. Hechos que sí pasaron pero que fueron modificados por la mente confundida de nuestro héroe para poder justificar su creciente locura. Una vez más, nos topamos con pared. El relato nos confronta con una terrible ambigüedad, ¿es acaso el personaje quien también alucina todos estos otros elementos del cuento? Sin embargo, Maupassant nos proporciona las herramientas necesarias

para optar por una u otra hipótesis. Ya sea que el lector decida creer en todos estos testimonios y hechos que cuenta el personaje y creer que todo es verdadero, o bien, asumir que el personaje incluso alucina estos testimonios para justificar su historia y que los demás crean en las palabras de un alucinado desesperado por aprobación y socorro. A fin de cuentas ¿cómo lo sabríamos si con lo único que contamos es con su diario personal donde podría haber escrito lo que se le venga en gana? El lector es incapaz de discernir si el fenómeno relatado se puede explicar a través de la razón (padecimiento clínico de locura y esquizofrenia en el personaje) o si es un evento que escapa completamente de ésta (un ente sobrenatural ha llegado para conquistar a los hombres de la Tierra).

Con el paso del tiempo, los cuentos que helaban la sangre a los lectores —como aquellos del período gótico— debieron cambiar para apelar a un público de una época diferente. Las escenas góticas de casas embrujadas y de apariciones, ruidos de cadenas y lamentaciones parecían ya no surtir efecto en el lector decimonónico. Los imperativos artísticos exigían un cambio de paradigmas literarios. En este momento entrará el elemento clave de este período de la literatura: la ambigüedad. La ambigüedad permite llevar a cabo un doble juego en donde hay lugar para dos o incluso más interpretaciones. El lector ya no es un ente pasivo al leer el relato, ahora es un actor dentro del mismo. Es él quien decide la interpretación que mejor le parezca. En algunos casos inclusive no podrá resolver el enigma que se le presenta quedándose con la incertidumbre y con un amargo sabor de boca que no le otorgará ninguna certeza.

El nuevo fantástico no tiene que ser forzosamente tenebroso ni despertar en el lector un miedo terrible. El relato sigue cumpliendo con el deber de cualquier otra historia de los otros géneros literarios: despertar emociones en el lector. Pero estas emociones no tienen que ser forzosamente el horror, sino que pueden ser emociones incluso más inexplicables y me atrevería a decir que, inclusive, difíciles de entender. Al alba de este fantástico moderno, la incertidumbre y el desconcierto a los cuales nos enfrenta el relato nos dejan con una sensación de insatisfacción, inseguridad, sospecha y de todo esto puede derivar el terror. El terror es inclusive más profundo ahora ya que es algo que podría pasarnos a nosotros. Se trata de un hecho completamente verosímil. El lector teme por su integridad mental, sabe que podría pasarle algo similar. Si empieza a sospechar de todo lo que acontece a su alrededor bien podría ser él quien sufra ahora de delirios de persecución y de terrores nocturnos. Me

atrevería a decir que este terror es más imponente que aquel del gótico. El lector puede sentir temor al leer sobre una casa embrujada donde acecha un terrible fantasma vengador, pero se siente seguro al saberse en su propia casa alejado de todos estos espíritus. ¿Pero qué pasa cuando el terror se manifiesta en nuestras mentes? No hay lugar a dónde acudir en auxilio, no hay dónde podamos escondernos ya que el terror vive ahora dentro de nosotros mismos.

Para ser creíble, el relato sobrenatural necesitaba de procedimientos más sutiles que involucraran en la sombra los sucesos y dejaran planos opacos en el argumento con el fin de sugerir mucho más de lo que expresaban. El doble punto de vista, que convierte en psicológico lo sobrenatural, daba mucho juego y permitía seguir acariciando la sempiterna duda de si lo extraño proviene de fuera o por el contrario sólo se da en la mente de quien lo vive (Siruela, 40).

El relato fantástico alcanza su período de madurez (por eso en este trabajo lo he denominado como fantástico moderno) cuando utiliza el tema de la ambigüedad y lo sabe dominar con maestría. Hay varios autores del periodo que harán uso de este elemento, dejando de lado todos los motivos y lugares comunes del Romanticismo para entrar de lleno en una nueva era de lo fantástico y del terror. Algunos exponentes importantes que nos sirven de ejemplo son autores como Henry James, Sheridan le Fanu, Charlotte Perkins y por supuesto Maupassant. Hay algo que se repite en todos los relatos de dichos autores ya que en todos nos encontramos con varias posibilidades interpretativas. Todo depende del punto de vista. Inclusive en algunos casos no sólo estamos frente a un relato fantástico y de terror sino también frente a un relato que nos ofrece un posicionamiento político, tal es el caso de *El empapelado amarillo* de Perkins.

El cuento moderno nos revela algo muy importante. El objetivo de éste ya no será solamente el de asustar sino también el cuestionarnos acerca de diversos temas. En el caso del autor inglés Henry James nos percatamos de que varios de sus relatos pueden ser una historia de fantasmas o una sin fantasmas. No hay una sola versión definitiva y ahí reside lo interesante y enigmático del fantástico moderno. No importa qué se nos presenta en la historia: fantasmas, vampiros, hombres lobo, etc., sino lo que importa es el efecto que nos produce. En el caso de “El Horla” de Maupassant, ni siquiera tenemos que ver a la cosa para sentir temor y sospecha. Basta con que se nos cuente a través de un diario personal lo que se ha vivido y lo que se le atribuye al *Horla* para que empecemos a cuestionarnos. Una palabra clave del fantástico moderno y de la ambigüedad es justamente el cuestionamiento. Claro que los efectos sobre el lector alcanzados por el cuento gótico eran igualmente potentes, pero

al fantástico moderno hay que añadirle un elemento extra. El fantástico moderno nos lleva a una dimensión incluso ontológica. Un hombre racionalista del siglo XIX debe enfrentarse a temores distintos y desconocidos para poder sentirse amenazado.

Uno de los méritos esenciales de la narración fantástica moderna reside en el arte con que el autor ha sabido mantener una intrincada ambigüedad entre lo racional, lo natural y lo sobrenatural. Si así lo queremos, podemos encontrar una explicación dentro del relato y éste se resuelve de manera más o menos coherente. Pero al mismo tiempo, todo queda en una bruma incierta, nada queda realmente esclarecido. “Nuestra inquietud se sustenta mejor en esta incertidumbre que es una aceptación sin reserva de lo sobrenatural” (Vax, 93). El procedimiento de recurrir al uso de un diario íntimo para contar la historia funciona, por un lado, para intensificar la verosimilitud de la narración, pero también para revelarnos una ambigüedad concerniente a la relación del narrador con lo que describe. Así como también del narrador con el lector: ¿El *Horla* existe realmente o es producto de la mente torturada del narrador? Las alucinaciones que parece sufrir nuestro personaje abren la vía al fantástico interior y psicopatológico. Como ya habíamos mencionado anteriormente, el fantástico moderno se caracteriza por la inclusión de elementos mucho más psicológicos. Maupassant además nos ofrece una serie de escenas donde se nos habla acerca de teorías de magnetismo, entre otros elementos, que pueden ser analizados desde el psicoanálisis, tema que tocaremos posteriormente en el trabajo. Se trata de relatos que incluyen narraciones clínicas, pero sin perder la vía de lo fantástico. De otro modo estaríamos frente a relatos puramente científicos o clínicos que dejan de lado el aspecto literario, siendo este último lo que confiere el efecto deseado al relato. Los aspectos clínicos funcionan solamente como un medio para potenciar la veracidad del enfermo mental, pero sin descuidar el lado sobrenatural. Es decir, debe existir siempre esta ambigüedad, sino el relato no cumpliría con el efecto deseado.

La verosimilitud de estos relatos fantásticos es muy grande y esto se debe a que la intervención de lo sobrenatural nunca es presentada como tal. Nunca podemos ver al *Horla*, nunca podemos estar seguros de que estamos frente a un monstruo sobrenatural. Con lo único que contamos es con las impresiones de nuestro protagonista que parece cada vez más alejarse del lado racional del ser humano para entrar al lado supersticioso y paranoico. La ambigüedad fantástica de “El Horla” podría clasificarse como “la obra maestra de este periodo de locura” gracias a lo invisible que trazará sus señales con lo visible (Sramek, 44).

Por otra parte, el nivel del lenguaje constituye la diferencia lingüística que será la portadora de información relevante sobre la salud mental del narrador. Gracias a esta narración por parte del personaje principal, podemos formarnos una opinión sobre lo que pasa en la mente de éste. Como hemos visto, Maupassant nos presenta siempre a “des fous raisonnants”, o sea a locos con perfecto sentido de la razón. Parecería que este término no tiene sentido, pero expliquémoslo un poco más a profundidad. Nuestro personaje principal nos ofrece discursos coherentes y bien argumentados, incluso en los momentos donde comienza a dudar de su salud mental. Él sigue tratando de pensar en posibles explicaciones para su condición, trata de dar argumentos científicos para probar que no está loco y que muy probablemente tiene alguna extraña enfermedad que aún no ha sido descubierta. Incluso él podría ser quien la descubra. Tal es el nivel de egocentrismo y narcisismo al que llegan los personajes de Maupassant. Por lo tanto, no podríamos pensar que estamos frente a un psicótico con problemas de paranoia (mínimo hasta cierta parte del relato donde el personaje parece estar en uso de sus condiciones mentales a pesar de experimentar el terror). La ambigüedad fantástica del relato gira más bien alrededor de la figura de la locura. Como veremos, este tema es uno de los más utilizados por Maupassant. Inclusive nos confiesa que siente una atracción hacia los locos, lo cual podría explicarse con sus experiencias personales.

Los locos me atraen. Esta gente vive en un país misterioso de sueños extraños, dentro de esta nube impenetrable de la demencia donde todo lo que han visto sobre la tierra, todo lo que han amado, todo lo que han hecho recomienza para ellos en una existencia imaginada fuera de todas las leyes que gobiernan las cosas y que rigen el pensamiento humano (Maupassant, *Mme Hermet*, 451).¹⁷

La literatura fantástica no sólo se define por lo fantasmagórico, lo inquietante, lo terrorífico y lo extraño como diría Todorov, sino también por su capacidad de hacernos dudar. No podemos terminar de discernir si lo que estamos leyendo es un hecho que realmente pasó, si es falso, si el personaje lo imaginó, si es un hecho paranormal que irrumpió en el mundo cotidiano o si es una percepción, entre otras mil posibles interpretaciones. El fantástico moderno se caracteriza por esta maestría en utilizar la ambigüedad a su favor.

¹⁷ Les fous m’attirent, Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démence où tout ce qu’ils ont vu sur terre, tout ce qu’ils ont aimé, tout ce qu’ils ont fait recommence pour eux dans une existence imaginée en dehors de toutes les lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine (Maupassant, *Mme. Hermet*, 451). [N.T.]

Nunca se sabe dónde comienza la sobrenatural y dónde termina lo natural. “A veces incluso lo natural engloba lo sobrenatural y lo legítima, como en el caso de las alucinaciones, locura, etc.” (Atier, 143). Las alucinaciones y la posible locura del personaje, en el caso particular del relato de este estudio, sirven como una lectura más racional pero igualmente inquietante que si pensáramos que no se tratan de alucinaciones y que son más bien hechos verdaderos. El propósito del autor se cumple ya que, para cualquier lectura que escojamos, estaremos experimentando temor, inquietud o duda. El fantástico debe invocar el asombro, manifestarse exitosamente en el lector para que la entidad del relato pueda cobrar vida. El lector moderno no cree necesariamente en los fantasmas y demás entidades que le son descritas en el fantástico. Sin embargo, si se trata de un hombre como él, racional, letrado y que a todas luces es un escéptico que empieza a manifestar todos estos síntomas, el terror puede convertirse en algo real. El lector se sentirá amenazado o cuando menos asombrado ante esta narración. Pero para que el fantasma (el *Horla*) realmente lo captive, lo sobrenatural no puede ni debe llegar por vía directa, ni en forma desmedida ya que correría el riesgo de hacerse risible y estaríamos frente a una versión moderna del fantasma de Canterville.

Maupassant nos ofrece un relato donde lo sobrenatural (si decidimos que lo haya) va metiéndose poco a poco dentro del relato, dentro de las descripciones del diario y dentro de la vida del protagonista, tan lentamente que es casi imperceptible, pero es gracias a esto que el efecto ominoso se cumple y no nos resulta tan difícil creerlo. El delirio y la locura en la óptica de Maupassant tienen siempre dos lecturas, una vez más poniéndonos frente a una ambigüedad difícil de solucionar. Los locos de Maupassant son solamente eso, locos. Aunque puede ser que estas alucinaciones que sufren en realidad no lo sean. Puede ser que éstas no sean completamente falsas, que lo que estén viendo sea realmente algo sobrenatural a lo cual sólo ellos pueden tener acceso. Ahora entenderíamos mejor por qué hablamos de “locos que razonan”. Son una especie de personas privilegiadas que logran tener acceso a dichas visiones, a este “más allá” que los demás no pueden captar. Diríamos que los sentidos de estos locos son mucho más agudos que los de cualquier otra persona. Por eso sus delirios son muy a menudo racionales, lúcidos y lógicos porque no están realmente desquiciados, sólo entraron a un plano distinto donde la sensibilidad es mucho mayor. Esto se limita a una interpretación personal, de entre las muchas otras interpretaciones que pueden sacarse de los textos de Maupassant.

El relato fantástico logra integrar al lector dentro de la narración gracias a ciertos procedimientos literarios y estilísticos. Esto será capital para el fantástico ya que debe existir una vacilación por parte del lector y también por parte del personaje-narrador. La vacilación de este último es entre su visión del mundo y entre su experiencia que parece poner en duda su idea de lo real. Al principio del relato, el personaje parece tener muy en claro lo que él concibe como su mundo conocido, podemos apreciar que se trata de un hombre acomodado, con servidumbre en su casa y que no tiene ninguna duda de su papel dentro del mundo. Pero una vez que los acontecimientos sobrenaturales empiezan a manifestarse, sus experiencias empiezan a moldear de manera completamente distinta sus ideas anteriores sobre lo que era real, sobre lo que conocía. Ya no sabe si lo que vive es real o no, incluso duda de su propia existencia independiente y autónoma. Pasará lo mismo con el lector, el lector no sabe mucho más que el personaje sobre lo que le acontece. Ambos viven la experiencia de lo sobrenatural a la par, ambos descubren con asombro y disgusto los eventos que se irán desarrollando. La ambigüedad en la descripción de lo sobrenatural es necesaria ya que se trata de mera especulación. “El fantástico implica por lo tanto una integración del lector en el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que tiene el lector mismo de los eventos reportados” (Todorov, 36). “El Horla” es un texto modelo del estudio de la poética de lo fantástico. Las dudas del personaje que se inscriben en el texto y la ambigüedad ligada a un monstruo invisible subrayan el discurso fantástico en el cuento. Este discurso puede resumirse perfectamente bajo el modelo antinómico de la presencia y ausencia. Existe un vaivén entre lo tangible y lo intangible, nunca se está seguro si lo que vemos existe realmente y está ahí o es producto de la imaginación y se encuentra en el dominio de lo inexistente, de lo fantasmagórico.

“La presencia de lo sobrenatural en este relato suscita un miedo por parte del personaje, pero la ausencia de lo sobrenatural nutre la voluntad de revivir su presencia” (Levesque, 84).¹⁸ En este espacio de vaivén, el cuento fantástico tiene la participación del personaje-narrador, así como la del lector en el acto interpretativo del evento sobrenatural. Si no contáramos con este recurso quizá sería imposible involucrar al lector activamente dentro del relato y estaríamos de nuevo frente a una historia que nos otorga todas las

¹⁸ « La présence du surnaturel dans ce récit suscite une peur de la part du personnage, mais l’absence du surnaturel nourrit l’envie de revivre sa présence » (Levesque, 84). [N.T.]

respuestas, sin necesidad de indagar más allá. En el fantástico, lo sobrenatural representa lo desconocido y lo arcano. Contrariamente a lo que sucede en los mundos maravillosos donde lo sobrenatural es parte de esa dimensión y no representa una ruptura del orden, el fantástico incrementa la duda y la incertidumbre a través de estos elementos sobrenaturales, siendo la duda un elemento fundamental del fantástico moderno.

La presencia y la ausencia se manifiestan constantemente a lo largo del relato, donde la vista es el sentido que más se privilegia. La vista es el sentido al cual se le da mayor importancia en la sociedad en general ya que el ser humano sigue queriendo recurrir a ella como único testimonio fidedigno de un evento: “Esta vez, no estoy loco. He visto...he visto...he visto...no puedo dudar más” (Maupassant, “Le Horla”, 1576).¹⁹ El hombre de este siglo no puede creer en algo que no ve, en algo que le ha sido contado y del cual no cuenta con más pruebas. En el relato, la descripción del *Horla* siempre es imprecisa y borrosa ya que para poder mantener el misterio de lo desconocido es imperativo no poder reconocerlo. Nuestro héroe trata de conocer al *Horla* a través de la vista, busca verlo en todos lados, pero nunca lo logra. Por otro lado, esto funciona solamente para alimentar la ambigüedad y hacernos creer que el monstruo en cuestión no existe realmente y que no logra verlo ya que su salud mental se ha visto bastante mermada. Si el personaje-narrador lograra ver finalmente al monstruo, él podría sentirse calmado en cuanto a su situación mental, porque entonces no está loco. En efecto vio a un ente sobrenatural con sus propios ojos y ésa sería la prueba que necesita. Pero nuevamente, estamos frente a un hombre racional del siglo iluminado ¿los demás podrían creerle que ha visto a un ente maligno proveniente de otra dimensión o lo recluirían en un manicomio al ser autor de semejantes aseveraciones? ¿él mismo se quedaría satisfecho con creer que lo que ha visto es real sin necesidad de investigar más a fondo? No parece haber salida fácil para nuestro personaje. Esta noción de ver lo invisible puede sonar absurda, ya que no es realmente una visión compartida por las demás personas. Pareciera más bien una alucinación individual, lo cual a la vez representa un doble apremio para nuestro personaje: “la no-existencia del monstruo confirma la locura del personaje, y si el monstruo

¹⁹ « Cette fois, je ne suis pas fou. J’ai vu...j’ai vu...j’ai vu !...Je ne puis plus douter... » (Maupassant, « Le Horla », 1576) [N.T.]

existe, el personaje arriesga la locura porque la realidad que conocía no existe más” (Levesque, 94).²⁰

Otro punto importante en relación con la vista es el uso de los espejos dentro del relato. Siguiendo esta lógica que hemos trazado hasta el momento, podemos encontrar distintas lecturas del por qué el personaje no puede verse al espejo y por qué en su lugar ve una masa brumosa que pensaríamos es el *Horla*. Brewster Fitz en su brillante ensayo *The Use of Mirrors and Mirror Analogues in Maupassant's Le Horla* nos ofrece dos posibles interpretaciones a este fenómeno: 1) el personaje está experimentando un fenómeno parecido a aquel que caracteriza la visión de los animales: “Los sabios dicen que el ojo de la bestia, diferente del nuestro, no distingue como el nuestro...y mi ojo no puede distinguir la nueva llegada de aquello que me oprime” (Maupassant, “Le Horla”, 1582).²¹ 2) el personaje está en su punto más álgido de demencia, sus facultades perceptivas están tan trastornadas que ni siquiera puede reconocer su propia imagen en el espejo. Él mismo escribe: “y yo miraba eso con ojos enloquecidos (...)” (Maupassant, 1582)²² (962). Lo cual puede implicar para el lector que entonces sí podía ver sus propios ojos en el espejo, pero quizá los confundía con los de la criatura o quizá simplemente está describiendo cómo se sentía y debido a su nivel de alucinación, no podía obtener ninguna respuesta en claro. Las interpretaciones que se nos ofrecen son variadas y podríamos agregar inclusive otras más ya que el texto lo permite. Lo fantástico proviene de la vacilación que experimenta el héroe del relato y más aún porque este último clama sentirse perfectamente lúcido la mayoría del tiempo, alegando que sus alucinaciones se deben siempre a malestares físicos y no a apariciones demoniacas o sobrenaturales. Desde que se nos plantea la posibilidad de que exista un ente sobrenatural acechando al protagonista, los héroes de Maupassant entran en un estado mental bastante perturbado. No pueden estar seguros de lo que ven, ni de lo que experimentan, ya que se encuentran en un momento de incertidumbre total y a pesar de tener ciertas sospechas sobre su condición mental y sus percepciones, nunca terminan de estar cabalmente seguros ya que no son alienistas para establecer por seguro un evento de esta índole. Pasemos ahora a cerrar

²⁰ « (...) la non-existence du monstre confirme la folie du personnage, et si le monstre existe, le personnage risque la folie parce que la réalité qu'il connaissait n'existerait plus » (Levesque, 94). [N.T.]

²¹ « Les savants disent que l'œil de la bête, différent du nôtre, ne distingue point comme le nôtre...et mon œil à moi ne peut distinguer le nouveau venu qui m'opprime » (Maupassant, 1582). [N.T.] Este tema del espejo será retomado en la sección del doble.

²² « Et je regardais cela avec des yeux affolés (...) » (Maupassant, 1582). [N.T.]

este apartado analizando el papel de la locura dentro del relato y cómo es esencial para construir la ambigüedad que lo caracteriza.

Detrás de la invención fantástica, encontramos una dimensión donde también hay aspectos que apelan a la realidad que son los que nos hacen creer en el relato. Son los que hacen que sea verosímil y que el lector pueda alcanzar el efecto deseado por el autor. Dentro de estos elementos de realidad tenemos la angustia y el temor experimentados por nuestro protagonista que se encuentra constantemente en una lucha entre la realidad y la fantasía, entre lo que cree verdadero y lo que no, entre la presencia y la ausencia. Para nuestro personaje resulta difícil diferenciar el sueño de la vigilia y es a causa de esta constante ambivalencia que se encuentra cada vez más al borde de la locura. El personaje nos presenta algunas veces unos discursos sólidos, lúcidos y argumentados para después sumirse en una obsesión con el *Horla*: sobre si existe verdaderamente o no, o bien, sobre cómo deshacerse de él y demás discursos que nos revelan el lado más deteriorado de la mente del protagonista. “Diagnóstico de la locura y experiencia de lo fantástico son las dos caras externa e interna de un mismo fenómeno. Maupassant, como Hoffman y Kipling, saben mantenernos entre los dos” (Savard, 134).²³ Maupassant sabe perfectamente cómo sumergir al lector en un universo sobrenatural y, a la vez, mantener la duda de si lo narrado y vivido por el personaje es realmente parte de un universo de lo fantasmagórico o si pertenece al dominio de lo racional, lo que resultaría en una posible interpretación de la locura del personaje. Cualquiera de las dos lecturas es válida, entre muchas otras, y ambas cumplen su función elemental: mantener al lector al filo del asiento, inquieto y ansioso por saber más sobre el relato.

La locura en el personaje es un punto capital para el análisis del cuento, mismo que será posteriormente analizado desde una óptica psicoanalítica. Esta locura nos permite otorgarle un valor de ambigüedad al relato. Incluso si pensamos que los eventos que le ocurren al personaje son obra de un ser sobrenatural, seguimos dentro del terreno del fantástico moderno donde el terror proviene de dentro y no de un elemento externo completamente. No por nada Ambrose Bierce en su *Diccionario del Diablo (The Devil's Dictionary)* dice textualmente sobre la voz fantasma, que ésta se trata de un “signo exterior

²³ « Diagnostique de la folie et expérience du fantastique sont les deux faces externe et interne d'un même phénomène. Maupassant, comme Hoffman et Kipling, sait nous maintenir dans l'entre deux » (Savard, 134). [N.T.]

e invisible de un temor interno” (74).²⁴ Según esta cita, inclusive si el *Horla* existiera realmente, sería un temor que se manifiesta dentro del sujeto, en la psique. Siguiendo lo que nos dice el autor, notamos que los episodios de locura dentro del relato nos muestran una progresión de lo general a lo particular. Para nuestro personaje, su “agresor” se vuelve cada vez más personificado y personalizado, pasa de ser una fuerza desconocida y completamente nueva para nuestro héroe a una fuerza manipuladora que lo posee y lo controla e incluso adquiere un nombre: el *Horla*. Inclusive sus métodos de ataque se vuelven más focalizados en el personaje principal. Al principio del relato solamente mueve objetos y consume los alimentos que se encuentran en la casa del susodicho, pero conforme avanza el relato y su psicosis, el *Horla* comienza a insertar pensamientos y a modificar la conducta de nuestro personaje hasta que éste llega al punto de querer suicidarse. Desde el punto de vista del lector, conforme los ataques se acrecientan, los síntomas experimentados por el narrador se vuelven cada vez más reveladores de su estado mental. El lector cada vez más cuenta con detalles que pueden hacerlo pensar que se trata de una enfermedad psíquica más que de un monstruo que viene a destruir a los hombres y específicamente al narrador. A diferencia del primer relato, en este no encontramos que dicha locura afecte a todos los demás personajes por igual, de ahí la ambigüedad.

Estos episodios narran la caída del protagonista hacia la locura. Empezando con una descripción del entorno del personaje, sus costumbres y sus prácticas que nos sirven como punto de partida para entender que éste era un hombre común con una vida simple, no un loco del cual no nos sorprendería que experimentara alucinaciones. La progresión es como sigue: 1) síntomas y malestares físicos. 2) insomnio, terrores nocturnos y objetos que se mueven aparentemente por sí solos. 3) “prueba” del poder de la hipnosis, el personaje empieza a cuestionarse sobre las fuerzas que no puede comprender. 4) aparición del ente que controla la mente del personaje. 5) el *Horla* se manifiesta dentro de la casa, escapa de un ataque del protagonista. 6) alucinaciones, escena del espejo donde no puede ver su reflejo. 7) intento de quemar al *Horla*. 8) toma de decisión sobre el suicidio.

Según el personaje narrador, la razón y el origen de sus males físicos y psicológicos (especialmente esta sensación constante de paranoia y de que algo terrible está por ocurrir)

²⁴ “GHOST, n. The outward and visible sign of an inward fear” (Bierce, 74). [N.T.]

es “sin duda la espera de un mal todavía desconocido, germinando en la sangre y en la piel” (Maupassant, 1575).²⁵ Elizabeth Cogan en su disertación *A mad certainty*, nos ofrece dos posibles interpretaciones a esta frase y a este mal desconocido al cual se refiere nuestro héroe: 1) nadie sabe qué condición o qué mal específico es el causante de su sufrimiento o 2) sea cual sea la condición que padece, es desconocida para la ciencia (70). Si nos inclinamos por la primera opción, estaríamos aceptando que lo que padece el protagonista es más bien parte de su propia locura. No es ninguna enfermedad rara que podría estarlo atacando, es él mismo que a causa del miedo provocado por sus propias alucinaciones, trata de dar una explicación a lo que le pasa para no entregarse por completo a la desesperación en una última llamada de auxilio. Esta es la interpretación que yo privilegio. Una escena que podría servirnos como ejemplo de esto es cuando el personaje decide poner a prueba al *Horla*, dejando un poco de agua al lado de su cama para saber si éste la tomaría para saciar su sed como si de un ser vivo se tratase. Pero el personaje en lugar de poder encontrar una respuesta a sus interrogantes se topa de nuevo con la vacilación y la duda ya que no logra discernir si fue él quien bebió el agua o el *Horla*: “¿Tomamos entonces esta agua? ¿Quién? ¿Yo? ¿Yo, sin duda? ¿No podría ser nadie más que yo?” (1571).²⁶ La forma en la cual está presentado, usando los signos de interrogación, nos indica que a pesar de que el personaje quiere creer que fue él quien tomó el agua porque ¿quién más podría haberlo hecho?, no está del todo convencido. Los signos de interrogación son los que marcan la ambigüedad a nivel discursivo y formal. Gracias a esto, el lector puede notar la duda que sigue acechando el alma del protagonista. Una duda que no fue resuelta y que, todo lo contrario, lo dejó con más interrogantes que las que tenía al principio.

Nuestro protagonista a lo largo de todo el relato se esfuerza constantemente por probar que no está loco, por encontrar razones que le permitan relajarse y saber que lo que le pasa está ocurriendo realmente y que no está todo en su retorcida imaginación. Sin embargo, las “evidencias” que reúne son siempre relacionadas a sus sentidos, en especial a la vista. Como ya habíamos referido, la vista es un elemento esencial al relato ya que es la única manera que tiene el personaje de probar la veracidad de los acontecimientos. El personaje al que nos

²⁵ « sans doute l’atteinte d’un mal encore inconnu, germant dans le sang et dans la chair » (Maupassant, 1575).

²⁶ « On avait donc bu cette eau ? Qui ? Moi ? moi, sans doute ? Ce ne pouvait être que moi ? » (1571). [N.T.] Este punto será retomado en el apartado del doble.

enfrentamos sigue siendo “un fou raisonnant”. No se cuestiona si lo que ve podría ser una alteración de sus propios sentidos, para él el hecho de haberlo visto significa inmediatamente la existencia del objeto o del ente. Para el hombre de este siglo, ver las cosas resulta mucho más significativo. El hombre ilustrado se considera el centro del universo ignorando que hay cosas que desconoce y que escapan a su entendimiento. Nuestro personaje nunca se cuestiona este aspecto, si lo vio quiere decir que en verdad pasó y que en verdad existe. Aunque el lector podría darse cuenta de que los sentidos del personaje se han visto alterados por el temor y bien, nada de lo que está siendo narrado podría ser real. En este punto el personaje se ha vuelto contradictorio, entonces ¿cómo podemos nosotros como lectores creer en cualquier cosa que nos dice?

Tomemos como ejemplo el episodio de la rosa donde el personaje al momento de hacer jardinería clama haber visto a la rosa elevarse por los aires como si una mano invisible la hubiese cogido. Este episodio por sí solo es lo suficientemente extraño como para hacernos dudar del estado mental del protagonista. Incluso él duda de lo que vio, no puede creerlo, pero quiere pensar que sí sucedió realmente ya que, de otro modo, esto significaría que el personaje ha reconocido definitivamente su locura: “no está permitido a un hombre razonable y serio tener similares alucinaciones” (Maupassant, 1576).²⁷ De nuevo, Maupassant está jugando con los dobles significados. Al hacer que el personaje haga esta afirmación acerca de “un hombre razonable” el lector puede pensar que evidentemente el personaje dejó hace mucho de ser razonable y está ahora en el delirio total. O que, en efecto, el personaje sigue siendo un hombre razonable y que los eventos que ha estado presenciando son verdaderos y que no hay nada de incoherente en lo que nos ha contado en su diario. La magia del relato consiste en esta ambigüedad y ambivalencia de significados que nos acompañan a través de toda la historia.

A lo largo del cuento, la gran mayoría del tiempo el protagonista asegura que el *Horla* es un ente independiente y externo a él, que es una especie de fantasma/monstruo que lo acecha, pero hay también ciertos momentos en los cuales podríamos pensar lo contrario. El *Horla* no está afuera, el *Horla* ni siquiera existe y vive dentro de la mente del protagonista.

²⁷ « Il n'est pas permis à un homme raisonnable et sérieux d'avoir de pareilles hallucinations. » (Maupassant, 1576). [N.T.]

Prueba de ello es el final del relato donde nuestro héroe decide suicidarse ya que, según él, es la única manera de deshacerse del *Horla* ya que no pudo matarlo al intentar prender fuego a la casa. Entonces si se suicida, podrá eliminarlo. Nuevamente, los significados dobles se nos presentan. ¿Acaso si el protagonista comete suicidio eliminará al *Horla* ya que éste vive dentro del él? ¿O acaso si se suicida simplemente dejará de tener que lidiar con él ya que estará muerto pero el *Horla* seguirá existiendo y quizá buscará otro habitante para poseerlo?

²⁸ Hay varias otras instancias que nos aseguran la inestabilidad mental y emocional del protagonista tales como ciertas inversiones temporales, algunas fechas y otros elementos más formales incluidos la gramática y la lingüística. “Aunque la gramática juega con el tiempo más que con la certeza, los cambios dramáticos todavía sugieren manía” (Cogan, 87). ²⁹ Todo nos indica que estamos frente a un caso crudo de locura. Hemos sido testigos de la deterioración de la salud mental del protagonista desde el principio del relato donde no tenía ningún problema hasta el final donde incluso contempla quitarse la vida, lo que representa la cumbre de su degradación mental. Las conclusiones irracionales del protagonista acerca del destino del *Horla* y del suyo (si decide suicidarse) acrecientan la sensación de inestabilidad y contribuyen asimismo al nivel narrativo de máxima tensión dramática. El relato culmina con una escena decisiva y de gran tensión narrativa. Estamos frente a un final abierto, ya que el lector podría pensar que sí se suicida o que la policía llega y el protagonista es llevado a un manicomio, o que el *Horla* se manifiesta frente a él llevándolo a la demencia absoluta. Como sea, el final sigue llevándonos de la mano de la ambigüedad y el lector se queda con un sentimiento de desconcierto, de inquietud y de disgusto que lo deja con más preguntas que respuestas.

La última escena es una síntesis del *Horla* y del autor vistos como destructores según Brewster E. Fitz. La ambigüedad es perfecta ya que el “yo” escribiendo el diario se ha convertido en el “yo” escrito, y uno no puede ser separado del otro, ni el *Horla* puede ser diferenciado del autor, ni el “yo” pensando del “yo” pensado (963). Esta ambigüedad es claramente más cercana a la cuestión del lenguaje, pero también podemos pensarlo a nivel temático en una especie de quebrantamiento de la cuarta pared donde el autor es el *Horla* que

²⁸ Este punto sobre el suicidio será tratado con más profundidad en el apartado del doble.

²⁹ « Though the grammar plays with time rather than certainty, the dramatic switches still suggest manie » (Cogan, 87). [N.T.]

está jugando con la suerte del protagonista haciéndolo dudar. El autor jugaría el papel de un ser superior que a través de la pluma controla y modifica la vida del personaje haciendo que éste crea que está frente a un ser que ha venido a cambiar el destino del hombre. Esta interpretación de Brewster E. Fitz es sin duda alguna intrigante y nos ofrece una dimensión completamente distinta en relación con las otras interpretaciones del cuento. La incluyo para demostrar que el número de posibilidades interpretativas que el texto nos ofrece son casi infinitas, demostrándonos el poder subversivo del cuento moderno en relación con el cuento gótico clásico.

En efecto, estando fuera, dentro y por todos lados, el *Horla* es algo de lo cual no podemos escapar. Está dentro de la psique del personaje, pero también afuera en el espejo, moviendo cosas, tomando leche, cortando rosas. Hasta al punto de llegar al momento más álgido, al clímax del cuento haciendo que el personaje niegue su propia existencia y que no crea que puede separarse del *Horla*. Creyendo que la única manera de deshacerse de él es a través del suicidio. El *Horla* puede ser a la vez producto de la imaginación y a la vez también una existencia real y exterior con una influencia tangible sobre la vida de las personas, más específicamente, sobre la vida de nuestro protagonista que aparentemente es el único que se ve atormentado por esta fuerza.

Por otro lado, es menester recalcar la importancia del lenguaje. El *Horla* es claramente un neologismo. Hay muchas hipótesis acerca del significado de la palabra, incluso el neologismo mismo es ambiguo. El autor nunca dio una respuesta sobre el significado o el origen del nombre, quizá porque él mismo quería que fuese el lector quien le diera la interpretación que mejor considerara. La palabra podría estar compuesta de las palabras “hors” que significa fuera y “là” que significa allá. Algo que está allá afuera, un ente que viene de otra dimensión a acabar con el reino del hombre como diría el propio personaje en el relato. También podríamos tomar la palabra “là” con su otro significado que sería el de “aquí”, algo que es cercano e interior. Considero esta segunda interpretación mucho más adecuada a nuestro estudio ya que se trata de un ente que está afuera, pero a la vez dentro. Esto constituye un oxímoron que tiene por objetivo presentarnos la anormalidad de la creatura. Un ente que es incomprensible e inasible para el humano, pero que subraya a la vez su presencia que se manifiesta todo el tiempo y en todos los lugares, una presencia que acecha

al personaje tan constantemente hasta el punto de no poder seguir ignorándola como lo haríamos con algún elemento que nos resulta extraño y molesto. El *Horla* siempre está ahí y a la vez no, es extranjero, pero a la vez es familiar y no puede ser ignorado. El narrador no sabe lo que es el *Horla*, ni dónde se encuentra. La dificultad para asignarle un nombre viene del hecho de que no hay algo a lo cual asignarle un nombre. El *Horla* es triplemente indescifrable:

No sabemos dónde se encuentra en el espacio, ni siquiera sabemos si es interior o exterior, y —ya que es susceptible a hablar en lugar del narrador —no sabemos nunca, en la lectura del texto, si tenemos, en algún momento preciso, trato con él o no (Bayard, 20).³⁰

Podemos concluir que lo fantástico moderno contiene siempre una ambivalencia que le confiere ambigüedad: la fascinación y el horror (González, A., 13). El hombre siempre ha sentido una atracción malsana hacia las cosas que lo atormentan, que desconoce, que le producen resquemor y/o temor. A través de lo fantástico el hombre trata de domesticar aquello que no conoce, las fuerzas que no logra comprender. El hombre del siglo ilustrado no se deja dominar por el temor que le producen estas fuerzas. Por esta razón, en primera instancia lo niega, trata de buscar alguna explicación lógica y al no encontrarla empieza a experimentar los temores internos que lo conducen hacia la locura. A pesar de que el hombre es ahora mucho más escéptico, con este relato que nos ofrece Maupassant podemos atestiguar que el temor no es un género en desuso o que pronto desaparecerá causando más risa que miedo. El fantástico sigue explotando las fuentes de terror, de lo inaudito. Sin embargo, el fantástico también se enfrenta a una evolución: “lo sobrenatural, el monstruo, la cosa son peligros exteriores frente al terror interior representado por la locura.” (González, A., 13). Ya no nos enfrentamos a un terror tangible sino a algo mucho más difícil de combatir, a aquellos delirios y pesadillas y demás estados mórbidos de la conciencia de los cuales nos advertía Castex.

³⁰ « On ne sait pas où il est dans l'espace, on ne sait même pas s'il est intérieur ou extérieur, et —puisqu'il est susceptible de parler à la place du narrateur— on ne sait jamais, dans la lecture du texte, si on a, à tel moment précis, affaire à lui ou non » (Bayard, 20). [N.T.]

4. Un acercamiento al psicoanálisis desde la literatura y la psicocrítica.

En esta segunda parte del análisis estudiaremos otro aspecto relativo al fondo de nuestro objeto de estudio, aquel del psicoanálisis. Primero que nada, es necesario establecer un panorama general sobre el papel que juega el psicoanálisis dentro de la literatura, el cual sigue siendo un eje temático frecuentemente utilizado en la actualidad. Asimismo, es menester mencionar a algunos autores que han contribuido de manera notable a construir el corpus de crítica psicoanalítica, así como de documentos meramente clínicos, los cuales también sirven para analizar la literatura. Finalmente, hablaremos sobre la psicocrítica; ¿qué es? ¿en qué se diferencia de la crítica literaria que recurre al psicoanálisis tradicional? y ¿cómo puede servirnos para este trabajo?

Como se había revisado en apartados anteriores, algunos estudiosos del tema sugieren clasificar como el inicio de la literatura fantástica moderna aquel en donde surge la cuestión del inconsciente. Esto se debe a que podemos establecer un claro parteaguas entre la mayoría de la literatura “clásica”, la de la época victoriana, con aquella que surge después. Los temas distaban mucho unos de otros y los miedos que acechaban al hombre moderno parecían ser cada vez más inexplicables, si de por sí ya lo eran un hombre lobo o un vampiro, explicar lo que sucedía al interior de nuestras torturadas mentes parecía una tarea casi imposible para la época. “El hombre y su ser en el mundo comienzan a verse desafiados por fuerzas oscuras que trabajan contra ellos y que ignoran maravillosamente al pensamiento razonable o ‘clásico’, hasta el punto de que poco a poco empieza la ruina del Sujeto mismo” (Bellemin-Noël, 118).³¹ Aunado a todo esto, el ser humano empezó a desarrollar una curiosidad cada vez más grande por el tema del inconsciente y de lo desconocido. Como siempre, la tendencia del humano consistía en querer encontrar una explicación lógica, a través de un estudio riguroso. Unos años después, a finales de siglo, surge una pseudociencia³² que en ese momento revolucionó y escandalizó a la sociedad: el psicoanálisis. Sin embargo, podemos notar que incluso desde antes, Maupassant ya nos hablaba sobre temas que serían abordados por Freud posteriormente en su estudio: el doble y los problemas de la identidad, entre otros. Freud incluyó otros aspectos notables dentro de sus teorías tales como los de la represión y

³¹ « L’homme et son être-au-monde commencent à se trouver contestés par des forces obscures qui travaillent contre eux et qu’ignore superbement la pensée raisonnable ou « classique », au point que petit à petit s’amorce la ruine du Sujet lui-même » (Bellemin-Noël, 118). [N.T.]

³² Siguiendo los criterios sobre verificación, falsación y refutación de Peirce y Popper.

la sexualidad, temas que no serán abordados en este estudio. Sin embargo, diríamos que Maupassant ya había establecido un antecedente a la teoría freudiana en sus cuentos y en varios textos que tocan esta cuestión del inconsciente. Lo observamos en el cuento que analizaremos y en muchos otros más, un ejemplo de esto sería la novela *Pierre y Jean*, publicado sólo un año después de “El Horla”. Si tuviéramos que establecer una comparación entre la teoría de Freud y la materialización teórica de Maupassant, “diríamos que el primero pone en plano principal la sexualidad y el segundo, a la identidad” (Bayard, 52).³³

Por otro lado, esta necesidad de designar la otredad en los relatos fantásticos nos revela conceptos claves esenciales para comprender la ideología del autor y la cultura en la cual se desenvuelve, que a su vez tiene una influencia directa y significativa sobre la obra de éste. Muchas veces pasamos por alto estos elementos del texto porque como nos dice el crítico literario Edward Said: “(...) existe una especial aversión a reconocer que las fuerzas políticas, institucionales e ideológicas actúan también en el autor, como individuo” (10). Como lectores y estudiosos del tema, muchas veces nos negamos a creer que hay más elementos que influyen en la obra del artista. Queremos creer que las obras pueden y deben recaer solamente en la experiencia artística, personal y filosófica del autor. Sin embargo, debemos ser capaces de identificar los elementos externos que pueden enriquecer al análisis del texto en cuestión. Precisamente resulta necesario llevar a cabo este estudio para nuestro cuento ya que, si lo omitimos, estaríamos quedándonos cortos en el mismo. Estaríamos rechazando toda una serie de construcciones ideológicas y sociales de la época, mismas que son parte sustancial de un análisis más profundo, el cual nos llevaría por caminos ocultos en una especie de búsqueda del tesoro. Para realizar esta tarea, es necesario seguir un proceso de delimitación, lo que Althusser denominó problemática, una unidad específica de un texto que resulta del análisis minucioso.

Es a partir de este momento que diversas interpretaciones emergieron, siendo las interpretaciones psicoanalíticas unas de las más importantes sobre el panorama de crítica literaria. Actualmente, aún contamos con varios estudios y artículos que lo usan como eje de análisis. Este enfoque parecía muy novedoso para la época ya que antes se habían utilizado otros, pero nunca se había recurrido a alguno que tratase de indagar e inmiscuirse en la cabeza del autor o en la de sus protagonistas. Louis Vax señala en su libro *Arte y literatura*

³³ « (...) nous dirions que l'un met au premier plan la sexualité et l'autre l'identité » (Bayard, 52). [N.T.]

fantásticas, que la psiquiatría y el psicoanálisis tienen objetos de estudio afines. “Los fantasmas, por ejemplo, si no son seres reales, si su existencia no puede ser establecida como la de un acontecimiento histórico, con pruebas concordantes, pueden gozar, no obstante, de una existencia subjetiva” (19). Entonces hablamos de las alucinaciones de un enfermo, como lo que le pasa a nuestro protagonista. Trataríamos de rastrear la causa de estos males más allá de lo que parece evidente a la vista. Ya lo mencionaba Todorov en su clasificación de las formas cambiantes de lo fantástico, llegamos al punto donde estos acontecimientos pueden ser producidos por fuerzas inconscientes. Los clasificaríamos como los problemas del “no-yo” (donde entran lo inconsciente y el deseo) según Rosemary Jackson, en contraposición con los problemas del yo: lo consciente, la visión y la percepción (49). Sin embargo, el crítico debe tener cuidado al momento de usar esta interpretación psicoanalítica ya que un exceso de ésta resultaría en un mero documento clínico sin ninguna profundidad literaria. A pesar de la advertencia de Freud, muchas obras cayeron en esta trampa en su intento de ser novedosas. Así, la obra pierde todo el misterio que la envuelve, la magia se esfuma y no queda más que una serie de datos insípidos y en extremo reveladores.

Louis Vax nos da el ejemplo de una narración clínica que a la vez funciona como un cuento fantástico: *El hombre de arena* de Hoffman. En este cuento el dominio de la locura linda con el reino de lo extraño y el encanto literario y terrorífico no se pierde, sino todo lo contrario, es llevado hasta su máximo esplendor. En este relato, el protagonista (y en general pasa lo mismo con el hombre moderno) no acepta tan fácilmente como antes la existencia de los fantasmas y, por tanto, no permite que éstos lo atormenten en su hogar o en otros espacios. Sin embargo, admite que los locos existen, claro está, y que sufren alucinaciones que juegan con su mente. Así como el hombre de arena juega con la débil mente de nuestro héroe. En todo caso, el lector se siente seguro porque no cree en los fantasmas y los locos pertenecen a un mundo ajeno al suyo, él nunca se encontraría en una situación similar a la del cuento de Hoffman. Con Maupassant pasa algo distinto y parecido a la vez. Claramente Hoffman fue un autor importantísimo para el fantástico moderno, estableciendo una serie de reglas a seguir para cualquier otro autor del género que quisiera mínimamente acercarse al efecto producido por el alemán. Maupassant nos regala un cuento que asimismo puede funcionar como un documento clínico y como material literario. Aunque aquí ocurre algo que, a mi parecer, marca la diferencia entre el autor germano, y es que en este relato no hay ningún hombre de

arena, en realidad no hay nada. No hay ningún siniestro hombre que se aparezca en nuestra morada vendiéndonos relojes, ni nada que nos recuerde a momentos reprimidos de la infancia, sino todo lo contrario. En Maupassant no encontramos nada, nos enfrentamos a un vacío perturbador. Nuestro héroe sin nombre de “El Horla”, se ve atormentado en varias ocasiones por un ente invisible, sin nombre (al principio) que no produce ruidos y que parece manifestarse solamente a través de ciertos indicios materiales como el espejo o la leche del tocador. El lector entonces se siente amenazado. Si no lo puede ver y vagamente lo puede sentir, ¿cómo puede asegurarse de que el *Horla* no está rondando por ahí justo ahora? Maupassant confronta al lector con una incertidumbre enorme, con una sensación de impotencia ante algo a lo cual no puede enfrentarse. El “monstruo” es algo que no puede articularse con corrección, solamente a través de la sugestión. Esto tiene relación inexorablemente con el psicoanálisis y el inconsciente ya que es una fuerza que no conocemos, es intangible. De ahí, que podamos recurrir a esta pseudociencia, cosa que no era tan plausible con el gótico, habrá estudios con este enfoque, pero aparecerán hasta mucho después.

“Lo que no se ve, lo que es invisible, tiene una función subversiva en relación con un sistema epistemológico y metafísico de ‘Ya veo’ un sinónimo de ‘Comprendo’” (Jackson, 43). Hasta el momento, el hombre tenía ciertos conceptos en firme y de los cuales estaba seguro, pero a la llegada de la modernidad, éstos se desmoronaron.³⁴ Es en este momento donde surge todo un corpus de literatura que recurre a los motivos de la amenaza invisible. El *Horla* es justamente eso, un ser que juega con la mente y la certeza que experimenta el protagonista. Al no poder ver a la cosa, al no poder tocarla, ésta se vuelve más amenazante y peligrosa. ¿Cómo podríamos defendernos de ella? El psicoanálisis surge tratando de darnos una solución a este problema. A lo largo de todo el siglo XIX, los relatos fantásticos se estructuraron alrededor del dualismo —tema que será abordado en el apartado del doble— y los cuales nos revelan el origen interno del otro. Ahora lo demoniaco ya no es sobrenatural, sino que es un aspecto de la vida personal, una manifestación de un deseo inconsciente, o de algo que se encuentra reprimido en lo más profundo de nosotros. El sentido de “lo demoniaco” fue modificándose lentamente hasta convertirse en esta cosa indefinible. Ya no

³⁴ Por eso, insisto en ubicarnos dentro del contexto histórico y social, para entender el porqué de la literatura del momento y sus convenciones.

es un demonio que, aunque espantoso, es algo que podemos identificar dentro de nuestro imaginario cultural, sino que ahora es algo que no podemos reconocer. Rudolf Otto en *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios* entiende esto como una necesidad constante del humano por ubicar al miedo en figuras no naturales. Es así como tenemos en siglos anteriores el miedo ubicado en creaturas como hombres lobos y vampiros, posteriormente el miedo se encontraría representado de manera distinta pero el origen “no natural” seguiría siendo el mismo. El hombre nunca querría admitir que la maldad o el miedo pueden encontrarse en él mismo o en los de su especie...hasta este momento.

Para terminar con este apartado, revisemos qué es la psicocrítica y cómo puede ayudarnos al análisis de este cuento. Primero que nada, es bueno conocer el origen de esta rama de la crítica literaria, que como podemos inferir ya desde el nombre, es una rama que conjunta la literatura con el psicoanálisis dentro del estudio de un determinado texto literario. El fundador fue el francés Charles Mauron, el cual evidentemente se vio influenciado en gran medida por pensadores como Freud y Claude Benard para conformar su propia técnica. Pero también agregó postulados que él mismo conocía sobre crítica literaria que podrían ser aplicados con más precisión en el campo de la literatura. Un ejemplo de este distanciamiento o diferenciación que encontramos entre los postulados meramente psicoanalíticos de Freud y los de Mauron, es que este último no se limita a estudiar el inconsciente del autor delimitado por las pulsiones e instintos, sino que va un nivel más allá, analizando a la obra en sí misma, característica propia de la crítica literaria. No podemos entender la mente del autor sin previamente haber leído sus obras, sin haber establecido una serie de características comunes a la misma y sin haber comprendido cómo el autor maneja el comportamiento de sus personajes, que serán los que reflejen su pensamiento en mayor o menor medida. Con Mauron analizaremos también la psique de los personajes. Entonces, por ejemplo, trataríamos de dar una explicación a la mente del personaje principal de nuestro relato (“El Horla”) y analizarlo como un elemento separado. La psicocrítica se enfocará en lo que se denominó como “mito personal del autor”, o también llamado fantasma del autor por algunos otros autores (Freud lo denominó como “ello”). Hacer esto nos ayudará a conocer el desarrollo de su obra, así como el desarrollo personal y emocional que el autor mantiene con ésta, lo cual nos ofrecerá datos reveladores sobre su mente y su “mito personal”.

Es útil leer y conocer un poco más a profundidad la obra del artista, ya que muchas veces podemos encontrar elementos que se repiten con frecuencia, mismos que constituirán este famoso “fantasma”. En el caso de Maupassant, ese elemento es la psique de los personajes. En varios de sus cuentos, lo sobrenatural juega un papel clave y de gran importancia dentro de la psique de éstos. No son solamente elementos sobrenaturales que tienen como objetivo darles un buen susto, sino que éstos son los mismos que los llevarán a la decadencia y a la pérdida total de sus facultades mentales, conduciéndolos hacia la locura y en casos extremos a la muerte. El cuento por analizar es inclusive más perturbador, yendo un peldaño más arriba dentro de la escala de lo mórbido, haciendo que el personaje principal piense en el suicidio como la única manera de librarse de este mal que parece estar en todos lados, que parece habitar dentro de él mismo, dentro de su mente. En todos los cuentos habrá un elemento extraño que será el detonador para que los héroes comiencen a desarrollar un desequilibrio mental grave.

En el caso particular de nuestro héroe, las extrañas experiencias y síntomas que empieza a desarrollar parecen deberse a alguna enfermedad o malestar físico, él mismo se lo dice al lector. Sin embargo, mientras los días pasan y seguimos leyendo cada vez más entradas del diario, nos damos cuenta de que no es ninguna enfermedad física. El mismo narrador comienza a cuestionar sus propias percepciones y creencias. Comienza a preguntarse si todo esto podría ser obra de alguna fuerza sobrenatural o de algún ser desconocido para nuestra dimensión y para nuestra limitada comprensión humana. El lector a su vez puede imaginarse cualquier cosa, puede creer que en efecto el personaje desarrolló una enfermedad mental (o simplemente se detonó y siempre estuvo presente) y a raíz de esto, empieza a alucinar y a tener problemas de ansiedad y paranoia. O, por el contrario, el lector puede pensar que estos acontecimientos son en efecto sucesos sobrenaturales, que en realidad hay un monstruo que lo acecha y que vino a acabar con la era del hombre. Este hecho provocará tanto en el personaje como en el lector, un conflicto entre lo que dicta la razón y lo fantástico que parece acontecer a su alrededor y del cual no parece poder deshacerse.

Concluyendo, en esta sección hemos hecho un breve repaso sobre lo que sabemos acerca del psicoanálisis, de la literatura y de ambas disciplinas en conjunto, lo cual nos dio como resultado la disciplina de la psicocrítica. El psicoanálisis y la literatura se fusionan para darnos como resultado una visión innovadora y especialmente útil para cierto tipo de relatos

modernos que tienen como tema central a la cuestión del inconsciente, de los deseos, de la represión y las pulsiones, temas que como hemos establecido anteriormente, se desarrollan principalmente en el siglo XIX. “El psicoanálisis y la literatura pueden funcionar como elementos integradores de la psicocrítica, mientras ambas disciplinas respeten los límites con los que colindan la vida obra del escritor a estudiar” (González, E., 17). Si bien es cierto que debemos estudiar no solamente la obra sino también la vida del autor, adentrarnos demasiado en esta última podría ser contraproducente. Corremos el riesgo de asociar todo directamente con cuestiones demasiado personales de la vida de éste, llevándonos a elaborar un análisis literario errado. Por esta razón, algunos autores se niegan a tomar en cuenta al autor como referente o siquiera como creador del contenido, el ejemplo perfecto de esto sería Barthes, pero también otros teóricos como Derrida o Foucault. Sin embargo, a mi parecer, es necesario conocer la vida del autor ya que ésta tendrá una influencia directa en lo que escribe, en su manera de concebir al mundo y en su manera de expresarse. Asimismo, los temas que tocará también se verán influenciados por su historia personal. Así como todo texto puede ser visto como una serie de citas infinitas de otros textos que pertenecen al pasado cultural, histórico y social de toda la humanidad (lo cual resulta en la importancia de analizar el contexto) la vida del autor tampoco debe ser dejada de lado completamente.

4.1 Las obsesiones de Maupassant

En este apartado tocaremos un poco más a profundidad la vida y obra de Maupassant. Ya hemos mencionado a lo largo de este trabajo algunos detalles importantes, tales como una serie de características similares que podemos encontrar en la mayoría de sus cuentos, así como el uso recurrente de ciertos temas. Esto nos indica un modelo preferido por el autor para su escritura, lo cual aplicado a nuestro tema de análisis (la psicocrítica), nos sirve como punto de partida. No solamente para analizar la vida y psique del autor y cómo influyó dentro de su obra sino también para analizar la obra misma y sus personajes. En este caso el personaje que ocupará nuestra atención es el del cuento “El Horla”. Empezaré por mencionar algunos datos relevantes de la vida personal del autor para posteriormente pasar a su obra, la cual veremos está muy relacionada con este aspecto psicológico, debido a su enfermedad que lo fue orillando hacia su propia locura tal como a nuestro héroe principal.

Maupassant empieza su carrera en la literatura como cualquier otro aspirante a escritor de su tiempo, de una manera típica y sin ninguna hazaña espectacular. De adolescente, escribe poemas para después buscar a algún mentor que pudiera revisar sus escritos porque a los ojos de Maupassant “el saber literario se aprende y se transmite” (Reid, prologue, 11).³⁵ Su primer mentor fue el poeta Louis Bouilhet, originario de Rouen, para luego seguir el famoso Gustave Flaubert quien era amigo de la familia desde hace tiempo. Dos de sus maestros fueron también Émile Zola y Turguénev —aunque en menor medida que Flaubert— con quien Maupassant entabló una fuerte amistad. Maupassant, como su maestro Flaubert, se niega a entrar dentro del etiquetado literario y no se reconoce como naturalista. “Él prefiere ver en el talento la marca única de un temperamento y en el escritor un ‘ilusionista’” (Reid, 12).³⁶

Es por esta declaración y la variedad de géneros que encontramos en su obra, desde el realismo hasta el fantástico y el terror, que sería difícil clasificarlo dentro de un solo género. Su obra, según Martine Reid, sería bastante parecida a la de otros escritores “vodevilistas” menos importantes si no fuera porque otorgó un lugar especial en sus relatos a ciertos espacios emblemáticos de Francia tales como el río Sena, los pueblos y la costa de Normandía. Como ya se había analizado en el apartado de “El realismo en Maupassant”, estos elementos se parecen mucho y usan los mismos procedimientos que los autores realistas del periodo. Por lo cual podríamos decir que su obra contiene características del realismo dentro de lo fantástico. Sin embargo, en el centro de la obra de Maupassant, hay un elemento que se diferencia por completo de esta corriente y es la cuestión de la identidad. Maupassant plantea diversos cuestionamientos alrededor de esta temática, la cual constituirá casi un motivo o tópico en su obra hasta llevarlo a su máxima expresión en “El Horla”.

Maupassant escribe “El Horla” en 1887, año especialmente tormentoso para el autor. En este momento su hermano Hervé es internado y el mismo Maupassant sufre también de problemas de salud físicos como la parálisis, así como mentales, a causa de la sífilis. Aquí es cuando empieza verdaderamente a experimentar fuertes cambios en su personalidad. Su salud mental se ve fuertemente afectada llevándolo incluso a experimentar episodios en los cuales tenía la impresión de verse a sí mismo fuera de su cuerpo, de percibirse como un extraño

³⁵ « (...) le savoir littéraire s'apprend et se transmet » (Reid, prologue, 11) [N.T.]

³⁶ (...) « il préfère voir dans le talent la marque unique d'un tempérament et dans l'écrivain un 'illusionniste' » (Reid, 12). [N.T.]

cuando se miraba al espejo. Su estado psíquico se degradó a una velocidad impresionante a causa de la enfermedad durante los dos últimos años de su vida, llevándolo a la locura. Al momento de escribir “Lui?”, Maupassant experimenta más vívidamente este tipo de alucinaciones. Por lo tanto, podemos decir que este cuento está inspirado en la propia locura del autor. Incluso llegó a confesarle a Paul Bourget, escritor francés, que percibía a su doble sentado en su propio sillón (Savard, 124).³⁷ Notamos entonces, una evolución dentro de su obra que no veíamos al principio de su carrera cuando su salud se encontraba estable. Los cuentos fueron evolucionando junto con sus propios problemas personales y mentales.

Una de las “obsesiones” de Maupassant, es el tema del doble y de la pérdida de identidad. Este tema será abordado con más detalle en el último apartado ya que éste había sido desarrollado anteriormente pero con Maupassant toma una dimensión completamente distinta. Una donde el protagonista es llevado al extremo de una forma particular. Encontramos un rastro de este tema desde su primera aparición en su antología de poemas llamado *Des vers*, pero es hasta los relatos posteriores de “Lui?”, “El Horla” y “Qui sait?” que vemos un giro en el tratamiento del tema del doble. La obra de Maupassant nos dice Martine Reid:

Por fin toma prestada la atención hacia los efectos desastrosos de la estupidez, el sentimiento de vacuidad de los seres y las cosas, el miedo sordo del despojo de uno mismo, la irrupción dentro de lo real de la locura y de la alucinación, sin olvidar su contraparte, la experiencia de la belleza bajo todas sus formas (Prologue, 9).³⁸

Como nos dice Reid, lo real en Maupassant se diluye completamente. Estamos en un universo donde lo real ya no parece serlo. Donde incluso nuestros sentidos más básicos de supervivencia como la vista y el oído se ven afectados por una fuerza que no sabemos a ciencia cierta de dónde provenga ni qué sea pero sabemos es la causante de nuestros males. El mundo en el fantástico moderno, y especialmente en los cuentos de Maupassant, se vuelve una ilusión patética. Cuando el personaje quita este velo de sus ojos, empieza un proceso inevitable de consternación, locura y terror que lo llevará hasta la muerte, así como al mismo autor.

³⁷ « A l'époque où il écrivait « lui ? » Maupassant avait déjà éprouvé ce genre d'hallucination ; il avoue à Paul Bourget qu'il aperçoit fréquemment son double, assis dans son propre fauteuil. » (Savard, 124). [N.T.]

³⁸ « Elle emprunte enfin l'attention portée aux effets désastreux de la bêtise, le sentiment d' inanité des êtres et des choses, la crainte sourde de la dépossession de soi, l'irruption dans le réel de la folie et de l'hallucination, sans oublier son envers, l'expérience de la beauté sous toutes ses formes (...) » (Reid, prologue, 9) [N.T.]

Pierre Bayard, nos dice que si debiéramos, en el universo completo de la obra de Maupassant, “alcanzar un principio único del relato, escogeríamos éste: un ser toma —de repente o lentamente— conciencia de una idea extraña; ésta lo invade poco a poco y lo destruye” (88).³⁹ Esta idea extraña de la que habla Bayard provocará un cambio de percepción radical. Nuestro personaje empieza por afirmar que no está loco, que debe haber cualquier otra explicación antes de aceptar la pérdida de sus facultades mentales hasta finalmente llegar al punto culminante del relato donde por fin admite su locura y la adopta sin más. Sin embargo, el personaje no es capaz de definir el origen de esta locura, lo cual es aún más perturbador debido a la ausencia de información. Maupassant cambia el tópico de lugar característico del gótico, aquel de las casas encantadas, las bóvedas misteriosas y demás, para sustituirlas por espacios diversos e incluso luminosos y comunes como el río Sena, el bosque de Rouen, etc. Pero estos parajes aparentemente relajantes y al aire libre no son el escenario principal donde se desarrollará la acción dramática y terrorífica del relato, sino que será en la mente del protagonista. Así, lo sobrenatural ya no necesita de una casa embrujada, de unas cadenas que se arrastran o de una puerta que rechina. El terror ahora se desarrolla en la mente del personaje adoptando cualquier otra forma, según los miedos y dudas de éste.

Como podemos observar, muchos de los relatos de Maupassant, incluido claro el cuento de este trabajo, tienen por tema principal a la locura. Todo esto cobra sentido si conocemos la vida del autor y comprobamos que él mismo tuvo una relación cercana con la locura: murió solo en un asilo privado a causa de “una parálisis general progresiva” (Savard, 100). Si no fuera por esto, podríamos suponer que el acercamiento a este tema desde su obra hubiera sido más limitado o incluso deficiente. Claro está, que no debería ser un requisito sufrir de esta manera para realizar una obra sobresaliente. Sin embargo, es gracias a esta obsesión por la locura, la cual persiguió al autor a lo largo de toda su vida, la que les dio esta vena fantástica y terrorífica a sus relatos. Pierre Cogny en su libro *Le Maupassant du “Horla”* nos dice que: “en la obra de Maupassant aparece una especie de hilo conductor que no deben ocultar las ramificaciones secundarias hacia lo fantástico, misterioso o incluso lo

³⁹ « (...) dégager un principe unique de récit, écrit Pierre Bayard, nous choisirions celui-ci : un être prend—tout à coup ou lentement—conscience d’une idée étrange, celle-ci l’envahit peu à peu et le détruit » (Bayard, 88). [N.T.]

burlesco en lo horrible, y este hilo es la angustia y la locura” (19).⁴⁰ Asimismo, otra de sus obsesiones fue sobre las teorías del magnetismo, lo cual lo llevó a volver más vívidos y creíbles sus relatos dotándolos de un soporte extra. Maupassant no solamente quería contarnos una historia sino que también quería justificarla. Hacer que ésta fuera lo suficientemente convincente como para que el lector la creyera y que la duda que había sido sembrada en su cabeza fuera creciendo conforme avanzara la lectura.

El miedo en Maupassant no es un miedo materializado, algo que podamos identificar y tocar sino todo lo contrario: es el vacío. El miedo en “El Horla” es representado a través de lo desconocido, lo intangible, lo incorpóreo. El *Horla* se manifiesta a través de amenazas invisibles, amenazas que podrían clasificarse como inofensivas. Tomemos los ejemplos del relato donde este ente bebe leche, arranca rosas y camina por la casa. Estamos frente a un miedo diametralmente distinto, no es el caso de una aparición espectral y terrible que se manifiesta bajo la luz de la luna, es simplemente una fuerza desconocida para el humano. Lo que da miedo es la imposibilidad de conocer, el miedo nos remite a nuestra ignorancia frente al mundo, nos recuerda que el ser humano desconoce más de lo que conoce. Aunado a esto, podemos establecer otra “obsesión” de Maupassant: el tema del doble, el cual está relacionado directamente con el tema de lo invisible, ya que este último evoluciona dentro del cuento hasta volverse una posesión. El *Horla* comienza por ser una amenaza inmaterial hasta lentamente apoderarse de la mente del protagonista. Igualmente, para que la posesión pueda llevarse a cabo, el personaje debe siempre estar solo. El *Horla* ataca a nuestro héroe cuando éste se encuentra solo en el bosque, en su casa, en el río. Pareciese que es una característica que debe cumplirse para que la posesión tome lugar. El *yo* en soledad se vuelve inevitablemente el *otro* de la posesión. En el penúltimo apartado analizaremos cómo la identidad del personaje se ve deformada (y suplantada) por el otro, por lo desconocido.

Los locos en Maupassant en general son inteligentes, cultos y sensibles. No estamos frente a un loco que ha perdido completamente sus sentidos y el contacto con la realidad. Hasta el momento culminante de la posesión, siguen conservando sus sentidos en perfecto estado, siguen contando con buena memoria, lucidez para escribir, leer, pasearse, etc. El héroe de “El Horla” incluso investiga sobre la posible “enfermedad” que podría estarlo

⁴⁰ « Dans l'œuvre de Maupassant apparaît une sorte de fil conducteur que ne doivent pas masquer les ramifications secondaires vers le fantastique, mystérieux ou même le burlesque dans l'horrible, et ce fil est l'angoisse de la folie » (Cogny, 19). [N.T.]

acechando para poder autodenominarse enfermo o loco. Se interroga constantemente y no deja ni por un segundo de cuestionarse lo que pasa a su alrededor. Charlotte Schapira nos sugiere que la frase “Estoy loco / me vuelvo loco” se vuelve el *leitmotiv* del relato (Schapira, 8).⁴¹ Esto, en mi opinión, se explica de la siguiente manera. Hemos establecido ya que es importante para la psicocrítica conocer la vida del autor para analizar su obra de manera más personal, lo cual es válido solamente para esta disciplina ya que para otras dentro de la misma crítica literaria resultaría más bien laborioso e inútil. Sin embargo, tomando en cuenta que nuestro autor siempre fue un erudito, un hombre acomodado, que gozaba de una gran lucidez y un amplio criterio hasta la llegada de su enfermedad, concluiríamos que esta descripción sobre los “locos razonadores” son un reflejo de él mismo. Él mismo se concebía como uno de ellos. Incluso pensaríamos que él mismo habrá llegado a plantearse esta misma interrogante que acechaba a su protagonista: “¿Estoy loco? ¿Me he vuelto loco?”. Para el final de su vida, Maupassant sufría ya de alucinaciones y dudas que lo perseguían constantemente acerca de lo que era real o no, esto coincide con la publicación de su cuento que para mí constituye su obra maestra dentro del género de la *nouvelle*.

Ya hemos hablado acerca de la ambigüedad en el cuento producida por ciertos registros, ciertos procedimientos literarios y estilísticos pero también podemos reflexionar sobre una ambigüedad entre narrador y autor. Pensaríamos incluso que no se trata solamente de una técnica narrativa, sino que el mismo Maupassant es quien está escribiendo en un diario personal contándonos a través de la fantasía y la voz de otro personaje lo que él mismo siente en estos últimos años de decadencia mental. Pensaríamos que escribir “El Horla” fue una especie de catarsis para él, una manera de contar lo que le pasaba, lo que vivía sin parecer un loco, sin que los demás lo juzgaran. Así como el personaje de nuestro cuento, Maupassant vivía en una sociedad en la cual admitir estos hechos que nos son narrados no era para nada bien visto. Por lo tanto ¿qué mejor manera de liberarse de la angustia y el terror que lo acompañó a lo largo de estos últimos años, que a través de la literatura fantástica? Podemos preguntarnos ¿el *Horla* es meramente producto de la mente del personaje del cuento o existió en realidad para Maupassant? Como nos dice Collette Astier en su artículo “Maupassant y lo fantástico”: “Estos cuentos que dibujan el arabesco del terror, son tal vez menos fantásticos

⁴¹ « La phrase ‘Je suis fou / Je deviens fou’ devient le *leitmotiv* du conte » (Schapira, 8). [N.T.]

de lo que parecen: sólo realizan un inventario del sufrimiento del mundo” (153). O en este caso, el sufrimiento del propio autor.

Concluiríamos diciendo que el miedo a perder la razón, a la ruptura de la identidad, hasta el punto de llegar a la demencia total, es lo que llevó al personaje principal a experimentar una verdadera metamorfosis mental e incluso física. Es evidente al final del relato cuando el personaje considera el suicidio como la única opción para librarse de este ente. La muerte se posicionaría como el fin último dentro de sus obsesiones. Según Elizabeth González Torres, Maupassant manifiesta un gusto especial por cinco temáticas particulares, las cuales ella considera como sus obsesiones o fantasmas que conforman su mito personal: la melancolía, lo sobrenatural, el terror, la locura y la muerte (9). Fueron estos “fantasmas” los que atormentaron al autor a lo largo de su vida pero especialmente en sus últimos años en los cuales las drogas, el alcohol y una desenfadada vida sexual, dieron como resultado la terrible enfermedad que lo llevó a la muerte. Él mismo se aisló del mundo, donde comenzó a ser presa cada vez más de los estragos de la sífilis, obsesionándose con teorías sobre magnetismo y sobre enfermedades varias que podrían acabar con la humanidad. Él mismo fue presa de un terror inexplicable e invisible, así como el protagonista de su último cuento, llevándolo a la muerte.

4.2 Lo inquietante en la atmósfera del cuento y el efecto ominoso.

Ya hemos hablado acerca de cómo el autor logra convencernos a nosotros, lectores, que estamos leyendo algo mucho más acercado a la realidad que cualquier otro cuento de terror. Asimismo, hemos hecho un pequeño repaso acerca de la importancia del psicoanálisis y la psicocrítica en la crítica literaria. Ambos elementos serán unidos y analizados en esta sección donde veremos cómo el ambiente resulta ominoso y terrorífico. Primeramente, explicaré de manera breve en qué consiste este término de lo “ominoso”. Enseguida daré algunos ejemplos sobre qué otros autores han tocado este tema en sus composiciones para finalmente observar cómo lo aplica Maupassant en su propia obra, apoyándome en la teoría de Freud y especialmente en su libro de *Lo Ominoso*, así como en las opiniones de algunos otros estudiosos del tema como Hélène Cixous.

Según Rosemary Jackson, la literatura fantástica más que introducir lo nuevo, revela todo aquello que debía permanecer oculto, dejando al mundo en el ámbito cómodo y conocido al que está acostumbrado. Freud lo desarrolló con más profundidad denominándolo como lo “ominoso”. Por esta razón, la literatura fantástica es clasificada como aquella donde surge la cuestión del inconsciente. Ésta, a través de diferentes procedimientos literarios, nos revelará sus efectos siniestros que se desarrollarán en un espacio oculto y oscuro detrás de lo conocido. Podemos hacer una comparación con una casa. Diríamos que lo conocido (*Heimlich*) se encuentra en la parte de arriba de ésta donde todos conviven y hacen sus actividades cotidianas mientras que lo ominoso o lo siniestro (*Unheimlich*) sería el sótano al cual nadie accede por temor; es un espacio oscuro y húmedo, un espacio en el cual no querríamos pasar mucho rato. Este espacio oculto según Freud no es algo nuevo o extraño sino algo antiguo y familiar que se ha establecido en la mente y que se ha ocultado a través del proceso de la represión. En la literatura encontramos a varias creaturas como demonios, hadas, duendes, entre otros, que fungen como la representación de esta proyección inconsciente de la óptica del siglo XIX. Según Laplanche y Pontalis podemos entender por proyección a “esas cualidades, sentimientos, deseos, objetos, que el sujeto rehúsa a reconocer o rechaza en sí mismo y que expulsan del *yo* y se localizan en otra persona o cosa” (66).

Creo conveniente retomar el punto inicial de este estudio sobre la comparación entre lo fantástico gótico y lo moderno. Hemos observado que a través de los siglos, lo ominoso se transforma. Hemos dejado los espacios cerrados como los castillos en Walpole o Radcliffe para pasar a Shelley con los cuartos fantásticos donde se desarrollan experimentos. Enseguida tenemos a los maestros y precursores tales como Hoffmann, Nodier y Gautier para alcanzar finalmente el punto máximo de la representación ominosa, las obras que a mi parecer son las más representativas de este efecto y que lo llevarán a una dimensión completamente nueva: Poe, James y por supuesto Maupassant. Mientras que la novela gótica y la *Schauerroman* ponen énfasis sobre lo misterioso, lo terrorífico y lo desconocido que proviene de fuera, el fantástico moderno pone este énfasis en los mismos elementos pero que ahora provienen de dentro de nosotros mismos. Como vemos en “El Horla”, el personaje principal se siente perseguido por una fuerza difícil de definir. El cuento admite varias interpretaciones pero la que nos interesa en este momento es aquella con un enfoque psicoanalítico. Por lo tanto, pensaríamos que en una primera instancia esa “cosa”, aquello que resulta desconocido viene

de fuera, de aquel buque carguero de Brasil. Pero conforme la lectura avanza, nos damos cuenta de que más bien parece que esta “cosa” persigue al protagonista desde dentro, lo persigue constantemente porque vive dentro de su cabeza. Esta incertidumbre intelectual es la que produce el temor y la ansiedad, dando como resultado el efecto ominoso. Este cuento sirve como auténtica prueba de que en el fantástico moderno lo ominoso domina al hombre, convirtiéndose en el villano principal de este nuevo relato, llevándolo a la locura y a su propia destrucción.

En la sección anterior, hemos identificado cuáles son los temas que constituyen este “fantasma” del escritor, entre estos temas se encuentra el de la visión. En el relato de Maupassant, la visión juega un papel muy importante pero esta misma visión se ve mermada, ya que el protagonista no logra nunca identificar qué es lo que ve. Observa cierta presencia brumosa algunas veces pero en general nada: vacío. Según Bellemin-Noël hay dos características que definen a la “cosa” fantástica; la primera consiste en no mostrarla. El objeto monstruoso nunca es mostrado ni puede ser visto a plena luz del día, ni en tres dimensiones. Esta incompetencia en lo visual constituirá una prueba irrefutable de la existencia de lo inexistente. Hay una fuerza que aparentemente no debería existir, según las leyes de la naturaleza y de lo que conocemos y establecemos como verdadero. Sin embargo, ahí está frente al protagonista manifestándose, pero sin que éste pueda verlo ni tocarlo. Esta falta de visibilidad hace que otros sentidos se agudicen, por ejemplo: el oído cada que se escuchan ruidos raros en la casa; el tacto cada que el protagonista siente escalofríos; el olfato con los olores desagradables que podrían desprenderse, etc. “Mostraremos claramente que la imposibilidad es con frecuencia un avatar romántico del rechazo, un rechazo intolerable tanto como deseado —lo que nos remite a una cuestión psicoanalítica” (Bellemin-Noël, 113).⁴² El fantástico moderno, y en especial el de Maupassant, se organiza alrededor de la temática de la identidad y según lo que nos dice Freud acerca del sentimiento de lo *Unheimlich*. Este último “equivale a un acceso neurótico benigno que tiene alguna cosa que ver con un reprimido que vuelve para fascinar, es decir para aterrorizar y seducir” (Bellemin-Noël, 114).⁴³

⁴² « (...) on montrerait aisément que l'impossibilité est souvent un avatar romanesque du refus, d'un refus intolérable autant que souhaité, — ce qui renvoie à une question psychanalytique » (Bellemin-Noël, 113). [N.T.]

⁴³ « (...) l' *Unheimliche* équivaut à un accès névrotique bénin ayant quelque chose à voir avec un refoulé qui fait retour pour fasciner, c'est-à-dire terroriser et séduire » (Bellemin-Noël, 114). [N.T.]

Pasemos ahora a los conceptos directamente extraídos del libro de *Lo Ominoso* de Freud. Freud nos dice que la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso es la incertidumbre intelectual. Lo ominoso sería donde uno no puede orientarse. Mientras mejor se oriente uno en su medio, más difícil será que los sucesos causen una impresión ominosa. En “El Horla” el protagonista al principio del relato parece estar en control de su entorno, todo va bien en su vida hasta que empieza a tener estos encuentros con el *Horla*. Después de estos encuentros, experimenta dicha incertidumbre intelectual. Ya no se orienta dentro de su medio porque todo lo que creía se ha transpuesto, la realidad que conocía ha cambiado y junto con ella, la vida del narrador. Por otro lado, Schelling enuncia acerca del concepto de lo *Unheimlich* que es todo aquello que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz (ctd en Freud, 225). El *Horla* puede ser visto como aquello que debía permanecer oculto, en otra dimensión, en las sombras o en lo más profundo de la mente del protagonista pero por una u otra razón emergió y ahora no hay manera de devolverlo a donde pertenecía. Esta fuerza será la que llevará a la locura a nuestro personaje. La locura misma, entre otras enfermedades mentales tienen el mismo origen en cuanto a lo ominoso. “El lego asiste aquí a la exteriorización de unas fuerzas que ni había sospechado en su prójimo, pero de cuya moción se siente capaz en algún remoto rincón de su personalidad” (Freud, 143). En épocas anteriores, estos arrebatos de locura en las personas eran atribuidas a fuerzas externas que eran supuestamente las que ocasionaban estos desbalances orgánicos. En la Edad Media se le atribuía a los demonios y dicha creencia siguió hasta tiempo después.

El efecto ominoso normalmente se logra cuando los límites entre la fantasía y la realidad se borran. Cuando no hay una barrera clara que pueda ayudarnos a diferenciar al uno del otro, “cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo” (Freud, 244). Maupassant nos ofrece un relato donde los límites entre la realidad y la fantasía son sumamente ambiguos. Por eso parece que estamos frente a un relato realista durante la primera mitad del cuento para luego toparnos con un tono completamente distinto en la segunda parte. La barrera que diferencia a lo fantástico de lo real en Maupassant está trazada muy finamente, llevando al lector a confundirlas y a enfrentarse con la sensación de lo ominoso.

El autor juega un papel muy importante en la elaboración del sentimiento ominoso en el relato. Maupassant nos sitúa aparentemente en el terreno de la realidad cotidiana para que al momento de insertar lo fantástico, esto resulte en una irrupción abrupta dentro del mundo de lo conocido. “Entonces acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria” (Freud, 249). Es decisión del autor seguir en esta línea de eventos que pueden ocurrir a todas luces en la vivencia cotidiana o acrecentar y multiplicar este efecto. Maupassant, en su caso particular, incrementa la sensación ominosa llevándola mucho más allá de lo que podría ocurrir en la vivencia, elaborando escenas donde se desarrollan sucesos que probablemente no tendrían cabida en la vida cotidiana, tales como la rosa que es levantada por los aires. Sin embargo, es útil recordar esta ambigüedad que otorga una doble interpretación a los hechos. A final de cuentas es el lector quien elabora la interpretación que mejor le plazca y, en mi caso, he decidido optar por la opción de la locura partiendo de un análisis psicoanalítico.

Según Freud, el autor dispone de un recurso esencial para mejorar las condiciones del relato y llevar a cabo sus propósitos literarios: ocultar las premisas. Freud explica que si el autor pasa largo rato ocultándonos las premisas que ha escogido para este mundo que él mismo ha inventado y desarrollado en su relato, si logra a través de hábiles procesos literarios dejar estas premisas para el final, entonces el momento culminante se desarrollará al término de la historia, dándonos como resultado el esclarecimiento de la trama. La ficción entonces confirma lo antes dicho. Ésta establecerá nuevas posibilidades para el sentimiento ominoso, las cuales raramente se experimentan en el día a día. Maupassant, con su ambigüedad, lleva a cabo este proceso donde esconde las premisas. Será hasta ya bien entrado el relato y hacia el final de éste que habrá un cambio radical en la trama revelando lo ominoso del mismo. Freud nos da un ejemplo de un relato donde el efecto ominoso no se logra de la misma manera e incluso parece convertirse en un espectáculo risible. Hablamos de la farsa de Johann Nestroy “El despedazado”. En esta obra del dramaturgo vienés, cuando el fugitivo, a quien se tiene por el asesino, ve frente a él al presunto espectro de su víctima tras cada escotillón, exclama desesperado “¡pero si yo he matado a uno sólo” ¿A qué viene esta atroz multiplicación?” (ctd. en Freud, 251). El resultado tiene un efecto incluso paródico, puesto que el espectador ya conocía de antemano las condiciones de la escena, así que es imposible

compartir el terror del personaje. Por esta razón, el efecto ominoso no se logra, sino todo lo contrario, resulta hasta cómico. Por otro lado, en Maupassant el lector sí puede compartir el terror experimentado por el personaje al mismo tiempo que éste. El lector no sabe antes que el mismo personaje lo que irá sucediendo, ni se puede adelantar a los hechos. Esto es gracias a la técnica narrativa del diario donde todo se nos va narrando en primera persona. Entonces no sabemos, como sucedería con un narrador omnisciente, lo que va a pasar antes, ni lo que piensa el personaje con una óptica totalitaria y casi divina. Lo que sabemos sobre el relato se nos va revelando poco a poco, haciéndonos compartir su ansiedad intelectual, sembrando en nosotros la duda y finalmente, haciendo partícipe al lector del efecto ominoso al mismo tiempo que al personaje.

Freud nos indica que el autor posee una inmensa libertad al momento de elaborar su relato ya que él dispone de todas las herramientas para poder manipularlo a su antojo. Él podrá elegir a los personajes y cómo se desarrollan, las situaciones y, más importante aún, los escenarios donde se desarrollarán. El autor podrá seleccionar si el mundo elegido para su representación ficticia será parecido o alejado del mundo que conocemos y con el cual estamos familiarizados (Cixous, 538). Conviene recordar la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico. En el primero, los escenarios normalmente son alejados de nuestra realidad: bosques encantados, reinos mágicos, entre otros. Mientras que en el fantástico, normalmente se seleccionan mundos parecidos al nuestro, pero donde algún elemento sale de la cotidianeidad para insertarnos dentro del plano fantástico. Forzosamente debe cumplirse esta ruptura del orden. Sin embargo, muchas veces no contamos con elementos suficientes que nos recuerden a escenarios o lugares conocidos. Con Maupassant, sí podemos encontrarlos. Es la insistencia de lo familiar (*Heimlich*) lo que da cabida a lo que puede resultar posteriormente en lo ominoso (*Unheimlich*). Maupassant nos proporciona los suficientes detalles e información a lo largo del relato para que finalmente al término de éste, el efecto ominoso llegue a su punto culminante. Lo que creíamos por familiar y conocido resulta todo lo contrario, una versión desconocida, misteriosa y terrorífica de nuestra realidad cotidiana.

Hélène Cixous argumenta que la figura que representa de forma más directa el sentimiento ominoso es aquella del fantasma. “El fantasma es la ficción de nuestra relación

con la muerte, concretizada por el espectro en la literatura” (542).⁴⁴ El fantasma ha sido un motivo recurrente dentro de la literatura fantástica, entre los cuales tenemos grandes ejemplos como *El fantasma de Canterville* de Wilde, *Macbeth* de Shakespeare, *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, entre otros. El uso que le da cada autor al tema del fantasma es diferente pero en la gran mayoría de los casos, el fantasma representa esta relación del ser humano con la muerte. El fantasma es el símbolo de nuestro temor a enfrentarnos a este cruel destino, que sin embargo es inevitable. El fantasma puede ser considerado como el grado superlativo de lo ominoso, no hay nada más perturbador y notorio para el ser humano que la idea de su propia mortalidad. Este pensamiento lo remite a sus límites, a su corta permanencia en el mundo y a su efimeridad. La mortalidad y el fantasma están ahí para recordarnos nuestro sucinto paso por el mundo. El fantasma funciona como un lúgubre recordatorio. Entre las varias interpretaciones que se le dan a la figura del *Horla* podemos encontrar la de fantasma. Cualquiera que sea la interpretación que queramos adoptar, el *Horla* funciona como el símbolo de lo ominoso porque es una fuerza, un fantasma, un ente, algo que debió permanecer oculto pero ha salido a la luz. Ahora el protagonista no puede dejar de sentir su presencia, sin embargo nunca puede llegar a verlo. Ésta sería la perfecta representación de lo que la muerte representa para el humano. El hombre se siente acechado constantemente por la muerte, sabe que está por ahí esperándolo, sólo que no sabe cuándo vendrá por él. Así, nuestro protagonista siente la presencia constante del *Horla* pero no sabe cuándo se decidirá a atacarlo, si es que decide hacerlo, o si más bien el *Horla* lo orillará a él mismo escoger la muerte lo cual resulta todavía más inquietante.

La muerte no tiene ninguna forma, no está representada en la vida real. Nuestro inconsciente no tiene lugar para la representación de nuestra propia mortalidad. Por lo tanto se vuelve una representación imposible. En varios relatos, películas y cultura popular se ha tratado de representar a la muerte. A pesar de tener una imagen que nos viene rápidamente a la mente —aquella de una calavera vestida de negro con una guadaña— sigue siendo una imagen conocida: la de una calavera, un elemento humano. Muchos otros autores prefieren recurrir a imágenes varias, la gran mayoría de estos espectros son invisibles, solamente se trata de fuerzas más allá de nuestra comprensión que mueven cosas y nos atormentan. Tal es

⁴⁴ “The Ghost is the fiction of our relationship to death, concretized by the spectre in literature” (Cixous, 542). [N.T.]

el caso del *Horla*, una fuerza invisible, diríamos que casi imperceptible que aun así logra cumplir su objetivo de ser el símbolo de la muerte.

Aquello que es un secreto, algo absolutamente nuevo y que debería permanecer escondido, porque se me ha manifestado, es la prueba de que estoy muerto; sólo los muertos conocen el secreto de la muerte.

La Muerte nos reconocerá pero nosotros no la reconoceremos (Cixous, 543).⁴⁵

Podemos aplicar esta cita al personaje de nuestro relato ya que a pesar de no estar muerto, el *Horla* una vez que se ha manifestado frente a él, lo llevará a su propia destrucción y su muerte. Sólo el *Horla* puede acercarse a él, verlo, atormentarlo pero el protagonista no puede hacer lo mismo. No es una criatura como un vampiro o un hombre lobo al cual pueda hacerle frente, no es un humano ni nada parecido. El protagonista no puede reconocerlo ni puede desvelar su secreto, la única solución que parece ser la adecuada para su problema es el suicidio. Quizá esa podría ser la manera de acceder al secreto de la muerte del cual nos habla Cixous. En vida resultaría imposible para nuestro protagonista obtener las respuestas que requiere, todo lo contrario. Mientras más indaga, más parece perder la razón y su propia identidad. Es así como se produce el efecto ominoso, cuando la distinción entre lo imaginario y lo real se borra, cuando algo que hasta ahora era concebido como imaginario se aparece frente a nosotros en la realidad. El *Horla* y los fantasmas, son concebidos como imaginarios, lejanos, arcanos, pero en el relato éste se aparecerá frente al protagonista, el símbolo se apodera de las funciones de la cosa que simboliza.⁴⁶

Por otro lado, el miedo que se siente en el fantástico moderno y el sentimiento ominoso puede ser ambiguo y tener un doble significado. Como dice Shelley: “[Una historia] la cual hablaría a los misteriosos temores de nuestra naturaleza” (10).⁴⁷ Esta frase parece describirnos dos miedos distintos: el primero parece hablarnos sobre un miedo que proviene del exterior. Mientras que el segundo sería un miedo siempre presente pero escondido, aquel de nuestra propia “naturaleza” irracional, lo que otros han llamado el inconsciente (Levesque,

⁴⁵ “What is an absolute secret, something absolutely new and which should remain hidden, because it has shown itself to me, is the fact that I am dead; only the dead know the secret of death. Death will recognize us, but we shall not recognize it” (Cixous, 543). [N.T.]

⁴⁶ El símbolo es el *Horla* que simboliza la muerte, sin embargo los símbolos son meras representaciones. Por tanto, el efecto ominoso proviene del hecho de que el símbolo adquiere autonomía, realiza las funciones de la muerte misma, a través de ciertos procedimientos el *Horla* tomará la vida del protagonista sin siquiera tener necesidad de haberlo tocado él mismo. El protagonista será orillado a tomar esta decisión por una fuerza arcana.

⁴⁷ “[A story] which would speak to the mysterious fears of our nature” (Shelley, 10). [N.T.]

19).⁴⁸ Sería útil aplicar esta explicación a nuestro relato ya que así como esta frase, el relato mismo de Maupassant es ambiguo, permitiendo la interpretación de ambos tipos de temor. El *Horla* es un miedo que proviene del exterior, algo que desconocemos y es completamente ajeno al ser humano, algo sobrenatural. Sin embargo, también puede ser que el *Horla* provenga del interior del personaje, de su inconsciente, de su mente. Por lo tanto, es un miedo que siempre estuvo presente ya que vivía dentro del protagonista, algo que había estado todo el tiempo escondido y que debió permanecer oculto pero por una u otra razón salió a la luz, a la parte consciente. El *Horla* sería entonces parte constituyente del personaje, parte de su ser, de su propia naturaleza, sólo que se había mantenido al margen al encontrarse en un nivel más profundo de su conciencia. Una vez liberado, el *Horla* se apoderaría de la mente del personaje hasta volverlo loco, ya que esta naturaleza irracional es peligrosa. Diríamos entonces que el miedo externo, esta amenaza ajena al humano es la muerte y la amenaza interior y silenciosa es la locura. Ambas finalmente llevarían al personaje a la decadencia máxima y a la pérdida de sus sentidos y de su vida. El fantástico se interesa por estos dos temas y, en específico, el fantástico moderno se interesa por los temas de la amenaza interior, es decir, el de la locura. Maupassant se decanta por este tema aunque a final de cuentas, y es lo que propongo en este trabajo, el lector será quien dará la interpretación final al relato dependiendo de sus propios temores. El hombre del gótico se preocuparía más por una amenaza externa, por la muerte que viene a acecharlo mientras que el hombre del XIX, el hombre “moderno” tendría otra clase de miedos, tales como el miedo a la locura, a perderse a sí mismo y al desconocimiento.

Pierre Bayard en su obra *Maupassant juste avant Freud* nos dice que la barrera existente entre las áreas del dominado y el no-dominado en Maupassant no son del orden de la represión (como en Freud), porque este modelo no se funda sobre el secreto o el desconocimiento de uno mismo, sino sobre la dificultad de integrar la alteridad sobre los problemas de elaboración (53).⁴⁹ Notamos en Maupassant que uno de los primeros signos

⁴⁸ « Cette proposition semble décrire deux peurs différentes : la première serait la peur que nous ressentirions face à une menace venant de l'extérieur, et en même temps une deuxième peur qui serait toujours présente mais cachée, cette peur de notre propre « nature » irrationnelle, que d'autres ont appelé l'inconscient. » (Levesque, 19). [N.T.]

⁴⁹ « Mais la barrière entre les domaines du maîtrisé n'est pas chez Maupassant de l'ordre du refoulement, parce que le modèle ne se fonde pas chez lui sur le secret ou la méconnaissance de soi, mais sur la difficulté à intégrer l'altérité, sur les problèmes de l'élaboration. » (Bayard, 53). [N.T.]

de que un trabajo interior está desarrollándose es aquel de los procesos físicos. El protagonista de “El Horla”, y en general los de varios otros relatos, comienza por desarrollar malestares y síntomas meramente físicos, lo cual nos indica que un trabajo interior y de orden psicoanalítico está en curso. Posteriormente, estos síntomas físicos se vuelven malestares más bien mentales que no dejarán descansar al protagonista hasta llevarlo a la ruina tanto física como mental. Otro aspecto importante que debemos considerar dentro de esta interpretación que nos ofrece Bayard —y que será de gran utilidad para el apartado siguiente de este estudio— es aquel de la toma de conciencia. Para que el proceso de la toma de conciencia se desarrolle y la idea se pueda constituir plenamente al interior, la idea debe provenir de fuera, del exterior. El modelo es distinto de aquel de la represión y no se parece tampoco al de la denegación. Bayard propone que contra lo que lucha el sujeto en cuestión, nuestro personaje, no es contra él mismo sino contra lo que, en el Otro, es él (Bayard, 113).

50

Para concluir con este apartado sobre lo ominoso, terminaríamos indicando que la experiencia ominosa ocurre cuando algo que estaba destinado a permanecer oculto sale a la luz y se manifiesta dentro de una atmósfera familiar y conocida. Puede ser a través de dos procedimientos principales: el primero sería a través de la represión de complejos infantiles que han sido reprimidos y por alguna razón vuelven a la superficie, resurgen y son revividos. La segunda sería a través de creencias primitivas que han sido superadas pero que parecen ser confirmadas nuevamente. Es aquí donde podríamos establecer una relación con el *Horla*, así como lo explica Bayard. Lo que encontramos en “El Horla” se trata de algo que debió permanecer oculto y resurge hacia la superficie de lo conocido. Sin embargo, no nos encontramos en el orden de los complejos infantiles reprimidos sino en este segundo plano. Expliquemos un poco más a profundidad. El *Horla* se desarrolla en el siglo XIX, un siglo donde ya no hay cabida para estas creencias primitivas, aquellas de las supersticiones, las creaturas primigenias, etc. En este siglo se busca alcanzar el máximo nivel de raciocinio, la ciencia está en su auge y no se permitiría que el *Horla*, una especie de fantasma (o como ustedes quieran llamarle) el cual representa el lado oculto y olvidado de las creencias

⁵⁰ « Le sujet ne lutte pas contre lui-même, mais contre ce qui, en l’Autre, est lui » (Bayard, 113). [N.T.] Esto se explicará más a detalle en el apartado siguiente y nos será de gran utilidad recurrir a esta definición del crítico francés ya que entre las varias interpretaciones posibles, hemos decidido privilegiar aquella del doble en cuanto a qué es el *Horla* y cómo se relaciona con el personaje principal.

primitivas salga a la luz nuevamente. Sin embargo, el *Horla* vuelve a la sociedad, se le presenta a plena luz del día a nuestro protagonista dándonos como resultado el efecto ominoso. En épocas anteriores y primitivas, cuando todavía se tenían a las creencias mágicas por verdaderas, la gente creía que estas posibilidades eran realidades. Estaban convencidos de que las leyendas realmente habían pasado de dicha manera y que así se habían formado las sociedades. Así, se explicaban los misterios del mundo. En el siglo XIX, ya nadie creía en esas leyendas. Se habían convertido en creencias populares meramente utilizadas en la literatura y para el entretenimiento. El hombre moderno ha superado y sobrepasado este modelo de pensamiento. No obstante, el hombre moderno sigue teniendo dudas sobre lo que cree, sobre sus nuevas realidades y su nueva cosmovisión. Estas creencias primitivas nunca han dejado de existir, siguen ahí escondidas en las sombras listas para reaparecer en la nueva era al menor ápice de duda. Entonces, el hombre moderno tendrá que confirmar si en realidad ha superado estas creencias y miedos primitivos o si éstos han vuelto nuevamente para atormentarlo y recordarle sus orígenes mágicos.

4.3 El tema del doble

En este último apartado analizaremos el tema del doble, el cual es una parte muy importante—incluso constitutiva— del ambiente ominoso que se construye a lo largo del relato. El doble, veremos, es un tema que lleva existiendo desde hace ya mucho tiempo, incluso desde antes que el psicoanálisis y el fantástico lo tomaran como uno de sus conceptos. Explicaremos cuál es su relación con lo ominoso y lo terrorífico, así como cuáles son los momentos concretos en el cuento donde encontramos esta manifestación inquietante del Otro. No debemos olvidar que esto va de la mano con lo psicológico y la ambigüedad que ya han sido discutidos en apartados anteriores. Es esta misma ambigüedad la que nos llevará a adoptar diferentes interpretaciones de lo que es el *Horla*. Para este trabajo y para mí personalmente, el *Horla* es el doble del protagonista. Dedicaremos también especial atención a la escena del espejo, la cual nos ayudará a sustentar la hipótesis de que el *Horla* es el doble y explicaremos dentro de qué categoría entraría nuestro monstruo.

4.3.1 Orígenes del doble

Primero que nada, comenzaremos por enunciar y explicar cuál es el origen del doble, para entender cómo ha ido evolucionando hasta llegar a la figura inquietante que conocemos. No siempre fue una manifestación terrorífica, su origen de hecho es todo lo contrario. Esta figura representaba la alteridad y puede rastrearse como un personaje protector. Por ejemplo, en las sagas germano-escandinavas, así como en la tradición pagana y en la cristiana (Lecouteux, 140). En el folclore nórdico existía la *Fylgia* que era el doble espiritual o el alma guardiana; el *Hugr* quien era el doble poderoso y el *Hamr*, el alma que cobra forma. Esta última podría manifestarse y animar al *Hugr*. Cuando una persona moría, la *Fylgia* que hasta ese momento era su protectora, se hacía visible ante la persona en cuestión para despedirse de ella y luego ser heredada por otro integrante de la familia, quien sería ahora vigilado y protegido por ella. Como vemos, el origen es diametralmente distinto, ya que la figura del doble era más bien una extensión de la persona y la fuerza que emanaba la figura era de protección y seguridad. Una figura similar a la del ángel guardián en la religión católica. Sin embargo, debido al hecho de su aparición al momento de la muerte de la persona, se le asoció con este concepto. A partir de ahí, cada que viéramos al doble estaríamos prontos a morir. La modernidad adoptó la figura del doble pero la transformó radicalmente. El doble posee ahora características completamente nuevas: el doble es ahora un monstruo temible, una figura siniestra que claramente nos recuerda a nuestra propia mortandad, pero ya no como algo liberador y tranquilizante sino como algo terrorífico. Además, ahora el doble sería capaz de tomar distintas formas y manifestarse de diversas maneras. El objetivo del doble moderno será siempre el inspirar temor y locura en quien lo presencia.

El doble, será entonces una de las figuras más interesantes dentro del periodo del cuento moderno, siendo un tema que se explotará ampliamente dentro del género de la fantasía, especialmente en Alemania y Francia. Encontramos varios cuentos que utilizan este tema, volviéndolo un motivo literario. En Alemania se le conoce como *Der Doppelgänger* o el “doble andante”. En el curso del siglo XIX, varios relatos que recurren a la utilización del tema del doble estarán estructurados en torno al dualismo —en varios casos nos encontramos frente a variaciones del mito de Fausto— que revelan el origen interno del otro (Jackson, 52). Como hemos visto anteriormente, el doble estará relacionado con la muerte gracias a sus orígenes en las religiones paganas, pero también obtendrá cualidades nuevas directamente

ligadas con las problemáticas e intereses de la modernidad. Tales como los aspectos psicológicos y psicoanalíticos que tratan de descubrir y dar una explicación a lo desconocido, la mente y lo reprimido. Lo demoniaco no es sobrenatural en la época moderna sino un aspecto más de la vida personal. Una manifestación del deseo inconsciente con el cual el hombre moderno debe convivir diariamente sólo que sin saberlo todavía.

Entonces, diríamos que el carácter de lo ominoso en el concepto del doble puede explicarse a través de sus orígenes. El doble es una representación proveniente de las épocas primordiales del alma que en el presente ya han sido superadas. En aquellos tiempos antiguos, el doble poseía un carácter mucho más benigno. Ahora el doble ha devenido en una figura terrorífica, lo cual puede explicarse de la siguiente manera: pasa de igual forma con los dioses de otras épocas que tras el declive y desuso de su religión se convierten en demonios para las religiones actuales. “Cuando todo está dicho y hecho, la cualidad de lo ominoso puede provenir solamente del hecho de que el “doble” es una creación que data de una etapa mental primigenia [...]” (Cixous, 631)⁵¹ donde claramente el doble cumplía una función mucho más amistosa hacia el ser humano. El doble es entonces vuelto una idea temible, proveniente de religiones paganas las cuales no son aceptadas en el presente. Por eso lo desconocido, lo pagano, lo que no entra en el canon, se vuelve aquello a lo que deberíamos temerle, aquello con lo cual deberíamos tener cuidado. Caillois presenta un catálogo de lo que él califica como una “mitología suscitada por el deseo del miedo y del escalofrío” (ctd en Salvador, 7) donde incluye claramente al doble como uno de los temas más utilizados para cumplir con este propósito. Veremos a continuación cómo el doble funciona dentro del plano de lo psicológico y lo ambiguo.

4.3.2 El doble y su relación con el psicoanálisis

Los estudios que se han hecho sobre el doble en la literatura como motivo literario, nos revelan una interpretación alegórica de lo otro y del doble como el “mal”. Las grandes obras de diversos autores del psicoanálisis tales como Otto Rank, Rogers y Keppler señalan

⁵¹ “When all is said and done, the quality of the uncanniness can only come from the fact of the “double” being a creation dating back to a very early mental stage (...)” (Cixous, 631). [N.T.]

una posible lectura freudiana sobre la personalidad fragmentada. Según Helene Cixous: “la semejanza no inspira terror si tal semejanza no proviene de ella misma a pesar de sí misma. Por lo tanto, el doble se vuelve exteriorizado no sólo como angustia sino también como un regreso a la angustia” (Cixous, 542).⁵² Para explicarlo mejor, Freud nos da un ejemplo sobre un viaje que tuvo en tren en donde experimentó un encuentro desagradable con su doble. Freud narra en su libro de *Lo Ominoso* que un día se encontraba viajando en un tren. Estaba solo dentro del compartimento, cuando de repente la puerta de este último se abrió, dejando ver a un señor frente a la puerta. Freud lo primero que pensó fue que esta persona probablemente se había equivocado de compartimento así que se levantó para aclarar esta situación pero inmediatamente se dio cuenta de que el intruso era su propia imagen reflejada por el espejo de la puerta intermedia. Freud describe este encuentro como algo sorprendente.

Advertimos que se trata de la descripción de un doble no reconocido, es el Otro visto como un intruso. Todas las características para la aparición del doble parecen estar presentes dentro de esta desagradable anécdota: el compartimento donde Freud estaba solo, cuando de repente “algo” accede a la fuerza perturbando la calma del viaje, el espejo que cumple con las condiciones para que el doble logre manifestarse y ser visto. Dentro del relato de este trabajo, podemos observar que las mismas características se cumplen dentro de la narración. El *Horla* es visto por el protagonista como un intruso dentro de su propio hogar y dentro de la cotidianidad y calma que él vivía. Asimismo, el personaje se encuentra solo cuando el *Horla* se manifiesta y lo acecha. Finalmente, la escena del espejo es sumamente importante ya que ésta es la única manera en la que el personaje tiene un encuentro cercano con el doble. La única manera para que el doble emerja finalmente y se posicione como algo inquietante. El protagonista dice:

[...] yo vivía, sin saberlo, esta doble vida misteriosa que nos hace dudar si hay dos seres en nosotros, o si un ser extraño, incognoscible e invisible, anima, por momentos, cuando nuestra alma está adormecida, nuestro cuerpo captivo que obedece a este otro, como a nosotros mismos, más que a nosotros mismos (Maupassant, 1571).⁵³

⁵² “Resemblance does not inspire fright if such resemblance does not proceed from itself in spite of itself. Thus, the double becomes exteriorized not only as anguish but as a return of anguish” (Cixous, 542). [N.T.]

⁵³ [...] je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s’il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu’à nous-mêmes (Maupassant, 1571). [N.T.]

El personaje que es quien experimenta este proceso de la disolución de la personalidad y de su propia conciencia, también sufrirá las consecuencias de este proceso, como la auto alienación, dejándolo mucho más vulnerable a los ataques del doble y de la locura. Por eso, al final del relato el protagonista termina enloquecido. Esta locura es la que lo llevará a contemplar el suicidio como solución. Comprobamos que el doble es una fuente fundamental de lo ominoso.

En “El Horla” somos testigos de la auto alienación del personaje dando como resultado su alterado estado mental del final del relato que desembocará en su propia muerte. Notamos que lo ominoso domina todo el ambiente del cuento así como el comportamiento del personaje. Asimismo, lo ominoso se ha convertido en el “amo” de su mente orillándolo a hacer cosas que no hubiera hecho al principio, cuando estaba en perfecta lucidez y control. Por ejemplo, la escena final donde quema la casa con los criados dentro. Por otro lado, como habíamos visto con la anécdota de Freud, la soledad es un elemento importante para la aparición del doble. Esta soledad es la que apoya la confrontación con “aspectos íntimos” de su mente que han sido reprimidos constantemente: locura, alienación, terror, la figura del doble. A diferencia de otros relatos de Maupassant donde el hombre se encuentra confrontado con su propia mente a través de escenarios que lo llevan al límite, en “El Horla” el protagonista se encuentra con el doble en muchos otros aspectos y situaciones. Primero, el barco extranjero que llega a Francia. Segundo, sufre de un ataque de nervios después de una larga caminata por el río. “Tengo fiebre, una fiebre atroz, o más bien un nerviosismo febril, ¡que vuelve a mi alma tan sufriente como mi cuerpo! Tengo sin cesar esta sensación espantosa de un peligro amenazante [...]” (Maupassant, 1567).⁵⁴ Siguiendo, tenemos la escena en donde el protagonista buscando un poco de paz mental y respuestas a sus inquietudes se toma unas vacaciones en algún lugar cerca del monte San Michel, donde tiene una conversación sobre lo invisible y las fuerzas desconocidas con un monje. Observamos que el encuentro con la otredad no se da necesariamente en completa soledad como en otros relatos *maupassantianos*, sino que aquí incluso intervienen otros personajes quienes tienen un diálogo con nuestro narrador. Y finalmente al regresar a casa, cuando se da cuenta que sus vacaciones para alejarse y liberarse de este malestar desconocido, de esta fuerza

⁵⁴ « J'ai la fièvre, une fièvre atroce, ou plutôt un énervement fiévreux, qui rend mon âme aussi souffrante que mon corps ! J'ai sans cesse cette sensation affreuse d'un danger menaçant [...] » (Maupassant, 1567) [N.T.]

inquietante que pesa sobre sus hombros, no rindieron sus frutos. En este momento se da cuenta que el *Horla*, el Otro, no lo siguió hasta su casa sino que el *Horla* está por todos lados, está dentro de él. El *Horla* es él. “Él ha intercambiado lo familiar con lo desconocido” (Reuber, 260).⁵⁵ Este desconocido es lo ominoso, lo *Unheimlich*.

El *Horla* es el doble del héroe, o más bien el inverso de éste, su lado negativo. Está presente con el personaje en todo momento cuando realiza todas sus actividades. El monstruo está ahí cuando nuestro héroe duerme, cuando sale a pasear, cuando lee, cuando come. Sin embargo, notamos que esta presencia sobrenatural no forma parte de un estado normal. El monstruo aparece sólo cuando el personaje está en un estado distinto al que tenía antes. Recordemos que al principio del relato, el personaje presenta algunos síntomas físicos de malestares, fiebres y demás dolores que darán entrada posteriormente a los síntomas mentales. “Tengo un poco de fiebre desde hace ya algunos días, me siento adolorido, o más bien me siento triste” (Maupassant, 1566).⁵⁶ Los malestares físicos funcionarán como la entrada a los malestares mentales, la tristeza que experimenta será la puerta de bienvenida a esta fuerza que se apoderará de su conciencia. Así, cuando el personaje duerme o cuando experimenta estos episodios de fiebres será cuando el monstruo se manifieste de manera mucho más habitual. Ambos estados (el sueño y la enfermedad) son momentos alterados de la conciencia, donde el personaje no está en control total de la misma y donde se encuentra más vulnerable. Cabe resaltar que el sueño es una parte clave del análisis psicoanalítico. La fragilidad del personaje es resaltada en estos episodios de crisis físicas y mentales donde el fantástico será más propicio a desarrollarse y a aparecer. Lo fantástico proviene de la duda que siente el personaje. ¿Está viviendo un hecho sobrenatural o está siendo víctima de una alucinación como consecuencia de la fiebre? Como ya sabemos, el personaje no lo acepta inmediatamente. Sin embargo, hay detalles que pueden probar la existencia del doble. No se trata solamente de problemas de la vista, debe tratarse de algo más.

El doble lleva al personaje a perder el dominio de sí mismo y la necesidad de eliminar al doble se vuelve tan intensa que termina quemando su casa sin darse cuenta siquiera que los criados seguían dentro. El protagonista ha perdido el contacto con la realidad, no piensa en nada más que en el *Horla*, lo que lo lleva a la locura. Sin embargo, el doble no puede ser

⁵⁵ “He has exchanged the familiar with the unfamiliar” (Reuber, 260). [N.T.]

⁵⁶ « J’ai un peu de fièvre depuis quelques jours ; je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste » (Maupassant, 1566). [N.T.]

eliminado tan fácilmente. Nos damos cuenta de que el doble se presenta como un fenómeno interno, psíquico y en el cual la ambigüedad juega un rol muy importante porque además del protagonista nadie más lo ha visto. Ningún otro personaje tiene contacto con el doble del protagonista porque éste se encuentra dentro de su mente. Recordemos que desde la óptica psicoanalítica adoptada en este trabajo, “la figura del doble permite la expresión de lo reprimido y el retorno de lo semejante y que, a su vez, lo siniestro se encuentra directamente ligado con aquello que nos es familiar” (Devincenzi, 6). Freud explica que lo *Unheimlich* coincide con un sentimiento de angustia que surge cuando lo conocido, bajo ciertas condiciones, se transforma en algo desconocido y perturbador. Esto es lo que le sucede a nuestro héroe. El sujeto vive una autoscopia⁵⁷ y lo que ve es a un doble que puede ser al mismo tiempo uno autónomo, pero también un doble fantástico que produce angustia y desasosiego porque esta figura es la que viene a perturbar el orden familiar y conocido de las cosas. Nos encontramos con el problema del desdoblamiento de la identidad ya que la conciencia percibe esta ruptura entre la identidad, el sujeto y su diferencia frente al Otro (Herrero, 21).

John Herdman en su libro *The double in Nineteenth Century Fiction* hace un repaso histórico de la evolución del doble en la literatura. Él explica que el doble habría empezado por ser un “doble sobrenatural” y que a partir de ahí se hacen dos divisiones: la división hacia el doble alegórico y la del doble psicológico (ctd. en Herrero, 28). Esta segunda división es la que nos interesa para este trabajo porque como hemos visto, el doble afecta al personaje en un nivel psicológico y de la conciencia. Las figuras del “doble sobrenatural” resaltan una problemática psicológica, unida también a una problemática moral relacionada con el enfoque cristiano de la salvación o la condenación del alma. Vemos que el doble funciona dentro de esta concepción cristiana como aquello que no pertenece. Lo Otro es indudablemente el demonio, aquello que es pagano. Este miedo va ligado al de la pérdida de la identidad. El personaje se encuentra mal anímicamente, triste y enfermo, lo que lo lleva a perder poco a poco el control de su mente. Detrás del cuestionamiento sobre la identidad del otro, subyace la pregunta acerca de su propia identidad. Encontramos un sentimiento ligado a la pérdida de la realidad y de las percepciones del sujeto ¿estoy perdiendo la cabeza? ¿acaso

⁵⁷ La autoscopia (del griego antiguo αὐτός ("yo") y σκοπός ("vigilante")) es la experiencia en la que el individuo, mientras cree estar despierto, ve su propio cuerpo desde una perspectiva fuera de su cuerpo. (Denning, T. y G. E. Berrios.)

me equivoco? El doble es aquello de lo cual no logramos deshacernos, lo que constantemente regresa incluso a través de la represión.

El personaje reconoce la existencia del *Horla* una vez que se da cuenta de su indestructibilidad, en este momento al narrador no le queda más que suicidarse. Debe destruir aquello que habita dentro de él porque si no, tendría que aceptarlo como parte integrante de él mismo y no podrían convivir ambos al mismo tiempo. En el relato del doble, el desenlace debe ser forzosamente la eliminación de una de las partes. No podríamos concebir la idea del *Horla* y el protagonista conviviendo armoniosamente. Este momento representa la ambigüedad con relación al objeto en donde no somos capaces de afirmar si estamos dentro de una categoría o la otra: adentro/fuera; Yo/no-Yo (el Otro); visibilidad/invisibilidad. La pregunta ¿se trata de un intruso o de mí mismo? “no se hubiera planteado de la misma manera que la pregunta de saber si el objeto transicional fue creado o no por el sujeto” (Jung, 518). El otro va cambiando su comportamiento conforme avanza el relato. Notamos que pasa de ser una figura más bien alucinatoria y casi imperceptible (lo que lleva al personaje a dudar constantemente si lo que ve es cierto o no) a ser una presencia dominante, terrorífica y casi represiva. Cada vez más cercana a la realidad experimentada por el personaje. En la entrada del ocho de agosto, el personaje escribe: “Ayer pasé una noche espantosa. Ya no se manifiesta, pero lo siento cerca de mí. Espiándome, observándome, introduciéndose en mí, dominándome y más temible aun, escondiéndose. Así es como señala su presencia invisible y constante a través de fenómenos sobrenaturales” (Maupassant, 1578).⁵⁸

El doble no está solamente en la casa del protagonista sino también, y más importante aún, en su mente, oponiendo la familiaridad a lo desconocido, a lo extraño (*Unheimlich*). Como consecuencia de este proceso, el narrador experimentará una confusión mental agotadora que lo llevará a volverse cada vez más alienado y alejado de él mismo. Hasta que él pasa a identificarse con el otro volviendo brumoso y confuso a su verdadero “yo”, o bien, haciendo que el otro sea sustituido por él mismo: “¡Es él, él, el Horla, que me persigue, que me hace pensar estas locuras! Él está en mí, se vuelve mi alma” (Maupassant, 1582).⁵⁹ En

⁵⁸ « J'ai passé hier une affreuse soirée. Il ne se manifeste plus, mais je le sens près de moi, m'épiant, me regardant, me pénétrant, me dominant et plus redoutable, en se cachant ainsi, que s'il signalait par des phénomènes surnaturels sa présence invisible et constante » (Maupassant, 1578). [N.T.]

⁵⁹ « C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devient mon âme » (Maupassant, 1582). [N.T.]

las entradas del 13 y 14 de agosto podemos encontrar otra manifestación del doble, en donde vemos que éste ha dominado todo lo que hace el personaje haciéndolo sentir completamente impotente frente al *Horla*. El personaje quiere resistirse pero no puede, él se vuelve solamente un espectador dentro de su propia mente y su cuerpo: 13 de agosto: “No tengo ninguna fuerza, ningún coraje, ningún dominio sobre mí, ningún poder incluso para poner en acción mi voluntad. No puedo ya desear; pero alguien desea por mí y yo obedezco (...)” (Maupassant, 1578) ⁶⁰

14 de agosto: ¡Estoy perdido! ¡Alguien posee mi alma y la gobierna! Alguien ordena todos mis actos, todos mis movimientos, todos mis pensamientos. Ya no soy nada en mí, nada más que un espectador esclavo y aterrorizado de todas las cosas que realizo. Deseo salir. No puedo. Él no quiere: y yo permanezco, consternado, tembloroso, en un sillón donde él me tiene sentado. Deseo solamente levantarme, sublevarme para sentirme dueño de mí mismo. ¡No puedo! (Maupassant, 1578). ⁶¹

El personaje debe finalmente aprender a vivir con el doble, a aceptar al otro dentro de sí mismo. Al final del relato, se da cuenta que el *Horla* no está fuera como el nombre lo indica (*Hors-là*) sino dentro de él. Por eso, contamos con estos diálogos desesperados donde trata de librarse de esta fuerza sin éxito. Como en otro cuento de Maupassant, *Lettre d'un fou*, el autor utilizará la escena del espejo en donde el personaje ve una imagen borrosa y difusa de sí mismo para representar la unión del otro con el “yo”.

La ambigüedad narrativa es parte clave de la construcción del doble. Tomemos el ejemplo de la escena en donde el personaje no sabe si quien bebió el agua fue él o alguien más. “¿El agua había sido bebida entonces? ¿Por quién? ¿Por mí? ¿Yo sin duda? ¿No podía ser nadie más que yo?” (Maupassant, 1571). ⁶² En la cita francesa notamos el intercambio dudoso entre el uso del pronombre “on”, que es un pronombre impersonal, que no hace referencia a ningún sujeto en concreto (ya que el personaje no sabe quién más podría haber sido) y el pronombre “je” que hace referencia directamente a él mismo. Finalmente, concluye

⁶⁰ « Je n'ai aucune force, aucun courage, aucune domination sur moi, aucun pouvoir même de mettre en mouvement ma volonté. Je ne peux plus vouloir ; mais quelqu'un veut pour moi ; et j'obéis » (Maupassant, 1578). [N.T.]

⁶¹ Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! Quelqu'un ordonne tous mes actes tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis. Je désire sortir. Je ne peux pas. Il ne veut pas ; et je reste, éperdu, tremblant, dans le fauteuil où il me tient assis. Je désire seulement me lever, me soulever, afin de me croire maître de moi. Je ne peux pas ! (Maupassant, 1578). [N.T.]

⁶² « On avait donc bu cette eau ? Qui ? Moi ? moi, sans doute ? Ce ne pouvait être que moi ? » (Maupassant, 1571). [N.T.]

que él debió ser quien bebió el agua, pero los signos de interrogación nos dejan abierta la posibilidad a que alguien más pudo haberlo hecho. Cuando posteriormente la amenaza exterior, este “on” aparece, ahora desde el interior del personaje, se vuelve un “tu”. La distancia entre el “yo” y el “tú”, entre lo familiar y lo extraño se reduce al punto de volverse ambiguo y confuso. No sabemos ya cuál es la diferencia entre uno y otro, la línea se borra.

4.3.3 Clasificaciones del doble

Pasemos ahora a explicar un poco más a profundidad las clasificaciones del doble, los tipos de posesiones que existen y cómo el *Horla* se diferencia de otros dobles literarios. Juan Herrero Cecilia en su artículo titulado *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura*, explica que existen dos grandes tipologías en cuanto a la categoría del doble: el doble objetivo y el subjetivo. Para este estudio nos interesa la segunda tipología porque como ya podemos imaginar, es aquel que plantea la desintegración de la conciencia del “yo”. Juan Herrero Cecilia explica que dentro de “El Horla” encontramos un ejemplo de ambigüedad perceptiva. Ya hemos hablado del por qué hay un ambiente ambiguo a lo largo del relato pero la ambigüedad se manifiesta incluso también en la categoría del doble, ya que éste es muy sutil y casi imperceptible. El “yo” del narrador-personaje se encuentra siempre representado a través de su subjetividad angustiada. “Está inmerso, por lo tanto, en el juego de la ambigüedad perceptiva, narrativa e interpretativa” (Herrero, 26). Estaríamos frente a un doble subjetivo porque el personaje lo percibe como una amenaza invisible que se va apoderando de su mente y su cuerpo, dejándolo sin más elección que rendirse ante él. El doble subjetivo e interno funciona a través de la posesión y la alienación de la persona para finalmente transformar la identidad y el “yo”. Sin embargo, en esta lucha por intentar conservar su identidad y lo que puede rescatar de su conciencia, el narrador se ve obligado a enfrentarse con el doble. El personaje considera al *Horla* como un ser objetivo porque, según el narrador, el *Horla* puede moverse, agarrar cosas, incluso beber líquidos, todo esto a pesar de ser invisible y aparentemente interno. El personaje fallará en su intento de aniquilar al *Horla* y esto nos permitirá (a nosotros como lectores) darle un significado distinto según cada persona. La ambigüedad persiste dando como resultado la lectura de que el *Horla* es resultado de las obsesiones, represiones y miedos de la mente misma del atormentado narrador.

Por otro lado, Jourde y Tortonese consideran que las teorías psicoanalíticas proporcionadas por Freud pueden ayudar a explicarnos el tema del doble desde cuatro perspectivas: la ambivalencia, la proyección, el narcisismo y la castración (ctd. en Herrero, 19). Para este trabajo será útil revisar la categoría de la proyección. Ésta consiste en atribuir al otro lo que uno desea o prohíbe desear; lo que uno mismo ya no es capaz de asumir. La proyección surge del error de la identidad; el doble se percibe como alguien idéntico y a la vez, como alguien totalmente diferente del sujeto. Lo que el sujeto no acepta para sí mismo lo encuentra en la figura extraña y a la vez conocida del doble. En “El Horla” podríamos pensar que el personaje se percibe en el otro como en el espejo (lo cual podría explicar la escena), negándose a identificarse con esos deseos. El personaje sufre una escisión de la identidad donde ya no sabe exactamente quién es quién hacia el final del relato. ¿El *Horla* está dentro de él o acaso él es el *Horla*?

Por otro lado, Juan Bargalló nos ofrece una tipología formal del doble subjetivo en donde podemos encontrar el procedimiento del doble por fusión (ctd. en Herrero, 26). En este caso, se fusionan volviéndose uno mismo, dos individualidades originariamente distintas. Esta fusión puede ocurrir gradual y lentamente o de una manera repentina como en el caso de nuestro cuento donde el *Horla* posee a su víctima en el espacio de unos días. Para este tipo de clasificación, no se necesita que haya una identificación mutua entre las dos partes. También podríamos hablar de un “encuentro por posesión” y no por fusión. En el caso del encuentro por posesión, el personaje es poseído por el doble. En “El Horla” no hay encuentro entre doble y sujeto sino que el personaje se da cuenta hasta mucho después que ha sido poseído y habitado por un ente extraño. Será hasta muy avanzado el relato que el personaje se percatará de esta posesión, dejándolo sin oportunidades para defenderse o hacer algo. El encuentro por posesión puede ser visto como una variante del doble por fusión.

Como hemos ya establecido anteriormente, el relato es tan ambiguo que nos ofrece una flexibilidad muy grande a la hora de leerlo y de hacer análisis o de interpretar. Cada lector, dependiendo de su bagaje literario y cultural, escogerá la interpretación que crea más adecuada. Tomemos el ejemplo del autor francés Jacques Goimard. Para él, un ser invisible no podría ser un doble justamente por eso: porque no tiene imagen. Similar a un vampiro que no tiene reflejo en el espejo —esta explicación se justifica perfectamente con dicha escena—

el *Horla* se impone como una fuerza invisible, ausente en un plano físico pero que demuestra su presencia avasalladora a través del plano de lo inconsciente. Para algunos, el *Horla* se trata de un vampiro. Sin embargo, para mí y para el análisis de este trabajo, el *Horla* es el doble porque el carácter imperceptible e irrepresentable de este ente reforzaría solamente su poder y su presencia. Como hemos dicho, es una fuerza aún más peligrosa, ya que al no poder verla, el personaje no es capaz de defenderse, haciendo que la posesión se lleve con mucha más facilidad. Su presencia (que es a la vez su ausencia) llevará al personaje al punto de negar su existencia autónoma, volviéndolo más vulnerable.

Para muchos lectores, “El Horla” es simplemente una historia de fantasmas. Aunque como se ha visto en este análisis, faltan muchos más elementos para poder afirmar que se trata de una historia gótica más de casas embrujadas. El *Horla* es representado a través de distintas figuras del monstruo convencional: el vampiro, el fantasma, el extraterrestre incluso (para los aficionados de la ciencia ficción). Su presencia puede tomar formas diferentes y por eso su aparición parece problemática. El aspecto indeterminado y desconocido del *Horla* será lo que le permitirá al personaje (y al lector) construir una imagen propia basada en su imaginario. “Del punto de vista de la interpretación, podríamos decir que este monstruo se unifica a todos los otros monstruos por su aspecto representativo de lo desconocido” (Levesque, 96).⁶³

4.3.4 Episodio del espejo: simbolismo y temas de lo visible y lo invisible

Dicho esto, pasemos a analizar la importancia de la escena del espejo y su simbolismo dentro del relato, que tiene relación directa con el tema de lo invisible. El espejo es un elemento importante y un motivo literario ya que funciona como una metáfora para la producción de otros “yo”. El espejo establece una distancia entre el mundo real y el mundo que se refleja: el mundo distorsionado que nos muestra. Este es un espacio diferente donde el “yo” sufre un cambio profundo. Ya no es el mismo “yo” que los otros perciben, sino uno distorsionado por este otro mundo paralelo donde uno mismo puede percibir cambios en su propia imagen. Según Rosemary Jackson, lo fantástico trata de revertir o quebrar ese proceso de formación del ego que se operó durante el estadio del espejo. Dicho de otra forma, tratar

⁶³ « Du point de vue de l'interprétation, on pourrait dire que ce monstre s'unifie à tous les autres monstres par son aspect représentatif de l'inconnu » (Levesque, 96). [N.T.]

de reingresar en el imaginario, el dualismo y la pérdida de identidad son síntomas de ese deseo por parte del imaginario (90). El *Horla* es el símbolo de lo invisible que representa esa parte desconocida y amenazante de lo real.

El *Horla* se presenta como una figura negativa e inversa (como el reflejo del espejo), por lo tanto como un doble. Lo invisible “se ve” (el personaje no ve su reflejo sino una bruma), lo interior se vuelve externo (el *Horla* anda por la casa), básicamente el “yo” deviene en el otro. Johann Jung explica que “es el caso de las modalidades del doble organizadas esencialmente sobre un modelo defensivo, reveladoras de una distorsión del espejo psíquico interno” (515). Al ya no poder verse en el espejo, el doble se borra del espacio psíquico del sujeto (el reflejo funciona como analogía de este espacio de la psique del personaje) y cede el lugar al *Horla* que es el doble que amenaza con desintegrar el espacio psíquico y desmoronar la conciencia del personaje. En esta escena, lo que resulta más perturbador no es el hecho de que el personaje no vea nada, supuestamente, y que ya no vea su reflejo, sino más bien la percepción de sí mismo como aquel ser invisible que sabe se ha apoderado de él. Ya no se ve en el espejo porque ya no es él quien está frente al mismo, sino el *Horla* que ha terminado de poseerlo. El *Horla* prevalecerá sobre el personaje haciendo que eventualmente su ausencia se vuelva igual de inquietante que su presencia.

Según Juan Herrero Cecilia, esta duplicación de la identidad se manifiesta de manera recurrente a lo largo de todo el periodo del Romanticismo alemán a través de los temas de la sombra y el reflejo. Un ejemplo de esto —en donde hay una escisión del individuo y el reflejo o sombra termina actuando por cuenta propia— lo tenemos en *Las aventuras de la noche de San Silvestre* de Hoffman o en *Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso. Esta desintegración en la identidad producirá angustia en el personaje quien se sentirá alienado del resto de la sociedad. Estos motivos literarios pueden rastrearse, como hemos visto al inicio de este apartado, a las creencias primitivas de culturas paganas antiguas. El alma es el doble del ser humano. Una vez que el humano muere, este doble es libre para deambular por su cuenta o para ser el protector de alguien más pero de manera independiente. Pensaríamos entonces que este desdoblamiento podría ser una prueba de realidad. El humano ha muerto (su parte física y corpórea) mientras que el alma se ha separado de él, probando que alguna vez estuvieron unidos. Sin embargo, los espejos proporcionan solamente reflejos invertidos,

figuras de lo otro y del doble que no pertenecen ni nunca pertenecieron al humano, sino un doble terrorífico y alejado, así como el *Horla*.

Según Pierre Bayard, el encuentro en el espejo en Maupassant está marcado por la aparición de una fisura que rompe con la tranquilidad del universo racional del relato. En “El Horla” podemos notar que antes del encuentro con el monstruo, el protagonista llevaba una vida tranquila y racional en su mundo conocido y certero. En determinado momento, el personaje empieza a dudar sobre la existencia del *Horla* y después lo confirma con el episodio del espejo. De ahí su mundo irá desmoronándose poco a poco. El “yo” está mirando al espejo (el protagonista) cuando de repente el otro aparece (el *Horla*), transformando la imagen del “yo”, desestabilizando el campo perceptivo y la noción de lo real. El personaje y su “yo” se ven afectados y uno mismo será quien se convierta en el otro. El personaje se ha convertido en el *Horla* ya que es él ahora quien ocupa su lugar y es a través del reflejo del espejo que se da cuenta. Dicha escena funciona como la representación del símbolo. Este encuentro en el espejo es inevitablemente el encuentro con lo otro, con lo extraño, el doble que está dentro de uno mismo, aquel que es diferente. En esta escena el protagonista al verse en el espejo no puede ver una imagen nítida, no ve a un monstruo horripilante sino que ya no ve nada. Ya no se puede reconocer ni encontrarse en el espejo. Aún peor que una imagen distorsionada de nosotros mismos es encontrarse con la nada, con el vacío, como si el otro hubiese sustituido completamente al “yo”. No lo modificó, sino algo todavía más terrible, lo dominó y poseyó por completo. Podemos concluir que:

en Maupassant el espejo no se reduce a un tema narrativo o teórico sino que es el movimiento mismo de un desarrollo de la semejanza que se efectúa primero en el estilo y el detalle de sus elecciones, por ejemplo en materia de las figuras retóricas. (Bayard, 85).⁶⁴

Hay varios cuentos en Maupassant que siguen este esquema y que tienen varios puntos en común. La exterioridad nos conduce a privilegiar la figura narrativa del “encuentro”. Este encuentro con lo exterior se lleva a cabo a través de la vista en muchos casos, llevando al personaje a experimentar un encuentro cercano con la otredad que lo llevará a la locura.

Esta otredad simboliza todo aquello que amenaza la vida cotidiana, lo normal y conocido de nuestro mundo. El otro, como el *Horla*, amenaza a nuestro mundo “real”. El

⁶⁴ « Chez Maupassant, le miroir ne se réduit pas à un thème narratif ou théorique, il est le mouvement même d’une mise en ressemblance qui s’effectue d’abord dans le style et le détail de ses choix, par exemple en matière de figures rhétoriques » (Bayard, 85). [N.T.]

Horla supone la destrucción del mundo tal cual lo conocemos y según las hipótesis planteadas por el protagonista, esta otredad proveniente de algún lugar remoto se esparcirá por toda la humanidad como una plaga y así es como “el reino del hombre terminará” (Maupassant, 1580).⁶⁵ Si adoptamos sus hipótesis como verdaderas, diríamos entonces que el miedo que experimenta surge de una fuente exterior del sujeto. El “yo” sufrirá un ataque de algún elemento externo, proveniente de algún otro lado (o incluso dimensión) para después formar parte de él, haciendo que el narrador forme posteriormente parte de lo otro. Por otro lado, si pensamos en esta transformación del “yo” dentro de la óptica puramente de la locura, entonces tendremos que el protagonista dejó salir a este otro reprimido pero que siempre estuvo dentro de él para encontrarse con él finalmente y así unirse. Estos temas los clasifica Rosemary Jackson como los temas del “no-yo” (49).

4.3.5 ¿Por qué el doble nos da miedo?

El doble puede ser una genuina fuente de lo ominoso y del terror. El doble nos recuerda a la muerte y a lo desconocido, dando como resultado este encuentro temible. Fernando Darío González Grueso en su ensayo *El horror en la literatura*, nos da una genealogía sobre distintos tipos de miedo surgidos a partir de temas recurrentes y lugares comunes de la literatura. El concepto que aquí nos interesa es aquel del miedo a la sustitución del cuerpo o de la mente (14). Como podemos inferir, se trata de la sustitución de las partes del cuerpo, los implantes, etc. Este miedo lo encontramos en varios relatos de ciencia ficción y del subgénero ciber punk. La primera muestra de este tipo de terror la tenemos en el relato de Mary Shelley: *Frankenstein*, coincidentemente del siglo XIX. En el caso de nuestro cuento, lo encontramos también, aunque no de manera física como en el caso de Shelley donde el monstruo es una unión de varios órganos y partes corporales de diferentes personas. En “El Horla” el miedo proviene de dentro, de la mente. El protagonista tiene miedo por perder completamente su mente y ser sustituido por alguien más. En este caso no tenemos a algún monstruo o cosa tangible sino todo lo contrario, es una fuerza que es invisible, que no se ve pero que puede inspirar el mismo terror que el “Prometeo moderno”.

⁶⁵ « Le règne de l’homme est fini » (Maupassant, 1580). [N.T.]

Igualmente encontramos otra categoría del miedo donde podríamos encasillar a nuestro monstruo y es aquel del miedo al *Doppelgänger*. En esta clasificación encontramos a las posesiones, las suplantaciones, los trastornos mentales como la personalidad múltiple, el intercambio de mentes, etc. El *Horla* es aquel que será la causa de la inestabilidad mental de nuestro protagonista llevándolo a la locura. Sería también posible pensar que se ha llevado a cabo una suplantación de la mente porque es el *Horla* quien tomará el lugar dentro de la mente del protagonista, quien llevará las riendas de sus pensamientos y de sus acciones dejándolo completamente vulnerable ante sus ataques psíquicos. Este proceso nos abre paso al doble, al otro yo. El miedo como podemos ver es una parte fundamental del proceso fantástico. Para Lovecraft, así como para Caillois, Bellemin-Noël, entre otros, el miedo es necesario dentro de lo fantástico (Roas, 32). Para Roas, no es el miedo sino la “inquietud”, mientras que para Todorov se trata de lo “extraño”. Para mí, estos dos últimos procesos mencionados son parte del miedo. Lo que nos inquieta o nos parece extraño, a final de cuentas termina por asustarnos, por hacernos dudar. Esta duda es la que puede llevarnos a experimentar la sensación de “estar mal en nuestro pellejo” como se dice coloquialmente. Este malestar ocasionado por sea lo que sea (una sombra, un ruido, la soledad, etc.) llevará casi siempre al protagonista del relato fantástico a experimentar el miedo. En Maupassant, tenemos que el miedo a la soledad es muy fuerte, pues esta misma soledad es la que llevará al héroe del relato a encontrarse con su doble y posteriormente con la muerte y la locura.

5. Conclusiones.

A lo largo de este trabajo hemos hecho un recorrido breve y conciso alrededor de los temas de lo fantástico, lo maravilloso, el miedo, la locura y el psicoanálisis. Todos estos elementos nos sirvieron para poder comprender mejor el relato de Maupassant y sustentar la hipótesis de que el cuento puede ser visto desde una óptica psicoanalítica, que la locura es parte fundamental dentro de la obra de Maupassant y sobre todo conferirle una imagen —aunque no nueva pero sí personal— al *Horla*, a este ente desconocido descrito por el autor. La interpretación que doy sobre el doble no es novedosa pero sí se trata de una lectura personal, ya que como hemos mencionado, el relato se presta a un sinfín de interpretaciones según el

bagaje cultural de cada lector y según los propios miedos de cada persona. De ahí que el relato sea tan rico y tenga “tanta tela de dónde cortar”.

Asimismo, hemos comprobado que el fantástico a pesar de ser un género literario relegado y no ser considerado como parte del canon —ya que sólo habla de locura, muerte y que supuestamente saca el lado no educado y salvaje de las personas— es una parte constituyente y muy importante dentro de la literatura de todas las épocas y de todos los rincones del mundo. El fantástico resulta ser mucho más complejo de lo que parece. No son sólo cuentos de fantasmas, sombras y apariciones, sino que éstos nos revelan las inquietudes, los miedos y las ansiedades de cada época. El género evoluciona en la medida en que la sociedad lo hace también. No es lo mismo el fantástico del siglo XIX al fantástico actual. Asimismo, notamos que no es un género sencillo sino que puede darnos una infinidad de posibilidades como lo hizo el relato de este trabajo. El fantástico de Maupassant —y de otros autores del mismo periodo— entra dentro de lo que denomino como “moderno” porque cumplen con ciertas características distintivas en comparación con el fantástico de otras épocas. Este fantástico no nos da todas las respuestas, nos deja pensando, nos cuestiona directamente y nos deja queriendo descubrir más. Pero el cuento por sí solo no nos dejará una vía libre, sino que nos exigirá más como lectores, nos solicitará un trabajo personal casi de introspección. Lo comprobamos sobre todo con “El Horla” en el cual al final del relato el lector queda inquieto, esperando conocer más pero sin poder tener un final certero y cerrado sino que es uno abierto a la imaginación.

Por otro lado, el cuento gótico —a pesar de no ser el enfoque principal del trabajo— nos fue de gran utilidad para poder elaborar la comparación entre el fantástico “moderno” y el gótico o “clásico”, como lo llamé en este trabajo. Hicimos una breve semblanza entre uno y otro para establecer las diferencias principales. Advertimos que la locura es un tema recurrente e importante para el siglo XIX y que autores de distintas latitudes lo emplearon para sus obras. Es gracias a este mismo tema que el relato se vuelve mucho más ambiguo que uno del periodo gótico, porque como comprobamos en este cuento, el lector no sabe si lo que lee son las memorias de un loco o más bien los hechos sobrenaturales verdaderos vividos por una pobre alma atormentada por una fuerza externa y desconocida. Gracias a este proceso narrativo, la ambigüedad se crea y se desarrolla de manera exitosa (o no) según el estilo de cada autor. Maupassant con su cuento “El Horla” —que a mi parecer es su relato fantástico

más importante— logra desprenderse de la antigua clasificación del fantástico para darnos un ejemplo perfecto de lo que representa el fantástico “moderno” estableciendo innovaciones a nivel temático y formal.

La ambigüedad tiene que ser parte del cuento “moderno”, ya que sin ella sería casi imposible tener varias versiones de un mismo relato, o bien, que este último cumpla con su tarea de ser bastante libre en cuanto a las interpretaciones del lector. Si no hubiera esta ambigüedad, habría un final cerrado, una sola versión de los hechos y aunque interesante, no habría manera de sembrar dicha duda en el lector sobre si lo que está leyendo es real o resultado de la mente del protagonista. Este recurso de la ambigüedad no se encuentra solamente en Maupassant, lo observamos también en otros autores, por ejemplo en Hoffman. La ambigüedad, podríamos pensar, no es nada nuevo para el fantástico y Maupassant no hace más que reutilizarlo para su relato. Sin embargo, me atrevo a decir que Maupassant utilizó el recurso de lo ambiguo para plantearse y cuestionarse el problema de la identidad en sus personajes —y en él mismo— adelantándose a autores posteriores como Freud. El autor francés estableció un primer planteamiento del problema de la identidad sin necesidad de haber una teoría clínica detrás. Por esta razón, el análisis psicoanalítico y psicológico parece casi obligatorio en la narrativa de Maupassant.

El análisis psicoanalítico puede sernos bastante útil ya que como vimos, el autor francés se plantea distintas cuestiones que el austriaco Freud discutiría y establecería en sus obras. No es exactamente lo mismo, ya que Freud utilizó otros temas tales como el de la sexualidad, tema que no encontramos en Maupassant. Por eso, debemos escoger solamente algunos puntos clave para el análisis en cuestión. Para este trabajo decidí utilizar la obra de *Lo ominoso* porque funciona perfectamente para el análisis del doble y del ambiente inquietante y terrorífico del relato. Haber escogido cualquier otro eje resultaría en un análisis poco preciso e incluso clínico, alejado de lo que podría ser un análisis literario y del género. Igualmente, decidí no quedarme solamente con Freud, sino que también recurrí al teórico Charles Mauron. Con su teoría de la psicocrítica nos ayudó a entender mejor el porqué de los temas dentro de Maupassant que se relacionan indudablemente con su vida y su mito personal. Me parece que en Maupassant es parte fundamental conocer un poco más sobre su vida para entender su relación con la locura y cómo él mismo la experimentó en los últimos años de su vida.

Finalmente, podríamos decir que el fantástico no ha sido olvidado y no es un género en desuso sino todo lo contrario, es un género que se reinventa y que nos permite explorar las inquietudes del ser humano a través de procedimientos que el realismo no permitiría. Maupassant, junto con otros autores importantes del siglo, estableció un legado para el fantástico. Quizá es un autor no tan recordado como otros escritores franceses del realismo tales como Zola, Flaubert o Stendhal que fueron los principales exponentes, y de ahí que tengan mucho más reconocimiento. A Maupassant lo recordamos principalmente por sus obras realistas —que tampoco son muchas— pero olvidamos que fue un autor que también escribió fantasía y que tiene muchos cuentos cortos y *nouvelles*. Igualmente, es un autor marginado ya que fue fácilmente olvidado y terminó él mismo reproduciendo el desenlace trágico de su cuento “El Horla”. El autor terminó loco a causa de la sífilis que contrajo, aunque este triste final no fue exclusivo de Maupassant, sino que hubo muchos otros que tuvieron el mismo terrible destino. Poe, autor estadounidense, unos años antes de Maupassant tuvo el mismo desenlace, así como Lovecraft que fue posterior. Parecería ser que este destino es parte constitutiva de la vida de los autores del fantástico. Aunque podríamos decir que esto mismo es lo que confiere el aura misteriosa a las obras de dichos autores y, en el caso de Maupassant, su final ligado con la locura es lo que le otorga a su obra autenticidad. Fue alguien que verdaderamente estuvo en contacto con la locura y el miedo. Y a final de cuentas ¿no podríamos decir que varios de los más grandes artistas han estado en contacto de una u otra forma con la locura? “Todos los grandes artistas lo están un poco, en los límites. Es lo que llamamos genio” (Laroui, 7).

6. Bibliografía

Primaria

Maupassant, Guy de. « Le Horla. »

Contes et nouvelles. Paris : Gallimard, 2014. 1566-1588.

Secundaria

Astier, Colette. “Maupassant y lo fantástico.” *Anuario de Letras Modernas* 7 (31 de julio de 1997): 143-53. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1996.7.889>.

Bayard, Pierre. *Maupassant juste avant Freud*. Normandie : Les Éditions de Minuit, 1994.

Bierce, Ambrose. “The Devil's Dictionary.” *The Project Gutenberg ebook*. 22 Agosto 2015.

The Project Gutenberg. 17 Feb. 2021 <https://www.gutenberg.org/files/972/972-h/972-h.htm>.

Bellemin-Noël, Jean. « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmáticos ». *Littérature* 2, n.º 2 (1971) : 103-18. <https://doi.org/10.3406/litt.1971.2515>.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.

Brewster E. Fitz. «The Use of Mirrors and Mirror Analogues in Maupassant's Le Horla».

American Association of Teachers of French Vol. 45, n.º No. 5 (1972): 954-63.

Ciruela, Jacobo. *Literatura Gótica Y Otros Seres Fantásticos*. Atalanta, 2014.

http://archive.org/details/Literatura_Gotica_Y_Fantstica.

Cixous Hélène, Strachey James, Sigmund Freud y Dennomé Robert. « Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The “Uncanny”) ». *New Literary History* 7, nº 3 (1976): 525-645. <https://doi.org/10.2307/468561>.

Cogan, Elizabeth B. «A Mad Certainty: Narrative Instability, Insanity, and the Search for Answers in Late Nineteenth Century French Fiction». Ph.D., 2019.

<http://search.proquest.com/pqdtglobal/docview/2379638067/abstract/8E28ADC9DCC84040PQ/1>.

Cogny, Pierre. *Le Maupassant du « Horla »*. Paris : Flammarion, 1984.

Dening, T. y G. E. Berrios. “Autoscopic phenomena: Autoscopic clinical analysis.”

British Journal of Psychiatry. 1994: 808-817. Royal College of Psychiatrists. 9 sept.

2021.

<https://www.researchgate.net/publication/15317012_Autoscopic_Phenomena>

Freud, Sigmund. *Obras completas*. Primera edición. Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1979.

González Grueso Fernando Darío. «El horror en la literatura». *Portal de revistas*

electrónicas UAM, vol. número 1, 2017, pp. 27-50, <https://doi.org/DOI:>

<https://doi.org/10.15366/actionova2017.1>.

González Torres, Elizabeth. “Una mirada desde la psicocrítica a ‘El Horla’ de Guy de Maupassant”. *A look from the psychoanalytic literary critique to «The Horla» by Guy de Maupassant.*, n.º 54 (agosto de 2017): 29-46.

González Salvador, Ana. “De lo fantástico y de la literatura fantástica.” *Anuario de estudios filológicos* VII (1984): 208-26.

Jackson, Dr Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, 2008.

<https://doi.org/10.4324/9780203130391>.

Jung, Johan. « Du paradoxe identitaire au double transitionnel : le Horla de Guy de Maupassant. » *Presses Universitaires de France : Revue française de psychanalyse*. Feb. 2010 : 507-519.

Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.

Laroui, Fouad. *Une année chez les Français*. Paris : Éditions Julliard, 2010.

Lecouteux, C. *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media: Historia del doble*, Barcelona: J.J. De Olañeta. 2005.

Levesque, Pierre Carl. « Théorie et lectures du fantastique : “Gaspard de la Nuit”, “La Venus d’Ille” et “Le Horla” ». M.A., 1999.

<http://search.proquest.com/pqdtglobal/docview/304543588/abstract/C4C8935ED461472APQ/1>.

- « Le réalisme. » *Études littéraires*. 2020. Études littéraires. Web. 17 Feb. 2021
 <<https://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/realisme.php>.>
- Maupassant, Guy de. “El Horla (primera versión).” *Biblioteca Virtual Universal*. 2006.
 Editorial del Cardo. 17 Feb. 2021 <<https://biblioteca.org.ar/libros/300697.pdf>.>
- Maupassant, Guy de. « Madame Hermet. » *Maupassant free*. 1998. Maupassant free. 17
 Feb. 2021 <<http://maupassant.free.fr/textes/hermet.html>.>
- Otto, Rudolf. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza,
 2001.
- Reid, Martine. « Simplement une illusion du monde ». En *Guy de Maupassant. Contes et
 nouvelles.*, 1817. Paris : Quarto Gallimard, 2014.
- Roas, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/libros, 2001.
- Said, Edward W. *Orientalismo*. Madrid: Penguin Random House, 2013.
- Savard, Ginette. « Le fantastique chez Maupassant ». M.A., 1978.
[http://search.proquest.com/pqdtglobal/docview/302914391/citation/C8476521622C
 4B5DPQ/1](http://search.proquest.com/pqdtglobal/docview/302914391/citation/C8476521622C4B5DPQ/1).
- Schapira, Charlotte. « La folie– thème et outil narratif dans les contes de Maupassant ». *Neophilologus*, n.º 74 (1990) : 30-43.
- Shelley, Marie. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Madrid: Nórdica Libros, 2015.
- SRÂMEK, Jiri. « Un témoignage ambigu : Le Horla de Guy de Maupassant », 1991.
[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113643/1_EtudesRomane
 sDeBrno_21-1991-1_5.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113643/1_EtudesRomane_sDeBrno_21-1991-1_5.pdf?sequence=1).
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Vax, Louis. *Arte y literatura fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.