

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**“La muerte intangible. Del fantasma natural al fantasma tecnológico
en los relatos de Horacio Quiroga”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRÍA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA

Claudia Michelle Morales Castro

Asesor: Dr. José Ricardo Chaves

Noviembre 2010



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.

A mi familia, como siempre, por sus hermosas convivencias.

A los fantasmas que tanto quiero, y que espero jamás se vayan.

A Javier por tratar de aminorar los dolores.

*¿Qué es un fantasma?, preguntó Stephen.
Un hombre que se ha desvanecido hasta ser
impalpable, por muerte, por ausencia, por
cambio de costumbres.*

James Joyce, *Ulysses*

The ghost is the fiction of our relation to death made concrete.

Hélène Cixous

Agradecimientos

Antes que nada mi agradecimiento es a José Ricardo Chaves, quien sin interrogantes ni presiones, tuvo la paciencia suficiente para esperar a que mi ánimo, decaído por diversas cuestiones, fuera el necesario como para agarrar vuelo y terminar este trabajo. Igualmente agradezco sus comentarios tan valiosos en momentos tan desalentadores, que me permitieron seguir en el proceso. También le doy las gracias por las recomendaciones y su guía profesional, por su tiempo y conocimiento.

A mi familia le debo los buenos momentos, su interés en que se finalizara este trabajo y su apoyo, amor y compañía.

A Javier, como siempre por soportar los cambios anímicos producto del esfuerzo que implicó toda esta investigación, gracias por sus cuidados y por ayudarme a salir de los infortunios emocionales y físicos que se atravesaron en el camino.

Agradezco a todos los que me acompañaron en este largo proceso, al que por fin daré por terminado, cerrando una etapa y entrando a una nueva.

ÍNDICE

Introducción	1
1. Lo fantástico	5
1.1 La alteridad, verosimilitud y productividad	5
1.2 Realidad <i>versus</i> ficción	6
1.3 Lo fantástico literario	8
1.4 Bessière: más allá de la vacilación	11
1.5 Delimitaciones teóricas más recientes	13
1.5.1 Bravo y su visión	13
1.5.2 Otros teóricos: el análisis de Ceserani	16
1.6 Una mirada a la literatura fantástica en Latinoamérica	17
2. Quiroga, la muerte y sus consecuencias literarias	23
2.1 De su escritura y visos fantásticos	23
2.2 “Creer en el maestro Poe”	28
2.3 Nuevas tecnologías, nuevas escrituras	32
3. Más allá de la muerte: el fantasma natural	34
3.1 Apariciones y ecos del más allá	34
3.1.1 El fantasma natural y sus creaciones	38
3.2 El fantasma premonitorio de la muerte en “La insolación”	38
3.2.1 El desdoblamiento en “La insolación”: la muerte	44
3.3 El fantasma después de la muerte	48
3.3.1 El fantasma visible en “El Hijo”	48
3.3.2 El fantasma invisible en “Más allá”	51
3.3.3 La voz fantasmal en “El llamado”	58
3.3.4 El falso fantasma en “El síncope blanco”	63
3.3.5 El fantasma corporal en “Fantasía nerviosa” y “Para noche de insomnio”	65
4. Más allá de los espectros luminosos: el fantasma tecnológico	70
4.1 El fantasma cinematográfico	71
4.1.1 El fantasma cinematográfico dependiente de la proyección	72
4.1.1.1 La venganza desde la pantalla en “El espectro”	72
4.1.1.2 Las creaciones de la proyección en “El puritano”	80
4.1.2 El fantasma cinematográfico inducido	87
4.1.2.1 Conjurando la muerte en “El vampiro”	87
4.2 El fantasma fotográfico	92
4.2.1 La imagen móvil en “El retrato”	92
Conclusiones: Una mirada a la transparencia	99
Bibliografía	110

Introducción

La crítica literaria se ha esforzado en analizar y estudiar la obra más conocida de Horacio Quiroga como *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Al revisar diversos ensayos, estudios y críticas relacionados con el autor existe una constante: análisis de su obra partir de los sucesos trágicos de su vida o de sus influencias literarias.

Las muertes de los familiares de Quiroga han sido, en la mayor parte de los casos, el tema más recurrente al analizar su obra literaria. No obstante, pocos son los estudios en los que se analizan los elementos fantásticos que Quiroga desarrolló en sus relatos, la forma en que lo hizo y cómo es que desarrolló diversos temas de lo sobrenatural en la vida cotidiana, rural y urbana. Y, aunque ya hay más estudios, poco se ha investigado sobre los entes sobrenaturales asociados a la muerte en la obra de Quiroga, y se han dejado sin analizar los cuentos en donde el autor se interna en una de las creaciones de la muerte: el fantasma.

De esa forma, a través de la profundización en los textos de Quiroga, con un análisis narratológico temático, fui descubriendo en el contenido narrativo los diferentes tipos de fantasmas —o más bien sus diversas manifestaciones— lo que me permitió hacer una clasificación de los mismos, aparecidos en su obra.

Mi intención en esta tesis no es sólo aceptar a Quiroga como un escritor de literatura fantástica, sino dejar claramente señalados los elementos fantásticos en su narrativa; así como analizar al ente más recurrente en su obra, el fantasma. A través de las formas en que se manifiesta establecer tipos de fantasmas, similitudes y diferencias entre ellos.

Una de la manifestación más interesante del fantasma en la obra de Quiroga nace a partir de las nuevas tecnologías, a principios del siglo XX, que sorprenden e invaden de

creatividad a Quiroga. Es decir, surgió en él la fascinación por la tecnología, lo que lo llevó a escribir diversos relatos donde el tema del cine funciona como el umbral a lo fantástico, surgiendo así el fantasma cinematográfico. Sus notas periodísticas sobre filmes no sólo le concedieron un amplio conocimiento en el tema, sino también una reveladora opción temática para su trabajo literario.

Pero Quiroga no sólo habla del cine y la fotografía en su obra, también son temas ejes para el desarrollo de sus historias y los incluye como medios perfectos para la manifestación del fantasma.

Para este trabajo, antes de establecer los diferentes tipos de fantasmas recurrentes en la obra de Quiroga, en el primer capítulo defino la alteridad, verosimilitud y la productividad en la literatura, como componentes de la literatura fantástica, mas no esenciales. También abordo lo que se entiende por realidad y ficción, con la finalidad de establecer cómo se vale una de la otra para exponer un mundo diegético con leyes propias, pues no por ser algo imaginario carece de realidad y de verosimilitud; esto sucede en toda la literatura. Para dar un contexto general de la literatura fantástica me baso en Todorov, y menciono a Bessière, Ceserani y Bravo.

Para finalizar el primer capítulo, retomo la compilación de Hahn para dar sólo un panorama general de la literatura fantástica en Latinoamérica, en autores y obras de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

En el segundo capítulo, “Quiroga, la muerte y sus consecuencias literarias”, ahondo en la obra del autor y sus visos fantásticos, así como la fuerte influencia de Poe y de las nuevas tecnologías en su literatura, enumerando los cuentos que son una reescritura de los de Poe —pero con estilo propio— y los que corresponden al género fantástico.

Con el antecedente de lo fantástico —teoría y definición— y un panorama de la producción literaria de Quiroga, entramos a lo central de este trabajo, que corresponde al análisis narratológico temático de relatos específicos del autor. En el capítulo 3 y 4 desarrollo el estudio de diversos cuentos y, al mismo tiempo, establezco las categorías de los fantasmas en su obra.

En primera instancia, he dividido en dos ramas a los fantasmas en la literatura de Horacio Quiroga: 1) el fantasma natural, es decir el fantasma que tiene relación directa con la muerte, que se vale de ella para existir; y 2) el fantasma tecnológico, que tiene que ver con el espectro de luz y su transformación en fantasma a través de la tecnología.

El capítulo 3 está dedicado al fantasma natural y sus derivados: fantasma premonitorio de muerte, presente en “La insolación”; y el fantasma después de la muerte que se divide en a) fantasma visible, en “El Hijo”; b) fantasma invisible, protagonista del cuento “Más allá”; c) voz fantasmal, analizado en “El llamado”; d) falso fantasma en “El síncope blanco”; y e) fantasma corporal en “Fantasía nerviosa” y “Para noche de insomnio”.

Para el fantasma tecnológico está reservado el capítulo 4, “Más allá de los espectros luminosos”, con dos categorías. La primera es el fantasma tecnológico donde se establecen las características de este fantasma y sus subdivisiones: 1) fantasma cinematográfico, dividido en fantasma cinematográfico dependiente de la proyección, analizado en los relatos “El espectro” y “El puritano”; y el fantasma cinematográfico inducido, visto en el relato “El vampiro”. Finalmente, la segunda categoría es el fantasma fotográfico, presente en “El retrato”.

Mucho se ha escrito y estudiado sobre el fantasma en la literatura, pero poco se ha hecho sobre el fantasma en los relatos de Quiroga. Releer los cuentos analizados en este trabajo después del análisis, permitirá descubrir que también hay ingenio e innovación

en ellos. Nos encontramos con fantasmas particularmente diferentes en relatos tan conocidos del autor. Seres intangibles, pero perceptibles y presentes en su producción literaria.

Sirva este trabajo para otras investigaciones futuras, pues la intención es que la categorización aquí planteada sea de utilidad y pueda ser aplicada a otros relatos y otros autores. Lo fantástico en la literatura es un mundo inmenso, atravesemos el umbral y descubramos lo que puede ofrecernos. He aquí una pequeña prueba.

1. Lo fantástico

Ya que actualmente se siguen haciendo estudios sobre lo fantástico, realizar un resumen teórico resulta algo prematuro. Sin embargo, señalaré lo más significativo sobre la teoría de lo fantástico con la finalidad de exponer un panorama general sobre el tema.

Antes que nada, es prudente hacer una distinción entre verosimilitud y productividad, entre lo real y lo ficcional en la literatura y el papel que juega la alteridad en lo fantástico literario.

1.1 Alteridad, verosimilitud y productividad

Un texto literario es un mundo en donde el espacio y el tiempo se conforman subjetivamente, es decir según el contexto del sujeto que escribe. Al hablar de literatura siempre entendemos “realidad” como el mundo de la acción, es decir el lugar donde el sujeto actúa y responde a ciertas leyes, acontecimientos. La verosimilitud de ese mundo diegético está relacionada con el parecido que tiene con el mundo de afuera, como si se tratase de una extensión de éste. Víctor Bravo afirma que la producción de lo literario incluye la alteridad y, dependiendo de la forma de su exposición, lo literario se apega o se aleja de lo real, ya sea para mostrarlo, cuestionarlo o para presentar otras opciones.

La mayoría de la literatura de la Edad Media tenía un sentido alegórico, presentaba lo bueno contra lo malo, lo permitido y lo prohibido, dando paso a la moraleja. Con el Renacimiento y el romanticismo la alteridad se vuelve un elemento primordial de la estética literaria.

Con el romanticismo, al postularse la alteridad como centro de la estética, se abre la posibilidad de que el discurso literario —por encima de la resistencia y el escándalo de una moral establecida, de un signo ideológico impuesto— exponga su materialidad, la designación de su propio espesor como otra realidad del mundo (Bravo, 1988: 12).

De esta manera el romanticismo rompe con los cánones establecidos y promueve, como punto central, la alteridad en el discurso literario. A partir de entonces, la literatura está en la disyuntiva entre seguir los referentes del mundo o establecer otros horizontes como opción.

Julia Kristeva define esta disyuntiva como el drama del acontecimiento literario entre su verosimilitud y su productividad, entendiendo como verosimilitud:

[...] El intento de alcanzar la semejanza respecto a los referentes del mundo; [y] la productividad, al poner en escena la «máquina textual» (los mecanismos discursivos que hacen posible el hecho estético) hace del referente un elemento del propio universo literario y se aparta de la verosimilitud (*Apud* Bravo, 1988: 14).

Sin embargo, ello no significa que el acontecimiento literario, por poner en práctica su productividad, pierda sentido y no sea verosímil sintáctica o semánticamente.

Rosalba Campra señala que “la verosimilitud es un juicio de carácter histórico sobre un hecho específico, de modo que la definición de verosímil no es inmutable: en los géneros la convención deriva del *corpus* preexistente, es un resultado de las posibilidades ya realizadas en este género. No responde, por lo tanto, a lo real de la vida, sino a lo real de los textos: es un hecho del discurso de ficción” (Campra, 1981: 174).

1.2 Realidad *versus* ficción

La ficción siempre se da como un ámbito relacionado estrechamente con la realidad, relación que se manifiesta de tal manera que la ficción se identifica con lo verosímil y éste con lo real. “La ficción adquiere y demuestra así su razón de ser: existe porque expresa lo real al constituirse en su verosímil” (Bravo, 1988: 65).

Juan José Saer explica que la realidad no es precisamente el antónimo de ficción, ni que al ser ficción se intenta deformar la realidad. La ficción no demanda lo falso. Incluso, las ficciones que incorporan datos imaginarios no tienen la intención de causar desconcierto, sino de marcar el carácter doble de la ficción, pues se mezcla lo empírico y lo imaginario. “Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad sino en tanto que ficción [...], porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata” (Saer, 1999: 12-13).

Saer dice que la literatura pertenece al mundo de lo ficticio, sin embargo busca siempre una imaginación que remita, continuamente, al mundo. La ficción liga lo imaginable y lo real empírico y sólo accedemos al mundo de la imaginación a través de la experiencia.

Al proponerse a la alteridad como punto central de la estética literaria, principalmente en el romanticismo, la ficción —que se encontraba apegada a las normas y cánones establecidos de la verosimilitud— se libera y explora otras lógicas posibles. De esta manera la ficción se adentra en sus propias leyes constitutivas, es decir en su productividad.

“Lo real de lo fantástico, considerado como género, responde a ciertas reglas de verosimilitud, diferentes a las que subyacen a un texto realista” (Campra, 1981: 174). Es decir, siguiendo a Campra, cuando se lee un texto fantástico se hace de manera tal que se va aceptando lo que se narra, el hecho fantástico, y no es la irrupción de la realidad, la transgresión, la que debe ser verosímil, sino todo lo que la acompaña que debe obedecer a un criterio de la realidad extratextual y no diegética.

1.3 Lo fantástico literario

Es Tzvetan Todorov quien crea una tesis de lo fantástico, partiendo de lo que Caillois y Vax, entre otros, trabajaron sobre el tema. Es esta tesis de Todorov una de las más difundidas hasta la fecha y cabe señalar que lo importante de su trabajo no sólo es la calidad sintética de la teoría, sino su intento por crear dominios de lo fantástico. Para Todorov:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (Todorov, 1994: 24).

Hasta aquí es obvia la vacilación que puede experimentar el personaje en cuanto presencia ese acontecimiento inadmisibles, pero para Todorov es únicamente en ese momento donde sucede lo fantástico: “lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso” (Todorov, 1994: 24).

También señala que para que la duda, ya sea en el lector o en el personaje, se presente es necesario que exista el misterio, pues sin él no habría disyuntiva. Con respecto a esto Flora Botton reafirma que la “permanencia del misterio, característica del cuento fantástico, tiene una secuela lógica inmediata: los cuentos plenamente fantásticos, al no tener solución del misterio, tampoco tienen, por lo general, un desenlace” (Botton, 2003: 40). Es cierto que para que lo fantástico permanezca en el texto es necesario que haya incertidumbre o se eviten las explicaciones en el mismo, sin

embargo más allá de no tener solución, el final debe ser abierto de tal forma que permita diversas interpretaciones. Según Todorov, ante un fenómeno hay dos opciones:

Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso (Todorov, 1994: 37).¹

Todorov plantea sub-géneros entre lo fantástico y lo extraño y lo fantástico y lo maravilloso (*cf.* Todorov, 1994: 39):

Extraño Puro	Fantástico-extraño	Fantástico-maravilloso	Maravilloso puro
--------------	--------------------	------------------------	------------------

Lo fantástico extraño supone que los hechos que parecen sobrenaturales en el relato reciben una explicación racional; su carácter insólito permite creer que se trataba de algo sobrenatural. En lo fantástico maravilloso, el hecho insólito no puede ser explicado por las leyes de la naturaleza reconocidas.

Las explicaciones que reducen lo fantástico pueden ser diversas y, por lo general, son el azar, las coincidencias, el sueño, la influencia de las drogas, las supercherías y juegos trucados, la ilusión de los sentidos y la locura. Lo fantástico puro estaría entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso.

La definición que Todorov plantea de lo fantástico —ese momento efímero de duda— deja una delgada línea de separación entre lo maravilloso y lo extraño. Sin embargo, estos dos últimos limitan a lo fantástico y, si tomáramos al pie de la letra lo que Todorov dice, encontraríamos muy pocas obras que fueran fantásticas en su

¹ Estas definiciones que Todorov proporciona sólo permiten dos posibilidades de esa vacilación, lo extraño o lo maravilloso. Para él lo fantástico sólo existe en una parte del relato: antes de que estemos seguros de que existe una explicación racional de lo acontecido. No incluye la opción de quedarse con lo fantástico, que es inexplicable; al dar sólo estas dos opciones desvanece lo fantástico, lo cual considero que podría rebatirse por el simple hecho de que una novela o un relato no deja de ser fantástico por el simple hecho de decidir entre esas dos vertientes.

totalidad. Un tema no puede ser fantástico por sí solo, pues es importante la manera en que sea tratado. Los relatos sobrenaturales no siempre pueden estar encerrados en una categoría, pues no sólo importa el hecho extraño, sino la narración, el lenguaje y la forma en que se desarrolle el cuento. “Es decir que lo fantástico, ente inasible por antonomasia, reside en un juego constante entre el tema y su tratamiento” (Botton, 2003: 30).

Todorov dice que lo fantástico no sólo requiere de un acontecimiento extraño, que provoca la vacilación en el lector y en el personaje, sino que a su vez requiere de una manera de leer que no puede ser poética ni alegórica. En *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov afirma que el temor se relaciona mucho con lo fantástico, pero no es un elemento esencial. A la vez, considera que la ambigüedad es primordial para lo fantástico y su permanencia en una obra logra crear un texto fantástico de larga duración.

Caillois considera tres términos: lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia-ficción que, para él, son tres momentos de un *continuum* que corresponde a la evolución de la cultura occidental. Para Caillois lo fantástico es una irrupción insólita en el mundo real y la ciencia-ficción es un “producto directo de la era tecnológica, pues una proporción importante de las preguntas que se hacen los seres humanos en la época moderna tiene que ver con los adelantos de la tecnología y sus posibles aplicaciones futuras” (cf. Botton, 1983: 21).

Botton, señala que Louis Vax considera que lo fantástico debe incluir terrores en el mundo real y que debe existir una irrupción de lo sobrenatural en el mundo de la razón. Vax, continúa Botton, afirma que no existe lo fantástico en sí y no depende del tratamiento literario, sino que está culturalmente condicionado, ya que los motivos que pueden ser fantásticos varían según la cultura, dado que mientras para una determinada

sociedad ciertos entes fantásticos pueden ser familiares y parte de su cultura, para otras no son concebibles como algo tradicional.

Vax también establece una relación estrecha entre lo fantástico y la obra; esta relación es dinámica y está en movimiento constante. Ahora bien, se ha dicho que lo fantástico no depende solamente del motivo ni del tratamiento de éste, sino que lo fantástico se manifiesta en una relación activa y dinámica entre escritura y lectura: el tratamiento del tema y la intención con que se lee la obra. Es el escritor quien decide qué hacer con el tema, pero es el lector quien acepta o rechaza lo fantástico. Es aquí donde volvemos a la condición cultural que posee lo fantástico, pues éste jamás entrará por la fuerza, ya que de lector a lector, de cultura a cultura, cambia la percepción de los elementos que lo conforman, ya que lo fantástico es algo abstracto y no fenomenológico.

1.4 Bessière: más allá de la vacilación

Incluir cada uno de los estudios teóricos y definiciones de lo fantástico formulados hasta la fecha es una labor amplia y profunda. Sin embargo el objetivo es crear una síntesis teórica sobre lo fantástico para dar contexto en este trabajo, presentar las ideas más relevantes.

Con la *Introducción a la literatura fantástica* (1970) de Todorov, y *Le récit fantastique* (1974) de Irène Bessière la teoría de lo fantástico adquiere notoriedad, pues son los primeros trabajos en delimitar y sintetizar lo fantástico. A su vez, estos trabajos darán pie a diversas críticas como respuesta, entre ellos la crítica latinoamericana.

Bessière dice que el relato fantástico “No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria

para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, la metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo” (Bessière, 1974: 84). Es decir que lo fantástico se caracteriza no sólo porque está lo verosímil, sino por la relación y la negación de diversos verosímiles.

El relato fantástico para Bessière, quien retoma a André Jolles, intercala el “caso” y el “enigma”; el primero implica una historia pequeña que contiene la interrogante sobre la vigencia, el alcance y la validez de ciertas normas; en él no hay respuesta y ésta la otorga el lector. En cambio, el enigma trata de poner en el mismo nivel a la adivinanza y al adivinador. Se emplea un lenguaje figurado para ocultar el enigma y el personaje debe develarlo. Al conjugar estas dos formas, caso y enigma, surge la ambigüedad que caracteriza al relato fantástico.

Bessière afirma que al reconocer un hecho sobrenatural se le sitúa en una economía determinada y se anula la problemática y, al aceptarse otro orden, lo fantástico no nace de la vacilación entre los dos órdenes, sino de su aceptación o repudio hacia uno u otro.

A su vez Bessière dice que el miedo es elemental en lo fantástico, pues significa una función totalizadora, porque desde el momento en que hay duda hay imprecisión en un hecho por falta de sentido y florece automáticamente el miedo o la angustia.

A su vez toma en cuenta el aspecto cultural del lugar en donde se manifiesta lo fantástico, pues “conviene considerar que la narración fantástica no se define sólo mediante lo inverosímil, que es inaprensible e indefinible, sino mediante la yuxtaposición y las contradicciones de los distintos inverosímiles o, dicho de otro modo, de las vacilaciones y de las fracturas de las convenciones sociales puestas a examen” (*Apud* Ceserani, 1999: 94).

Bessière recalca que del diálogo del sujeto con sus propias creencias e incongruencias surge lo fantástico en la narración, pues no existe un lenguaje fantástico en sí mismo. Con ello, Bessière confirma que Todorov hace a un lado la idea de que “lo sobrenatural introduce en la narración fantástica un segundo orden posible, aunque igualmente inadecuado, de lo natural. Lo fantástico no procede de la vacilación entre estos dos órdenes, sino de su contradicción y de su mutua e implícita recusación” (*Apud* Ceserani, 1999: 96). Para ello lo visual es un elemento fundamental, ya que permite la unión de la interioridad del sujeto con la exterioridad del mundo objetivo, proporcionando la correlación entre lo real y lo surreal.

1.5 Delimitaciones teóricas más recientes

El siglo XX plantea un problema en la categorización de género literario, no sólo porque la existencia de la crítica y del estudio de la literatura implica separar textos literarios de los no literarios, sino porque se trata de promover métodos de análisis que ayuden en la evolución de esta disciplina.

Cabe señalar que es a partir del advenimiento de una mayor producción de literatura fantástica en Latinoamérica que se le da mayor importancia. Por ende, los estudios sobre el tema se multiplican, presentando un abanico mucho más amplio de soporte teórico sobre lo fantástico.

1.5.1 Bravo y su visión

Como se comentó al inicio del capítulo, con el surgimiento del romanticismo se da pauta para que la alteridad entre en lo literario y rompa los cánones establecidos que, relacionados con la representación mimética de la realidad en la literatura, no permitían explorar otras lógicas posibles. Con la oportunidad de insertar la alteridad en la obra

literaria, a la vez se vuelve necesaria no sólo la presencia de dos ámbitos distintos (junto con su interrelación), sino una frontera que los separe. De esta forma el acontecimiento fantástico se convierte en un ámbito donde la alteridad entra como elemento productivo del texto.

Me limitaré a lo que Víctor Bravo define como fantástico, por ser una de las teorías que, a mi parecer, funciona mejor en el desarrollo de mi trabajo. Bravo, en *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, señala que “Lo fantástico se genera justamente como una de las más extremas formas de la complejidad entre los dos ámbitos y el límite que los separa e interrelaciona [...] lo fantástico se produce cuando uno de los ámbitos, transgrediendo el límite, invade al otro para perturbarlo, negarlo, tacharlo o aniquilarlo” (Bravo, 1988: 33).

Esta definición de lo fantástico, no sólo incluye lo que otros autores ya han reflexionado, sino que resume de manera práctica la naturaleza de lo fantástico. Bravo reconoce que la clasificación que estableció Todorov de lo fantástico, lo maravilloso y lo extraño, es de suma importancia para entender la literatura acerca de lo sobrenatural; sin embargo Bravo dice que “Todorov no logra captar que la producción de lo fantástico, antes de responder a contingencias extratextuales es consustancial al hecho narrativo mismo; que es, en definitiva, una de las formas de la producción textual” (Bravo, 1988: 39).

Bravo se apega a cinco condiciones, fundamentadas en Caillois y Vax, para que surja el hecho fantástico (Bravo, 1988: 39-40):

1. La puesta en escena de dos ámbitos, un límite que los separa y los relaciona junto con la transgresión de ese límite.

2. Lo real que lo fantástico pone en duda está basado en la noción de realidad que surge en el Renacimiento (expectativa racional de tiempo, espacio y causalidad).
3. Lo fantástico supone la escenificación del mal (hablando del mal como aquello que representa una amenaza, no como algo relacionado con la moral).
4. Lo fantástico es vulnerable a reducirse (al restituirse el límite transgredido, ya sea por el racionalismo o por un sentido poético o alegórico [lo extraño]).
5. La permanencia de un límite de separación y correlación no permite lo fantástico (genera lo maravilloso).

En el cuarto y quinto punto Bravo detalla que cuando no se reduce lo fantástico éste sobrevive textualmente y puede tomar tres rumbos: el horror, la irrisión o el absurdo. “El horror y el absurdo, en la literatura fantástica, se producen ante la presencia perturbadora, fatalmente aniquiladora, del mal” (Bravo, 1988: 41), entendiendo al mal como una de las expresiones estéticas de la alteridad y el horror como uno de sus primeros efectos. Bravo señala que el horror es efímero y sólo existe en su aparición, ya que al mantenerlo se corre el riesgo de caer en la locura o en el abatimiento de quien lo sufre.

La irrisión aparece como un escape a lo que es el horror y todo lo que lo genera; el absurdo es cuando, al producirse la irrupción de la realidad por el hecho fantástico, no se logra un efecto, no hay asombro y, al no haberlo, se percibe el acontecimiento desde la perspectiva de las consecuencias, tratando de adecuar el suceso en un contexto en el que no logra encajar.

Bravo detalla las vertientes de lo fantástico como lo paródico, lo escatológico y lo digresivo, por mencionar sólo algunas. Sin embargo he resumido las más importantes y necesarias para este trabajo.

1.5.2 Otros teóricos: el análisis de Ceserani

Remo Ceserani, en su libro *Lo fantástico*, hace un estudio cronológico e histórico de la literatura, que le permite retomar lo fantástico como un hecho estético con relevancia cultural que acontece con los cambios sucedidos en Europa, en los siglos XVIII y XIX.

Para él, lo fantástico es un modo del imaginario decimonónico que surge a partir de una experiencia perturbadora, conformando el desarrollo del hombre moderno. A su vez, rechaza el término género y opta por el de modo literario para clasificar lo fantástico, ya que éste posee raíces claras y es incluido, históricamente, en varios géneros y subgéneros literarios.

Ceserani, más que plantear una definición de lo fantástico, explora diversas teorías sobre ello y las resume y anota, pero sobre todo recalca las fallas y los aciertos en lo que Todorov analizó. Ceserani cree que el esquema que Todorov trazó contiene algunos problemas, pues:

(...) presenta una tendencia muy fuerte a no conceder casi espacio real, textual, al elemento intermedio de lo fantástico, a reducirlo a un momento casi virtual. En otras palabras, en el discurso de Todorov, lo fantástico corre el riesgo de quedar reducido a una mera línea de distinción, a una curva máxima de nivel. O bien se está a un lado o bien se está al otro; el texto permanece en la ambigüedad de lo fantástico sólo durante un momento de la lectura luego se resuelve o bien en lo maravilloso o bien en lo extraño (Ceserani, 1999: 83).

El mismo Todorov, dice Ceserani, reconoció el desequilibrio en las categorías que propuso cuando trató de subdividir el esquema en cinco clasificaciones diferentes para los diversos discursos narrativos: lo maravilloso, lo maravilloso fantástico, lo fantástico, lo fantástico extraño y lo extraño, pues no todas estaban definidas con claridad ni basadas en los mismos principios lógicos.

Existen críticos, dentro de la corriente psicoanalítica, que toman más en cuenta los aspectos temáticos de la narrativa fantástica y ven en ella la representación de sueños y pesadillas del inconsciente colectivo. Sobre esa línea de aportación, Ceserani incluye en

su trabajo a Jean Bellemin-Noël quien dice que “lo fantástico está estructurado como el fantasma psíquico. Piensa que entre estudio literario de lo fantástico y psicología fantasmática hay una relación estrecha” (cf. Ceserani, 1999: 90).

Ceserani también revisa el trabajo de Rosemary Jackson que, en su obra *Fantasy: The literature of subversión*, sostiene que lo fantástico es una forma de lenguaje del inconsciente y a la vez es una oposición social que se revela al pensamiento predominante de la época a que se refiere. Para Jackson:

[Lo fantástico] no inventa regiones sobrenaturales sino que representa un mundo natural trastocado en algo extraño, en algo «otro». Se convierte en «doméstico», humanizado, en cuanto abandona las exploraciones transcendentales y opta por las transcripciones de la condición humana (...)

A diferencia de los mundos secundarios de lo maravilloso, que constituyen realidades alternativas, los mundos sombríos de lo fantástico no construyen nada. Son vacíos, vaciadores, disolventes. Su condición de vacío anonada al mundo visible, lleno, redondeado, tridimensional, dibujando en él ausencias, sombras sin objetos. Lejos de satisfacer los deseos, estos espacios perpetúan el deseo insistiendo en una *ausencia*, una carencia, insistiendo en lo no visto, en lo no visible (*Apud* Ceserani, 1999: 93).

La obra de Ceserani tiene diversos aspectos interesantes, pues a grandes rasgos trata de dar una visión general de las tentativas de definición de lo fantástico, pasando por Todorov hasta Jackson, e incluso Alazraki. Su selección es justificada, pues trata de omitir a todos los críticos que, para él, redundan en lo que ya se ha hecho teóricamente.

1.6 Una mirada a la literatura fantástica en Latinoamérica²

Las crónicas del descubrimiento de América ya mostraban la presencia de lo extraordinario, pues la forma en que se plasmó toda la información sobre las crónicas de Indias y la imagen que se dio del continente estaba vinculada al imaginario de los primeros viajeros. Muchas veces las descripciones sobre las tierras americanas eran la mezcla de experiencias reales con elementos de viejas tradiciones europeas; por ello

² Este apartado está basado en la introducción de *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, de Oscar Hahn (1997), que a mi parecer hace un recuento de los relatos fantásticos más representativos de ese siglo y, por ende es práctico y útil para este trabajo.

estas narraciones eran de naturaleza mítica y legendaria, no sólo porque había cosas nuevas e increíbles para los viajeros, si no que al hacer las descripciones las enriquecían con maravillas míticas y naturales para reafirmar lo fabuloso del descubrimiento.

Sin embargo, lo prodigioso, como lo llama Oscar Hahn, se establece sobre todo en las leyendas de los siglos XVIII y XIX, que en Hispanoamérica se presentan de dos formas: las transmitidas oralmente y las leyendas literarias. Oscar Hahn apunta que para Cedomil Goic “existen dos épocas en el desarrollo de la literatura hispanoamericana: una anterior a 1935, para la cual propone el nombre de Época Moderna, cuyo comienzo fija en el año 1800, aproximadamente; y otra posterior, la Época Contemporánea, que abarcaría desde 1935 hasta nuestros días” (Hahn, 1997: 13). Borges, Casares, Cortázar, entre otros escritores, son los que llevan la literatura fantástica a la madurez que alcanza hoy en día y que logra marcar esta división.

De acuerdo con Hahn, uno de los cuentos fantásticos más antiguos en Latinoamérica es “Gaspar Blondín”, del ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889), publicado en *El Cosmopolita* en 1858. Este texto se publica con una nota que advierte que fue escrito bajo un largo periodo de fiebre, lo que le da la calidad de ensueño delirante y, con ello, permite al autor deslindarse de responsabilidad frente al lector que pueda tomar como real el relato. En “Gaspar Blondín” no hay intención de explicar los hechos, ni por los narradores, ni por los personajes y da cabida a la ambigüedad. A su vez la atmósfera contiene las características típicas del romanticismo, los ambientes lúgubres y el entorno constituido por una naturaleza amenazadora.

En 1865, en Argentina, se publica “Quien escucha su mal oye” de Juana Manuela Gorriti (1818-1892) y en 1876 *Panoramas de la vida*, compilación de narraciones que hablan de lo insólito. En “Quien escucha su mal oye” se enfatiza la curiosidad como móvil para que se manifieste lo fantástico, además de presentar prácticas ocultistas —

poco comunes para esa época y ese espacio—, sobre todo el método mesmérico. Gorriti, al no separar la magia y la ciencia, conserva el toque esotérico en los hechos y en las explicaciones de éstos. El influjo del romanticismo es evidente no sólo por la presencia de sucesos insólitos, sino por la representación del romance profano y el desamor, así como la existencia de un objeto enigmático como lo es la puerta que permite la irrupción en ese otro ámbito, dando pie a lo extraordinario.

Desviándose del tema ocultista y retomando el mítico, el argentino Miguel Cané inaugura el tema de la sirena en el cuento latinoamericano “El canto de la sirena”, donde logra poner en duda la inmersión de lo sobrenatural en la realidad diegética y recurre a la locura posible del protagonista, pues no existe otro testigo que confirme o niegue su versión de los hechos.

El venezolano Eduardo Blanco (1838-1912) publica su libro *Cuentos fantásticos* en 1873, del cual destaca el cuento “El número 111”, que surge de la creencia de que el asiento del teatro número 111 está reservado a Satanás, personaje que manipula a los demás y despierta el deseo sexual, llevándolos a cometer actos que van contra la moral y, por ende, a sufrir las consecuencias de sus actitudes.

Eduardo Ladislao Holmberg (Argentina 1852-1937) publica en 1876 “El ruiseñor y el artista” y “La pipa de Hoffmann”, y en 1879 “Horacio Kalibang o los autómatas”, entre otros relatos y novelas breves de corte fantástico. En “El ruiseñor y el artista” presentará una disyuntiva principal: o los acontecimientos ocurrieron objetivamente o son alucinaciones y parte de un sueño del protagonista, mientras que en el relato “Horacio Kalibang o los autómatas” el incidente insólito es más fácil de identificar, ya que pertenece a la creación misma de los autómatas y en vez de recurrir a la explicación sobrenatural se limita a la razón y la ciencia.

Regresando a la leyenda, es alrededor de 1880 que el mexicano José María Roa Bárcena publica su cuento “Lanchitas”, donde el espectro de la leyenda y la leyenda del espectro se conjugan, notándose los rasgos románticos y detalles costumbristas de la cultura mexicana colonial (Hahn, 2002). El relato tiene su base en una leyenda mexicana del siglo XVIII conocida como “La leyenda de la calle Olmedo” que en 1900, con algunas variaciones, publica Vicente Riva Palacio junto con Juan de Dios Pesa. También Artemio de Valle-Arizpe cuenta la misma historia en 1959 en el relato “La confesión de una muerta”.

La idea de que el alma puede desprenderse del cuerpo y existir en otro espacio, es desarrollada por el argentino Eduardo Wilde (1844-1913) en su relato “Alma callejera” de 1882. A pesar del tema, hay ciertas reducciones de lo fantástico en el relato por su tendencia a lo alegórico.

Sin duda el interés por lo esotérico y por las ciencias ocultas que poseía Rubén Darío (Nicaragua, 11867-1916), lo lleva a crear textos literarios con nuevas formas expresivas. “El caso de la señorita Amelia” (1894), “Verónica” (1896) y “D.Q.” (1899), por mencionar algunos, son sus relatos más conocidos de corte fantástico. El primer cuento habla de detener el tiempo y el Dr. Z es testigo de ello.

En “Verónica” existe la intervención del diablo y la fijación del rostro de Dios en una placa fotográfica. Elogia la religión no con la intención de menospreciar los avances científicos, sino para incorporarlos a un orden trascendente.

Con el título del texto “D.Q.”, Darío presenta el cuento como un enigma, en donde hay una gradación de los hechos para ir presentando lentamente la solución, logrando que el lector se pregunte por la identidad de D.Q. Es un texto que crea un juego entre lector y narrador, donde se deberá estar atento a los indicios para descifrar el enigma.

Manuel José Othón (1858-1906) es uno de los escritores que retoma la leyenda para plasmarla en *Cuentos de Espantos* (1903), recopilación que utiliza una forma narrativa que se combina con la historia y los hechos insólitos, relacionados con las apariciones y entes pertenecientes a la cultura mexicana, como son las brujas y el nahual, mezclando la descripción amplia de los paisajes y de las realidades del pueblo.

Clemente Palma (1872-1946) trata el ocultismo en su novela corta *Mors ex vita* (1923) y en *XYZ* (1935), novela grotesca que se considera un precedente de *La invención de Morel* (1940) del argentino Adolfo Bioy Casares. El libro más célebre de Palma es *Cuentos malévolos* (1904).

Leopoldo Lugones (1874-1938) exploró la teosofía, el espiritismo, el ocultismo, la cosmogonía, las matemáticas y las ciencias. En 1906 publica *Las fuerzas extrañas*, recopilación de relatos en donde destacan “La lluvia de fuego”, “Yzur”, “Los caballos de Abdera”, “La estatua de sal”. Las vertientes en estos textos son de carácter bíblico, mitológico, oral popular y de ciencia ficción.

Años después, Alfonso Reyes también incursiona en la literatura fantástica al publicar en 1912 su cuento “La cena”, donde el ambiente se crea por indicios acumulativos y no por descripciones atmosféricas. En “La Cena” se habla del retrato, objeto en el que el protagonista se reconoce como parte de lo sobrenatural.

Es Horacio Quiroga (1878-1937) quien se ve influenciado directamente por Lugones, no sólo por haber participado como fotógrafo en un viaje con él y entablado una gran amistad, sino porque son evidentes algunas huellas del modernismo y la producción de textos de carácter fantástico. La muerte y los fantasmas son de sus temas más recurrentes para plasmar la alteridad en la ficción. “La insolación” (1917) será uno de sus primeros relatos donde se conjuguen ambos temas.

Después vendrán autores como Bioy Casares y Borges quienes, a partir del estudio de diversos textos fantásticos y policiales, se acercan al género creando una campaña de aceptación del mismo, para después producir sus propios textos como *La invención de Morel* (1940) y *Ficciones* (1944).

También tenemos a Felisberto Hernández (1902-1964), quien retoma el tema del doble y lo vuelve una obsesión en su narrativa, pues en gran parte de su obra se percibe su concepción del cuerpo como lo “otro”. Ejemplo de ello es “Las Hortensias” (1949).

Por el lado mexicano aparecerán autores como Francisco Tario con *La noche de féretro y otros cuentos* (1958); Guadalupe Dueñas con *Las ratas y otros cuentos* (1954) y *Tiene la noche un árbol* (1958); Amparo Dávila con *Tiempo destrozado y Música concreta* en 1959; Juan José Arreola con *Confabulario* (1952); Carlos Fuentes con *Aura* (1962) y *Los días enmascarados* (1964), entre otros.

Con esta breve semblanza sobre la literatura fantástica en Latinoamérica se puede inferir que las manifestaciones de lo fantástico van a estar determinadas por las influencias estructurales, sociales y culturales de cada época; tanto el romanticismo como el naturalismo tendrán una presencia importante en la creación de lo fantástico. Así en el siglo XIX predomina el romanticismo, para luego dar paso al modernismo, a principios del siglo XX, sin que por ello se descarten varios rasgos de la época anterior.

En el romanticismo son característicos los personajes insólitos, con alguna peculiar profesión como sacerdotes, artistas o científicos. En general, el cuento fantástico está relacionado con las leyendas, las supersticiones y filosofías de la época, lo que indica que aunque sea trate de ficción fantástica, ésta mantiene una estrecha relación con la realidad que lo rodea (*cf.* Hahn, 1997).

2. Quiroga, la muerte y sus consecuencias literarias

Horacio Quiroga nació en 1878, y más o menos hasta los veinte años fue algo así como un dandy, un avatar sudamericano de Edgar Poe, un uruguayo que leía en francés a los poetas decadentes y cortejaba la idea poética de la Muerte.

Abelardo Castillo, *Liminar Todos los Cuentos*

2.1 De su escritura y los visos fantásticos

Al inicio de su carrera literaria, Horacio Quiroga deja ver elementos característicos del decadentismo francés, del modernismo y del romanticismo. Gracias a la variedad en su producción, no sólo en la construcción literaria sino en la temática, algunos de sus cuentos son de carácter fantástico.

Quiroga inicia su oficio como escritor dentro de un ambiente modernista dominado por los horrores, misterios y crueldades al estilo de Poe. Pero fue Leopoldo Lugones quien más influyó en su escritura y quien le incentivó a publicar en los diarios locales, a partir de 1897. A finales del siglo XIX, Quiroga logra fundar *La Revista del Salto*, la cual que funcionó como vocera del modernismo en Uruguay.

Entre una serie de desgracias y un viaje a París, que lo devolvió decepcionado, Quiroga desaparece de la ciudad, instalándose en la selva. Con el aislamiento y su identificación con la naturaleza, desea cambiar el mundo modernista por uno primitivo en su literatura. “Pero, quiéralo o no, el «fango» Modernista persistirá hasta su último libro, *Más allá* (1935), aunque durante su trayectoria literaria irán apareciendo signos que preludian nuevas tendencias” (Flores, 1976: 9).

Emir Rodríguez Monegal³ establece cuatro periodos en la literatura de Horacio Quiroga; el primero es el de iniciación con *Arrecifes de Coral*, 1901 (entre verso y prosa, con toques modernistas, decadentistas, presentes todavía en *El Crimen del otro*, 1904); el segundo periodo es el de maduración en su obra con un ámbito misionero en *Cuentos de amor de locura y de muerte*, 1917, donde hay una diferente técnica narrativa; el tercer periodo es el de plenitud, donde se desenvuelve un Quiroga magistral y sereno en *Los desterrados*, 1926; y el último periodo es el de decadencia, en el cual Quiroga tiene un segundo fracaso como novelista, lo cual lo lleva a abandonar el arte y a renunciar a la productividad literaria.

En “La escritura de Horacio Quiroga: de lo múltiple a lo obsesivo”, Milagros Ezquerro desglosa las diferentes temáticas abordadas por Quiroga:

- 1)goces y dolores del amor
- 2)los maleficios
- 3)la lucha del hombre contra la naturaleza
- 4)historias de animales
- 5)los hombres de la selva

Sin duda estos temas en sus cuentos son los más característicos, pero habría que añadir como temática recurrente en su obra al cinematógrafo y al fantasma. Al combinar estos temas en su obra, Quiroga se convierte en precursor de la ciencia ficción, del realismo mágico y hasta del surrealismo (cf. Flores, 1976: 9), además se dice que es uno de los primeros escritores latinoamericanos que consideró al cine como arte.

Según los periodos en la literatura de Quiroga, con la publicación de *El crimen del otro* empieza su etapa de maduración y desarrolla una escritura donde domina con

³ Citado y abordado con mayor detalle por Jorge Lafforgue (1993: XXXV-XLIV).

mayor éxito el terror, sin necesidad de hacer descripciones detalladas para causarlo. Con este libro cierra su primera etapa (cf. Rodríguez Monegal, 1976: 13).

Más tarde —después de haber publicado su primera novela, *Historia de un amor turbio* (en conjunto con *Los perseguidos* en 1908)— publica *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), que reúne varios textos; entre ellos se incluye el más citado y estudiado de todos “El almohadón de pluma” que, publicado por primera vez en 1907, revela un dominio mayor de la técnica del cuento al estilo de Poe.

“A partir de las propias afirmaciones del autor y del examen de sus textos, parte de la crítica ha destacado que los cuentos de horror de la primera etapa quiroguiana apelan al golpe de efecto final. Afinando esta idea, Fleming añade que en “El almohadón” y “La gallina degollada”, el autor demuestra haber aprendido el enorme valor de la sugerencia, en contra de las imágenes excesivas y sensacionalistas usadas en varios de sus textos inaugurales” (Olea, 2008: 476), es decir el horror se plasma indirectamente en los personajes, como se puede ver en “El almohadón de pluma” y no en una serie de descripciones detalladas de lo horroroso. Así, se ha considerado este texto como uno de corte fantástico, que tiende al vampirismo y que, al interpretar los simbolismos presentes, se descubre que el esposo es causa de la muerte de Alicia. Sin duda existe un hecho extraordinario en el relato: el bicho que se alimenta de la sangre de Alicia hasta matarla, pero Olea Franco señala que Quiroga, al introducir una explicación del hecho extraordinario, disminuye la intensidad del relato, y lo incluye en la categoría que Todorov establece como extraño.

Antes de “El almohadón de pluma”, en 1899 Quiroga publica su primera historia de corte fantástico “Para noche de insomnio”, donde relata el traslado de un cadáver por un grupo de amigos. Suceden hechos extraordinarios que ponen en duda la razón del protagonista. En este cuento, Quiroga aún recurre a la descripción explícita de los

hechos con la finalidad de causar, a través de la imagen, horror en el lector, lo cual en su etapa de maduración deja atrás para describir más los ambientes que los hechos, o detalles físicos del cadáver.

Noé Jitrik (*cf.* Jitrik, 1976: 37-61), señala que la soledad es un punto esencial para la creación no sólo de los relatos de Quiroga, sino para la conformación de los personajes y de sus desgracias. Es decir, Quiroga para separarse de su propia soledad la traspasaba a otros, a sus personajes, así como lo hizo también con la muerte. Al presentar personajes aislados, tanto en sus textos de corte fantástico como en los que no lo son, no hay fuerzas (no hay alguien más que les ayude) para combatir el peligro, lo sobrenatural o lo extraordinario que irrumpe en su realidad diegética; con ello se convierten en seres desarraigados que terminan por rendirse ante la amenaza, ya sea natural o sobrenatural.

Como ejemplo tenemos “La insolación”, relato en el que la soledad es característica del personaje y, por ello, no hay nadie más, excepto sus perros, que le ayude a escaparse de la muerte o a esquivarla. “A la deriva” y “El vampiro”, son algunos relatos más que tratan el tema de la soledad y la muerte.

Quiroga trata de narrar la historia de tal forma que sea verosímil, y busca que la irrupción de esa realidad diegética sea considerada como algo posible de pasar. “La complejidad de una literatura como la de Quiroga se da precisamente porque esa intuición de un mundo a la vez mágico y «real», se produce desde la mente que en razón de su inserción histórica sí debió pasar por la opción cultural *materia-espíritu*” (Bratosevich, 1976: 64-65).

“El salvaje”⁴ (1920) es un relato que está dividido en dos partes “El sueño” y “La realidad”. Bratosevich afirma que Quiroga mezcló lo documental con lo “irreal”, con la

⁴ Cuento conformado de dos relatos que se publicaron en diferentes años. La fecha señalada es la que corresponde a la publicación en el libro *El salvaje*, donde se publican unidos.

finalidad —anteriormente mencionada— de hacer equivalentes ambos planos. La narración permite que la vida actual del protagonista y su aventura prehistórica sean viables en términos de “realidad”, y “sólo su vinculación en un mismo protagonista es lo fantástico, es decir su salto mental del siglo XX al antropoide” (Bratosevich, 1976:70). Ésta es una de las características más comunes de los relatos de corte fantástico en Quiroga y con ella intenta plasmar, o reflejar, una realidad con la que el lector se identifique y se compenetre, de tal forma que, si llega a haber irrupción en la realidad, se acepta como tal sin duda, sin interrogaciones y es, entonces, cuando Quiroga le da una vuelta de tuerca al texto, para presentar lo verdaderamente fantástico, que por lo general se halla escondido.

En todos sus libros de relatos existen indicios de lo fantástico. Cabe señalar que es en *Cuentos de amor de locura y de muerte* donde tendrá mayor influencia de Poe y veremos varios textos de carácter fantástico, maravilloso o extraño; tal es el caso de: “Los buques suicidantes”, “La insolación”, “El almohadón de pluma”, “El infierno artificial”.

La muerte presente en la literatura de Quiroga ha sido un tópico bastante estudiado, pero los análisis se han inclinado más a buscar la autobiografía de Quiroga en sus textos; la crítica suele interpretar sus relatos (en donde hay muerte) como la catarsis de los desafortunados eventos que le acontecieron al escritor. La muerte no se expresa como aceptación o pasividad en Quiroga, sino a modo de metáforas de ella y conjuros contra la misma (cf. Castillo, 1993). La muerte no se ha analizado como un tema, un motivo⁵ en la literatura fantástica de Quiroga, más bien se ha tomado en cuenta

⁵ Entiéndase motivo “en los relatos, unidad sintáctico/temática recurrente en la tradición merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta del lugar común. [...] Para Tomachevski, unidad sintáctico/temática de análisis pues contiene un fragmento de material temático que coincide con la proposición, ya que «cada proposición posee su propio motivo». Es la «partícula más pequeña de material temático» pues, para este autor, tanto la obra como cada una de las partes tiene un tema: «aquello de lo que se habla»” (Beristáin, 2004: 350).

como algo que influye en el autor de manera psicológica y se menciona en diversos ensayos como parte de sus temores y sus vivencias. Pero ¿qué hay más allá de la muerte, cuáles son las consecuencias de convocarla y de dibujarla en sus textos?⁶

La respuesta no puede ser inmediata y a la ligera, es precisamente ese el objetivo de este trabajo, encontrar lo que viene con la muerte, no centrarse en ella y dejar de lado aquello que se asoma sin ser necesariamente la muerte: lo fantasmal, lo impalpable y, muchas veces, lo inconcebible.

2.2 Creer en el maestro Poe

La primera etapa de la escritura de Quiroga se caracteriza por tener evidentes rasgos del modernismo y del romanticismo. Los temas que trata Quiroga, como los de Poe, son los relacionados con los casos psicológicos y se nota el placer por lo extraordinario y lo sorprendente. En *Cuentos de amor de locura y de muerte*, de acuerdo con Ghiano en su artículo “Temática y recursos expresivos. Los temas”, el amor se presenta tal y como lo veía Quiroga: un conflicto dual, entre lo que se desea y lo que se idealiza o logra; la locura se desarrolla en dos vertientes específicas: lo monstruoso y lo anormal.

En *Los arrecifes de coral* se puede apreciar que Quiroga tiene técnicas y temáticas que surgen de la lectura de las obras de Poe. Como ejemplo está “El tonel de amontillado”, donde Quiroga retoma y rehace el relato de Poe que tiene el mismo nombre. No sólo apunta en el inicio del texto: “Poe dice que, habiendo soportado del mejor modo posible las mil injusticias de Fortunato (...)” (Quiroga, 1993: 813), sino que a la vez presenta una situación espejo del relato original, donde se lleva a cabo la venganza de Montesor; ambos personajes son tomados del cuento de Poe. Después publicará la compilación *El crimen del otro* (1904), que incluye un cuento con este

⁶ En cuanto a consecuencias me refiero exclusivamente a las que surgen dentro de la diégesis del relato, directamente en los personajes y no en la vida del escritor.

nombre en donde retoma los nombres de los personajes, Fortunato y Montesor. Sólo que aquí vemos cómo Quiroga narra una historia donde el protagonista está obsesionado con Poe y comete el crimen descrito en una de las historias del escritor estadounidense.

Es con *Cuentos de amor de locura y muerte* que Quiroga desarrolla al máximo lo que ha aprendido de la lectura de escritores como Poe, Maupassant y de los cuentistas rusos como Chejov y Kipling (que él mismo declaró como influencias en el *Decálogo del perfecto cuentista*). Es hasta *Los desterrados* donde “el tema equilibra la intimidad de sus personajes con las aventuras, convertidas prontamente en motor. La realidad que se presenta en el protagonista de cada narración no se desarrolla paulatinamente, sino que acumula circunstancias hasta determinar un final sorpresivo” (Ghiano, 1976: 84).

La fascinación por Poe no sólo es notoria en cuanto a las temáticas puestas en la escritura, sino que, además de llevarlas a la práctica, se dedicó a estudiar la estructura del cuento a través de los ensayos críticos como *La filosofía de la composición* y usando los propios cuentos de Poe. Así que estas versiones quiroguianas de los textos de Poe (“El tonel de amontillado” y “El Crimen del otro”) son prácticas que después le permitirán desarrollar un estilo propio.

Estos relatos serán imprescindibles para descifrar un proceso en el que Quiroga desea dilucidar los elementos estructurales del cuento de Poe: cómo es que lo inicia, cómo maneja la racionalidad y la locura en él, etc. (cf. Glantz, 1976).

No es sólo en esta primera etapa de Quiroga donde se verá la influencia de Poe, sino también en textos posteriores, pero ya no con su estilo que le sale muy natural (sin seguir reglas y estructuras de otro metódicamente). Surgen entonces textos como “Los buques suicidantes” (el manejo de la atmósfera es al estilo de “Manuscrito hallado en una botella”); “La lengua” que es una variante de “El tonel del amontillado”, pues la venganza es parte central de la historia y hay un cambio de papeles entre víctima y

victimario; “Las rayas” tiene que ver con la locura que concluye en muerte sin razón y sin explicación; “Historia de Estilicón” se relaciona con “Los crímenes de la calle Morgue” de Poe, en ambas un orangután es causante de diversas atrocidades; en “El triple robo de Bellamore” Quiroga navega en lo policial y está concatenado con las aventuras policíacas que escribió Poe. Con esta producción cuentística Quiroga no sólo ha aprendido de Poe, sino que domina un modelo y un estilo propios.

A pesar de la gran diferencia que existe entre Poe y Quiroga —el primero utiliza ambientaciones en espacios cerrados solemnes, el segundo lo hace entre la naturaleza de Misiones— hay realismo en ambos, pero de una manera diferente en cada uno: las amenazas de la naturaleza para Quiroga son posibilidades del mundo material, mientras que en Poe se hallan en el mundo del inconsciente, de la locura o de los sueños. Esto no significa que en algunos relatos quiroguianos no exista esa amenaza como la manejó Poe; sin embargo, en la mayoría de sus textos se alude a las atrocidades que el mundo depara al hombre.

Abelardo Castillo afirma que, para Poe, la belleza no debía formularse en la prosa, pues para ello existía la poesía y Quiroga estaba convencido de que en la prosa debía existir la verdad. Esa verdad Poe la plasmaba mediante la lógica, y Quiroga lo hacía al exponer hechos y ambientes realistas.

Para Poe lo más importante en un relato es el crear un efecto final que no sea independiente de todas y cada una de las palabras escritas en el texto; consideraba que no hay casualidades en el texto y que éste debía escribirse como un todo. Quiroga pensaba lo mismo, pues en su *Manual del perfecto cuentista* señala: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia de las tres últimas” (Quiroga, 1993:1194). No obstante, consideraba mucho más importantes a los personajes

(llevarlos de la mano), ya que son la médula central para darle vida al relato. Con esto se demuestra que Quiroga es un creador de personajes, mientras que Poe lo es de situaciones.

Sin embargo, a pesar de la necesidad que ambos autores encuentran de constreñir con precisión el territorio que pisan mediante un lenguaje específico, a pesar de su afán por delimitar la anécdota y causar un «efecto» en la mente del lector, los dos escritores se ven obligados obviamente a recurrir a las imágenes, como los poetas, aunque éstas se planteen de manera diversa y respondan a lo que su instrumento de trabajo exige y se proporcione como punto de referencia una explicación racional del mundo (Glantz, 1976: 112).

Tanto Quiroga como Poe entrelazan dos esferas: la de lo natural o lo real con lo sobrenatural; en la primera se trata de plasmar lo racional y, al ser convencido el lector de la realidad y verosimilitud de la narración, entonces entra a la esfera de lo sobrenatural, donde el hombre se aterra, logrando ese efecto final del que se habla.

En realidad la influencia de Poe en los cuentos de Quiroga proviene directamente de sus relatos y no de su teoría diseñada en los ensayos. También es cierto que la teoría que Quiroga crea sobre el cuento no la deduce de la obra del Poe, más bien lo hace a partir de los ensayos de Poe sobre el tema (cf. Martínez Morales, 1982). Es precisamente por ello que el *Manual del perfecto cuentista* tiene tantos puntos en común con *La Filosofía de la composición* como son los tópicos de la brevedad, la unidad y la intensidad. Quiroga se dedicó, en cierta forma, a retomar muchos puntos de ella, reescribirlos y añadir los propios. Lo mismo sucede con los cuentos; como ya se ha mencionado, reescribe algunos como “El Crimen del otro” y “El barril de amontillado”, tomando las historias y contándolas a su manera; ello le sirve para conseguir un estilo propio, perfeccionar sus cuentos y crear una teoría.

2.3 Nuevas tecnologías, nuevas escrituras

Cuando, a finales de 1916, Quiroga regresa de Misiones a Buenos Aires, se encuentra con la ciudad y con las nuevas tecnologías de principio de siglo. Así, descubre el cinematógrafo que pronto le causará un apego y fascinación impresionantes. Su interés lo lleva a realizar guiones cinematográficos, junto con su amigo Manuel Gálvez, pero con poco éxito.

Con este gusto por el cine y su interés en la escritura, se convierte en el pionero en la crítica cinematográfica con sus colaboraciones en *Caras y Caretas* entre 1919-1920. En algunos artículos firmaba como “El esposo de Dorothy Phillips”, actriz del momento que incluso incluye como personaje en un cuento de tema cinematográfico titulado “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”. Ese apasionamiento por el cinematógrafo trae como consecuencia no sólo la crítica cinematográfica, sino también la introducción del tema en sus relatos, por lo general, de corte fantástico.

Su primer cuento relacionado con esto es “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (publicado en *La Novela del día* en 1919 y recopilado en *Anaconda* en 1921), donde nace Guillermo Grant, personaje frecuente en los cuentos cinematográficos. Le sigue “El espectro” (publicado en *La Nación* en 1921 y recopilado en *El desierto* en 1924), donde el narrador es Guillermo Grant, un hombre con vocación de literato; en “El Vampiro” (*La Nación*, 1927 y recopilado en *Más allá* de 1935), aparece de nuevo Grant pero como científico; finalmente “El puritano” (*La Nación*, 1926 y recopilado en *Más allá*), no aparece Guillermo Grant, pero también se habla del cine.

Todos estos son relatos que se centran en el cinematógrafo, que representa un elemento esencial para la construcción de la ficción y de lo fantástico, pues “... el invento por excelencia de la modernidad se convierte en condición de posibilidad de

una imaginación narrativa exaltadamente romántica donde el eje es el tópico de «un amor más allá de la muerte»” (Sarlo, 1993:1279).

La fotografía también interesa a Quiroga, pues es sabido que llevaba a cabo prácticas en la impresión de fotografías, sin embargo el cine es lo que lo apasionó, y sus textos lo demuestran. En ese sentido fue innovador y repercutió en la creación de “La invención de Morel”, de Adolfo Bioy Casares.

En sus cuentos cinematográficos, Quiroga maneja lo técnico como el medio disponible para prolongar o hacer eterna la pasión; es decir, el amor supera el miedo a la muerte y, a partir de la creación de imágenes, se inmortaliza al ser humano, se le otorga “vida” a eso que es una mera proyección.⁷ Lo técnico es manipulado por el amor/deseo, pero al final será al revés, lo técnico dominará sobre el creador. Es decir que “[...] la transgresión del límite técnico o, si se quiere, el manejo de la tecnología por obsesos, locos, pasionales o ignorantes, produce resultados trágicos que encierran una doble moral” (Sarlo, 1993: 1280). Cuando se usa la tecnología y la ciencia para crear algo o alguien semejante al ser humano, pero sin voluntad propia, la mayoría de las veces termina por adquirir independencia y salirse del control de quien lo ha creado; el más claro ejemplo en la literatura es el de *Frankenstein*, de Mary Shelley.

El relato fantástico permite —señala Todorov— la descripción de cosas que jamás se habrían dicho en términos realistas. Es decir, dentro de lo fantástico se habla de temas que casi no se mencionaban porque la sociedad de esa época no lo permitía, tales como la muerte, el adulterio, el suicidio. Con ello Quiroga empieza otra escritura que se separa en mucho de la hasta entonces desplegada: hay un gran manejo del espacio y del tiempo.

⁷ Éste es precisamente el tema a desarrollar en este trabajo, por lo tanto ahondaré más adelante en estos relatos y en los planos que se establecen en ellos.

3. Más allá de la muerte, el fantasma natural

“Death has no shape in life. Our unconscious has no room for a representation of our mortality”

Hélène Cixous

3.1 Apariciones y ecos del más allá

La concepción del fantasma depende de la cultura y de la época. Por ello cada tradición del mundo posee su propia noción de fantasma, pero ésta varía de acuerdo con ciertas creencias.

¿Existe o no existe el fantasma? Respecto a esto, Rosemary Jackson afirma que en una cultura donde lo real es igual a lo visible, lo no real equivale a lo no visible,⁸ pues “That which is not seen, that which is not said, is not ‘known’ and it remains as a threat, as a dark area from which any object or figure can enter at any time” (Jackson, 1981: 49). La presencia o no del fantasma es relativa, ya que depende del testimonio de los oídos y los ojos de la gente: si alguien ha escuchado o ha visto al fantasma, habrá que decir que existe, si no es así, no existe. En otras palabras, su visibilidad depende de la manera en que se manifiesta y de lo que es aceptado en un momento dado.

La palabra en griego *phantasia* quiere decir aparición, imagen, de aquí la relación etimológica entre la palabra fantasma y fantástico. Tania Alarcón señala en “Fantástico y Maravilloso: diferencias etimológicas”, que la palabra en latín *phantasma* es utilizada por Plinio como equivalente a ser imaginario, espectro y fantasma. Esta palabra ha estado en el uso del español desde el siglo XVI.

Pero la relación de fantástico con fantasma no sólo es etimológica, pues ambos conceptos tienen que ver con la mirada, que es esencial: “La cuestión de la *consistencia* —como condición de visibilidad— es ciertamente fundamental dado que, a través de

⁸ “In a culture which equates the ‘real’ with the ‘visible’ and gives the eye dominance over other sense organs, the un-real is that which is in-visible.” (Jackson, 1981: 45).

esa tangibilidad visual, aquello que fue y vuelve —el fantasma— podrá manifestarse, es decir, podrá ser visto” (González Salvador, 1999: 294). Según Todorov,⁹ el fantasma está dentro de los temas del yo, que tienen que ver con la supresión de un límite entre el espíritu y la materia, como la existencia de seres sobrenaturales, metamorfosis, transformación de tiempo y espacio, es decir con las apariciones ante un tercero.

Paradójicamente se dice que el fantasma no tiene consistencia y, por ende, no es “real”; sin embargo el fantasma se esfuerza en adquirir una imagen que le permita estar en la mirada del otro y, sólo así, existir. Sin embargo, algunas veces el fantasma no sólo se percibe con la mirada, sino con el sentido del oído, pues al no tener una forma definida, o en el proceso de poder adquirir una, el único recurso que posee para darse a notar es la voz, el sonido.¹⁰ Entonces, tener una imagen, ser visible, no es la única manera de hacerse presente como fantasma. Este ser también se da a notar y acapara la atención a través del sonido. Al hacerse presente de forma sonora resultará mucho más ambiguo, permite explicar que el origen de ese sonido puede ser una “alucinación auditiva”; su existencia se adjudica a la locura o se le da cualquier dilucidación razonable (dentro del mundo coherente).

En su afán de hacerse ver, es necesario que el fantasma adopte aspectos familiares (de alguien muerto como fue en vida) y repita su aparición con ese mismo fin.

Con los estudios del inconsciente, desarrollados a finales del siglo XIX, también evolucionaron las historias de fantasmas y predominó la explicación psicológica. La visibilidad que poseía el fantasma en la literatura gótica ahora se sustituye por la invisibilidad (no en todos los casos), se le conoce no por su forma (el cuerpo), sino por

⁹ También clasifica los temas del tú, relacionados con la sexualidad. Ver Todorov, 1994.

¹⁰ Aquí se podría recurrir al terror, que implica lo psicológico, es decir, aquello no visto pero sí percibido por otros sentidos: la presencia ausente de lo sobrenatural. El horror, en cambio, se inclina hacia la imagen, a lo gráficamente explícito. Ana González Salvador lo define de una manera muy clara al decir que el muerto que vuelve debe tener una apariencia humana, “A menos de expresar, genéricamente, y en abstracto, el terror. En este caso [de no presentarse como forma humana] la manifestación se decanta más hacia la *idea* de esta emoción, como efecto causado por un *cuerpo no visible*, que hacia el propio *cuerpo* del fantasma” (González Salvador, 1999: 295).

la influencia y efectos (idea) que logra en otros cuerpos, es el mal que se manifiesta y hace presa al protagonista del miedo, de la locura o de la muerte.

Blas Matamoro señala, en “Fantasmas argentinos”, que: 1) El fantasma es el muerto que se niega a aceptar su muerte, por ende, a concluir su historia. El fantasma insiste en un espacio que no puede ser histórico y que desbarata y pone en crisis el curso de la historia; 2) El fantasma es una aparición de forma humana pero carente de cuerpo. Su relación con los hombres de carne y hueso es desigual, asimétrica, porque puede ser sujeto de acciones pero no objeto de las mismas. Al revés ocurre con el personaje corpóreo que puede ser sometido, como objeto, a las maniobras del fantasma; y 3) El fantasma es un sujeto sin historia,¹¹ porque carece de temporalidad sucesiva como para montar en ella un proceso histórico (Matamoro, 1991:127-134).

Es decir que el fantasma es remanente del vivo, es aquello que no se quiere dejar en el olvido y, por ende, ese ser aún no está listo para morir por completo y sigue presente como fantasma. El espacio donde convive el fantasma es uno indefinido entre la vida y la muerte, es otro nivel en donde no hay temporalidad, no hace historia propia, pero sí puede afectar la historia (de vida) del vivo. Puede influir indirectamente en las acciones humanas, puede llevar a desenlaces fatales, pero no puede hacerlo directamente, no puede participar en esas acciones porque carece de cuerpo.

Para Matamoro el fantasma tiene apariencia de sujeto pero sin cuerpo,¹² puede valerse de la escritura, es decir, el fantasma tiene la posibilidad de ser el narrador de una historia y la escritura representaría su cuerpo, que media entre un autor desaparecido y un lector intermitente.

¹¹ Este tercer punto que define Matamoro parece ser una repetición del primero y se refiere a que el fantasma no puede crear historia, en el sentido de que la historia que posee es la que llevó en vida, no una a partir de la muerte. Ya con Quiroga veremos que se rompe con esta característica del fantasma.

¹² Imagino que Blas Matamoro se refiere a cuerpo con materialidad, pues si aparece con forma humana entonces tiene cuerpo, forma, pero no es tangible.

David Roas señala que el fantasma, entre otros seres sobrenaturales, es terrorífico porque significa un dejo de vida que queda en la muerte: la animación del muerto y su regreso al mundo; pero no sólo su aparición es causante de terror, sino que ella supone la transgresión de las leyes de la naturaleza de nuestro mundo. Para el fantasma no existe el tiempo ni el espacio.

Para este trabajo se considerará al fantasma como la aparición en forma humana de alguien que ya murió, aunque no material, o de alguien próximo a morir. Al no tener consistencia en la forma —o en el proceso de conseguir una—, emplea ciertos recursos para manifestarse como: la voz, el sonido o cualquier otro signo que le otorgue la *presencia invisible* (es decir, alguien puede notar su presencia aunque no sea visible). Puede tener contacto visual y sonoro con los vivos, pero a diferencia de los *zombis*, *vampiros* u otros seres sobrenaturales, no puede establecer contacto físico directo con ellos. No es autómata, ya que puede actuar de manera independiente, aunque su actuación es repetitiva en la mayoría de los casos¹³ para conseguir la atención del otro y lograr su cometido. Su esencia puede ser negativa, neutral o benigna.

El fantasma será lo remanente del vivo, pues claramente se nota que su imagen siempre tiene un referente a lo humano, una imagen de lo que conocemos. En la mayoría de la literatura el fantasma tiene la apariencia de alguien que alguna vez estuvo vivo.

¹³ En algunos casos se notará que esas acciones repetitivas tienen una relación estrecha con algún mensaje y, por ello, podría pensarse que actúan de manera automática. Sin embargo, en algunos cuentos de Quiroga esa actitud se rompe y el fantasma actúa de manera independiente y libre; en esos casos el fantasma puede comenzar a crear su propia historia, en otro plano, uno entre la vida y la muerte.

3.1.1 El fantasma natural y sus creaciones

En ciertos relatos de Horacio Quiroga podemos ver la presencia de diversos tipos de fantasmas que, con base en sus relatos, he clasificado en dos categorías: 1) fantasma natural y 2) fantasma tecnológico (Ver cap. 4).

El fantasma natural es aquel que tiene una estrecha relación con la muerte, nace de ella y depende de ella. Las manifestaciones del fantasma natural son diversas y están sujetas al propósito de la existencia misma del fantasma. El fantasma natural se divide de la siguiente manera:

1. El fantasma premonitorio de la muerte
2. El fantasma después de la muerte
 - a. El fantasma visible.
 - b. El fantasma invisible
 - c. La voz fantasmal
 - d. El falso fantasma
 - e. El fantasma corporal

3.2 El fantasma premonitorio de la muerte en “La insolación”

Este fantasma aparece antes de la muerte del sujeto de quien toma forma. Es una especie de doble de ese individuo y su finalidad es advertir de una muerte inevitable. Por lo general, es visible para otros y no para la víctima (en el caso concreto de Quiroga).

A pesar de no ser un fantasma amistoso tampoco tiene una naturaleza malévola. No entabla ningún contacto con el vivo, excepto el visual y simboliza el inevitable destino que está por llegar, en este caso es la muerte.

No es un fantasma que se valga de estrategias visuales o sonoras para provocar la muerte de alguien, como se verá en el relato “La insolación” —publicado en 1908 en *Caras y Caretas* y recopilado en *Cuentos de amor de locura y de muerte* en 1917. Aquí podemos ver el estilo básico del escritor y no sólo eso, sino que usa como personajes

principales a animales, los cuales poseen cualidades humanas, de manera similar a lo que sucede en la fábula.

En “La insolación” míster Jones tiene una chacra en el Chaco y posee cinco fox-terriers, quienes hasta el momento viven cómodamente bajo su cuidado. El dueño trabaja de día organizando a los peones y, por la noche, el whisky y la soledad son sus aliados. Dentro de la rutina de siempre, los perros ven a su amo sentado mirándolos fijamente. La reacción de ellos es gruñirle y ladrarle, mientras que Old, el único cachorro, meneaba la cola. Entonces el cachorro aprende que ése no es su amo, sino la muerte que ha tomado su imagen y viene por él. Los cachorros, pendientes, han estado preocupados porque saben que su amo y el fantasma de la Muerte no deben encontrarse, ya que lo perderían. Míster Jones ordena a un peón que se dirija al pueblo por un tornillo y, para agilizar el proceso, le da un caballo, pidiéndole que no lo fuerce, pues es la hora plena de sol. El peón hace lo contrario y vuelve sin el encargo y con el caballo moribundo. Los perros han quedado contentos pues han visto al fantasma del caballo y creen que la muerte se ha conformado con el animal. Pero míster Jones decide ir a pie por el tornillo y, en ese camino largo de regreso a casa, se ve presa de la insolación y muere, encontrándose de frente con su propio fantasma.

Nicolás Bratosevich habla de la fatalidad inherente en este cuento, pues supone que es la historia de un hombre que se enfrenta a una doble fatalidad: una elegida por propia voluntad, que es la soledad y el aislamiento; y la otra es la muerte que lo ha elegido, pero que el mismo míster Jones ha alentado al desafiar el calor de la selva.

Existe una alternancia narrativa: primero es un narrador en tercera persona omnisciente, después se salta a una focalización en los perros, o en los humanos, alternándose con diálogos. Ello permite dar cuenta de la perspectiva de unos y de otros. De este modo, la aparición del fantasma de la Muerte sólo es percibida por los cachorros

y, en su imposibilidad de comunicarse con los seres humanos, fallan en su afán de salvar al amo.

En el relato el mundo diegético¹⁴ está muy bien relacionado con el extradiegético, es decir, “el contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo...” (Pimentel, 1998: 10). Los personajes principales son animales y la perspectiva de los hechos es a partir ellos, ello no implica que no se proyecte un mundo de acción humana. Por ello, conforme se da lectura al texto, se van admitiendo ciertos acontecimientos como reales dentro de la diégesis, lo que permite verosimilitud en lo que está por suceder.¹⁵

El aceptar como lector la posibilidad de pensamiento y de habla de los perros, significa entrar en un texto en el que existen ciertas leyes que se aceptan como nuevas, las cuales son incuestionables e inmutables; entonces, estaríamos hablando de un texto de calidad maravillosa. Estamos aceptando que los animales piensen y hablen.

El relato nos deja ver que la creencia de que los animales advierten lo que los seres humanos no pueden, se cumple, pues la aparición del fantasma de mister Jones sólo es percibida por los perros y, para ellos, representa una amenaza.

Allí, el cachorro vio de pronto a mister Jones sentado sobre un tronco, que lo miraba fijamente. Old se puso en pie meneando el rabo. Los otros levantáronse también, pero erizados.

—Es el patrón— dijo el cachorro, sorprendido de la actitud de aquéllos.

[...]

—No es él, es la Muerte.

El cachorro se erizó de miedo y retrocedió al grupo (p. 59).¹⁶

¹⁴ Entendiendo por diégesis el espacio-temporal designado en el relato, es decir la historia, contenido narrativo, según Luz Aurora Pimentel.

¹⁵ “Ese universo diegético, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone un nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles” (Pimentel, 1998: 11).

¹⁶ A partir de aquí, me limitaré a señalar sólo la página de donde se encuentra el pasaje del relato, todos son extraídos de Quiroga, 1993.

Los perros sienten temor ante aquella imagen del amo, pues saben que se trata de la muerte. Con esto se cumple una de las características del fantasma que tiene significado de amenaza y de desastre.

Es precisamente en la aparición del fantasma donde se centra lo fantástico, el fantasma implica no sólo miedo y muerte, sino lo sobrenatural en el mundo de los animales en este caso. El relato y sus leyes internas permiten la aparición del fantasma al romper con ellas: “el relato de fantasmas (y el fantástico en general) pone de manifiesto que lo que llamamos realidad resulta estable sólo en apariencia, al introducir en ella fuerzas que el ser humano no es capaz [de] controlar y que, por lo tanto, amenazan dicha estabilidad” (Roas, 1999: 95). Para los perros significa una situación que no pueden cambiar, ya que no logran salvar a míster Jones, aun con sus cuidados.

En “La insolación” tenemos un fantasma premonitorio de muerte, pues su aparición es el aviso de que viene a reclamar a esa persona que es míster Jones. No es el fantasma de alguien ya muerto, es la muerte misma corporizada en una imagen idéntica a míster Jones. Este ente sobrenatural no se aparece como uno monstruoso o como la típica muerte con guadaña, sino que adquiere la forma corpórea de un ser familiar¹⁷ para los perros, pues únicamente de esta manera logra ser significativa y tomada en cuenta como una intimidación. Con la imagen de míster Jones, el fantasma logra su cometido: causar miedo. Tanto el lector como los perros saben a qué ha venido y cuál es la razón de la aparición. Si el fantasma se hace presente como un extraño, entonces pasaría desapercibido para quienes lo ven y, a su vez, no involucraría el miedo, la preocupación o el terror.

La pregunta es: ¿por qué desde su primera aparición el fantasma no ha decidido cumplir con su cometido? Porque su aparición es igual a la premonición, es el aviso de

¹⁷ Se manifiesta como un doble y lo interesante es que aquí el doble (signo de muerte) es invisible para el futuro muerto. Más adelante ahondaré en este tema.

esa muerte, y su primer afán es aterrorizar. Si desde la primera aparición cumpliera su cometido, entonces no habría premonición y no sabríamos que existe un peligro imposible de evitar; esto no sólo es un indicio de lo que está por suceder, sino que mantiene la tensión de los personajes y del lector.

El fantasma premonitorio de muerte tiene que hacer su primera aparición como ente sobrenatural con la finalidad de avisar que no hay forma de impedir la muerte. Con ello la angustia se posterga, representando un tormento para quien sabe de ese destino. Se ignora cuándo, dónde y cómo sucederá lo inevitable: la muerte.

La segunda aparición del fantasma premonitorio en “La insolación” acontece con otra forma corpórea, aparece como copia de la imagen del caballo que se encuentra a punto de morir. La intención es hacer creer que en realidad esa muerte —aunque en su primera aparición corporizada como mister Jones— ha venido por el caballo, lo cual da tranquilidad a los perros y se vuelve al estado inicial de seguridad.

El fantasma siempre será audaz y podrá engañar, si es su intención, ya que se ha percatado de que se le intenta ahuyentar o evitar que logre su cometido. A la muerte no se le puede burlar, pero ella sí puede burlarse de los demás, como sucede con la muerte del caballo. Los fox-terries quedarán satisfechos al pensar que ya no aparecerá más el fantasma que representa la muerte de su amo.

Aquí, en realidad, no se trata de un relato de fantasmas (*ghost story*),¹⁸ sino de un relato maravilloso con elementos fantásticos basados en la aparición de un fantasma. Según cita David Roas a Cox y Gilbert, en el cuento de fantasmas estos entes tienen una intención y es lo que constituye el tema central, no las acciones de los vivos; y que todo

¹⁸ Entendiendo *ghost story*, de acuerdo a Llopis, como el tipo de literatura que surge en Inglaterra en el siglo XX, con las características siguientes: ser breve, con humor y con personajes realistas. Además, en la *ghost story* el fantasma no sólo es un motivo, sino un tema.

fantasma debe de ser de una persona muerta.¹⁹ En el caso de la “La insolación”, míster Jones no está muerto pero, de antemano, sabemos que su muerte es próxima: está desahuciado desde el momento en que el fantasma, su doble, aparece.

Este tipo de relato [de fantasmas], además, no debe distanciar al lector, sino crear en él una inevitable y, por tanto, terrorífica sensación de posibilidad. Se debe crear la sensación de que el mundo imaginado en el relato es un perfecto reflejo del mundo real, *su mundo*, que de pronto se ve asaltado por la presencia sobrenatural del fantasma (Roas: 1999: 104).

Es precisamente lo que sucede con los perros, pues la ambientación del relato, a pesar de tener la perspectiva de los animales, se construye como un espejo de la vida en una chacra, y la personalidad del amo y de los peones supone una copia fiel de la realidad. La incertidumbre invade a los perros al ver por primera vez al fantasma y los inundará la sensación de posibilidad, no sólo de la existencia del fantasma (pues jamás dudan de ella), sino de que suceda una catástrofe.

El fantasma no entabla ningún contacto, excepto el visual, con los perros, pero tampoco es una entidad malvada, solamente simboliza el inevitable destino que está por llegar. El fantasma premonitorio de muerte implica una amenaza porque realiza una faena que corresponde a un destino que en este caso es la muerte de míster Jones, destino que él mismo adelanta, provoca o desafía. No es un fantasma que se valga de estrategias visuales o sonoras para provocar la muerte de alguien, como se verá en otros textos de Quiroga.

“Todo conspira para que el tremendismo de lo natural rompa del todo sus compuertas y acceda a lo mágico, y con ello al horror. Se trata de presionar un poco en la superficie de lo real para que broten los aparecidos” (Bratosevich, 1973: 165-166). La

¹⁹ Sin embargo, como se ve en el análisis, no necesariamente se es fantasma de alguien que ya ha fallecido, pues precisamente esa es la característica de este fantasma premonitorio de muerte. Asimismo, en el capítulo siguiente veremos al fantasma cinematográfico, que en algunos casos tampoco cumple con la característica que Cox y Gilbert mencionan. Precisamente por no ser un fantasma de alguien muerto, es que se ha podido establecer esta categoría.

naturaleza, simbólicamente, es quien amenaza y en ella existe la muerte, ya que mister Jones al desafiarla no logra nada, salvo conseguirla.

El fantasma es un desdoblamiento de la imagen de mister Jones, un doble que significa la muerte y que deparará su destino y el de los cachorros, quienes con la ausencia de su amo finalizarán sus vidas sanas, tranquilas y seguras. Este fantasma premonitorio de muerte se apropia de la apariencia del futuro muerto y, a la vez, es el rostro de un fenómeno sobrenatural, pero real.²⁰

Mister Jones es ese cuerpo del hombre que sucumbe bajo el sol y es, también, el fantasma de su propia muerte —lo mismo que su caballo—; la visita de la Muerte no es sino la proyección externa de la muerte orgánica que está sufriendo. Finalmente la propia muerte es algo tan extraño y tan horrendo, como ver el fantasma de la propia muerte (Bratosevich, 1973: 166).

Es la muerte inmaterial, abstracta, que simboliza el mal natural para aquellos que saben que está por suceder. Entendiendo mal como la desgracia que está por pasar, y natural porque el fantasma no trata de ocasionar catástrofes para realizar su cometido, sino que es un fantasma que es inherente al destino, en este caso la muerte que es parte del ciclo de la vida de mister Jones.

3.2.1 El desdoblamiento en “La insolación”: la muerte

El relato “La insolación” nos muestra un tema que desde la literatura gótica se ha venido presentando: el doble.²¹ Los términos que existen para designar al doble varían, desde *alter ego* y *sosias* hasta el “otro” o “mi segundo yo”, o incluso el *doppelgänger* que “En la literatura de época no sólo está llamado a privar al original de su identidad: le obliga además a enfrentarse a su faceta más irracional. En otras palabras, supone un desafío a la confianza en la razón como facultad armonizadora y emancipadora” (Martínez López, 2006: 8).

²⁰ Real, hablando desde la historia diegética.

²¹ Para definir el doble me basaré en la tesis doctoral *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* de Rebeca Martínez López.

El tema del doble tiene que ver directamente con la duda acerca de la identidad y la unidad del individuo y aparece cuando existen dos incorporaciones del mismo personaje que coexisten en el mismo espacio, es decir, el personaje se contempla a sí mismo como un ser ajeno, como una copia.

Generalmente, el conflicto se inicia con la presencia simultánea de un ser original (el primer yo) y de su doble (el segundo yo); entonces se da una confrontación de la identidad y la realidad en la que se está; y ésta es la relación que se tiene con el doble. Rebeca Martínez López establece tres formas de que se dé el doble, en las cuales me basaré para realizar este análisis.

La primera forma consiste en la existencia de un mismo individuo, pero en dos o más mundos alternos —ya sea en dimensiones temporales o espaciales— y casi siempre terminan por unirse uno con otro. La segunda manifestación es en la que hay dos individuos homónimos —es decir, con diferentes identidades pero con la misma apariencia física— y conviven en una misma dimensión. El desdoblamiento se puede ocasionar a partir de objetos como el espejo, la sombra, la fotografía, la estatua o el muñeco. En la tercera manera el protagonista puede verse a sí mismo muerto o presenciar su muerte. De aquí surgen el doble subjetivo y el doble objetivo, según Jourde y Tortonese (*Apud* Martínez López, 2006).

El doble subjetivo existe cuando el personaje se enfrenta a su propio doble; puede ser externo cuando adquiere forma física fuera del yo original; es interno si se manifiesta sólo psíquicamente, como la personalidad múltiple o la posesión. Es decir que el doble subjetivo externo es necesariamente el enfrentamiento con otro *yo* físico, mientras que el doble subjetivo interno está vinculado a cuestiones psicológicas de la identidad y que, muchas veces, pueden explicarse con la locura y los problemas mentales.

Por otro lado el doble objetivo aparece cuando el personaje protagonista es testigo de una duplicación ajena, “la noción del doble objetivo da cuenta de una ramificación muy concreta del motivo: la duplicación de la mujer amada, sobre todo a través de la reificación (en retrato, fotografía o escultura)...” (Martínez López, 2006: 20).

En “La insolación” no sólo está presente el fantasma premonitorio de muerte, sino también el desdoblamiento físico de mister Jones. Los perros son testigos de ese doble (doble objetivo), y aquello que les es tan familiar sufre una conversión en alguien que parece un intruso; es el cuerpo de un ser querido que se duplica, pero que significa una presencia siniestra “Y no sólo por la excepcionalidad del suceso, sino sobre todo porque este proceso de desfamiliarización está vinculado con la revelación de lo que, hasta la aparición del intruso, había permanecido oculto, hurtado a la memoria” (Martínez López, 2006: 31). Para los animales la imagen del amo representa lo hogareño, lo doméstico, nada que exceda su horizonte; sin embargo, eso tan familiar, al duplicarse, se muestra revelador y lleva consigo misterios y secretos que no se tenían contemplados al verlo dentro de lo conocido, es así como ese doble representa la futura muerte.

No se trata aquí de una confrontación del individuo con su personalidad al verse proyectado en otro yo, se trata de una confrontación de los perros —que son testigos de este desdoblamiento— con lo extraño que amenaza la vida de su amo y, por ende, la de ellos. “El doble materializa el lado oscuro del ser humano, los aspectos sombríos que el individuo destierra (o pretende desterrar) al olvido en su vida cotidiana”. En el relato este doble, al no ser subjetivo, ni externo ni interno, no posee una relación psicológica con el hombre, sino con un irrefutable destino al que está expuesto. El doble actúa aquí

como un emisario de la muerte, pero lo curioso es que el mensaje no va dirigido a quien va a morir, sino a seres vivos que no pueden hacer nada, ni comunicarlo ni evitarlo.

El doble a su vez es idéntico y diferente, opuesto y complementario. Míster Jones representa lo vivo, lo familiar, mientras que su doble expresa lo oscuro, lo extraño. Aunque se trata de un doble, en realidad aquí no hay un doble psicológico, pues sólo es un doble en apariencia física. Aquí el doble no suple las deficiencias del *yo*, y no deja de ser opuesto al *yo* original.

En “La insolación” no existen cuestiones psicológicas sobre el doble, más bien sólo se limitan a ser físicas, pues la muerte toma la apariencia del futuro muerto para mostrar el destino al que está sujeto. Sin duda es un doble que trata de aniquilar a su original, pues toma su forma para avisar a terceros que morirá. Pero este doble no tiene ninguna intención de aniquilar al *yo* original para tomar su lugar, simplemente usa como herramienta la apariencia física de míster Jones para hacerse visible y mostrar su destino, sin necesidad de poner en conflicto emocional y de personalidad al *yo* original.

A su vez, esta muerte se desfasa en dos para confundir a los testigos, pues se corporiza en el doble de un caballo, quien muere y deja así satisfechos a los perros, haciéndoles creer que la muerte se ha conformado con el animal, y que su amo ya no está en peligro.

La astucia de la que carece el *yo* original la posee el doble y con ella logra conseguir su objetivo: aniquilar la vida del *yo* original. En este sentido surge la alteridad *yo/otro*, donde míster Jones se desdobla como su propio fantasma. De acuerdo con Bravo, el doble es la negación del “yo”, como expresión aniquiladora, un afuera que irrumpe, es la expresión del mal, de rompimiento, algo que es interior y a la vez extraño a un sujeto, y emerge en el ambiente del *yo* para intentar descartarlo y ocupar su lugar. Así el fantasma premonitorio de muerte de míster Jones se exterioriza como reflejo de él

mismo y causa miedo ya que augura la muerte; viene a quitarle la existencia, pero antes toma su apariencia para avisar, de cierta manera, que se llevará al yo original.

En “La insolación” hay un fantasma premonitorio de muerte que también funciona como un doble. Primero surge como el fantasma, como el doble de míster Jones, que es la muerte materializada en la imagen del hombre; después esa misma muerte aparece como el doble del caballo; más tarde vuelve a presentarse como el doble y fantasma de Jones. Es el fantasma y doble de ese hombre y del caballo. “[...] El doble es, siempre, el peligro, la negación que acecha toda existencia para, fatalmente, irrumpir en su momento” (Bravo, 1988:151). La irrupción de la otredad, la muerte, representa la alteridad de lo fantástico que desgarrar la vida cotidiana.

3.3 El fantasma después de la muerte

Este fantasma surge necesariamente a partir de la muerte y, desde luego, la forma que adquiere es la del ser que ha fallecido. A su vez, posee diversas manifestaciones que llevan a clasificarlo en cuatro categorías que ya mencioné y que se irán describiendo a lo largo de este capítulo.

3.3.1 El fantasma visible en “El hijo”

El relato “El hijo” —publicado en *La Nación* en 1928 y recopilado en *Más allá* en 1935—, narra la vida de un padre y un hijo en Misiones, donde por primera vez el hijo irá a cazar solo. El padre, siendo un hombre viudo, vive preocupado por lo único que le queda: su hijo de trece años y, al dejarlo ir de cacería, se preocupa de más por el bienestar del mismo. El narrador, en tercera persona y omnipresente, declara que “[...] ese padre de estómago y vista débiles, sufre desde hace un tiempo de alucinaciones” (p. 753) y, con ello, reduce lo posiblemente fantástico a una explicación psicológica o

médica, pero no excluye la ambigüedad ya que no se sabe a ciencia cierta lo que ha sucedido.

Cuando se habla de alucinaciones, por el contexto se entiende alucinación como imaginación o visiones de lo catastrófico en el hijo, debido a su sobreprotección y angustia ante el peligro que pueda presentarse; es decir, sus alucinaciones son producto de la sugestión. Con esto, se pone en duda la veracidad de la perspectiva del padre. “El paso de una valoración subjetiva a una valoración objetiva de un hecho supone, en algunos casos, la reducción parcial o total del hecho fantástico” (Bravo, 1988: 160-161).

El padre a su hijo “Lo ha visto una vez rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacía era limar la hebilla de su cinturón de caza.” Esto significa un mal presentimiento que atañe al padre, que se manifiesta en visiones y conlleva la angustia. Existe la predicción de una muerte, pero este augurio no es completamente certero; el padre no ha sido avisado por nadie y se puede pensar en la locura, sobre todo porque el narrador ha enfatizado el padecimiento de alucinaciones.

El hombre espera por horas a su hijo, quien no ha llegado a tiempo y, con ello, se desata la preocupación, la idea de que algo malo ha sucedido. Lo busca y “...en cada rincón sombrío del bosque ve centelleos de alambre; y al pie de un poste, con la escopeta descargada al lado, ve a su...” (p. 755) hijo, lo ve desembocar y apresurarse a su encuentro ante la angustia reflejada en el rostro de su padre. Se abrazan y regresan a casa. “Sonríe de alucinada felicidad... Pues ese padre va solo. A nadie ha encontrado, y su brazo se apoya en el vacío. Porque tras él, al pie de un poste y con las piernas en alto, enredadas en el alambre de púa, su hijo bien amado yace al sol, muerto desde las diez de la mañana” (p. 756).

La insistencia del narrador en introducir la palabra alucinación y sus derivados, nos indica que se trata de un hombre que ha perdido la razón, que la angustia y la sobreprotección para con el hijo lo ha llevado a negarse a ver lo que en realidad ha sucedido. Sin embargo, dadas las ambigüedades del discurso narrativo,²² el hombre podría tener premoniciones de lo que está por suceder, pues tal y como ha imaginado a su hijo accidentado es como sucede en la realidad diegética. La preocupación no lleva a la locura, más bien las mismas visiones premonitorias lo llevan a esa preocupación. El fantasma premonitorio de muerte también se da en este relato, pero de manera individual y en la mente del padre, un fantasma psicológico que está constantemente en la imaginación. Es decir, existe la posibilidad de un fantasma imaginativo o alucinatorio que avisa de un destino fatal, un fantasma premonitorio de muerte en la mente del padre.

Aunque pareciera que hay un contacto físico con el fantasma, en realidad no lo hay, pues es claro que el hombre va solo y es el único (ya que no hay testigos de la aparición) que ve al hijo.

La irrupción de lo fantástico se da en el momento final, cuando se confirma la calidad de muerto del hijo desde hace cinco horas. “Cuando la reducción [de lo fantástico] es parcial, el texto introduce la ambigüedad y no sabemos nunca si la irrupción realmente se produjo o fue un efecto subjetivo de una específica visión” (Bravo, 1988: 161). El final sorpresivo causa un efecto y además permite un final abierto, donde no se sabe con certeza si se trata de la locura del padre o si en realidad se trata de un fantasma después de la muerte.

Caben dos posibilidades en este relato: la primera radica en confiar en el narrador y creer que el hombre está dominado por la alucinación, surgida del afán exhaustivo de

²² El significado de alucinar parece ser utilizado igual a la palabra “imaginar”, pero tan sólo es una de las interpretaciones posibles de acuerdo con el contexto de la historia diegética.

sobreprotección y de la negación ante la muerte del hijo; entonces el fantasma puede no existir, salvo en la mente del hombre.

Lo que experimentamos en el cuento de Quiroga es una dolorosa resistencia a aceptar una realidad que por su carácter de imprevista contingencia repugna a nuestro concepto reglado y racional de la vida. El conflicto [...] se resuelve en una alucinación a través de la cual el protagonista manifiesta su incapacidad de aceptar una realidad tan inverosímil como absurda (Alazraki, 1976: 157).

Sin embargo, puede ser también un fantasma únicamente perceptible por el padre, quien ignora que el pequeño ha muerto desde hace ya cinco horas. Sin duda, la complicación del relato conlleva a la duda, a la incertidumbre de si es real ese fantasma o si es parte de la imaginación de un individuo.

3.3.2 El fantasma invisible en “Más allá”

El fantasma invisible lo es ante los vivos, pero puede escribir para manifestarse. Debe mantenerse imperceptible. Surge y existe porque tiene algún objetivo o por tener cuentas pendientes en el mundo de los vivos. Generalmente su afán es adquirir una forma para que perciban su presencia.

En el cuento “Más allá”, de Horacio Quiroga, el fantasma después de la muerte se manifiesta como fantasma invisible, el más común en la literatura. Es decir, el personaje del fantasma como se ha venido definiendo en la primera parte de este capítulo es el que emerge en estos textos de Quiroga; sin embargo, se ha de analizar para poder dilucidar sus características esenciales y divergentes de la tradición literaria. No sólo es definirlo como fantasma después de la muerte, sino identificar lo que lo hace ser fantasma invisible, sus signos y actitudes especiales.

Cuando Blas Matamoro analiza el relato “La amortajada”, de Maria Luisa Bombal, señala que se trata de una voz narrativa que evoca la vida del personaje y que

“está la voz de la narración como una voz fantasmal, que proviene de un emisor incorpóreo pero dotado de lenguaje (y de astucias literarias atribuibles a María Luisa Bombal)...” (Matamoro, 1991: 131). Así bien, en el caso de “Más allá” de Horacio Quiroga —publicado en *La Nación* en 1925, y recopilado en *Más allá* en 1935—, se inicia una lectura donde la narración corre a cargo de una persona ya muerta.

La historia nace a partir de un amor entre dos jóvenes, a lo cuales se les ha prohibido verse. Madre y padre de la enamorada no aprueban al joven por ser pobre. El padre, en su enojo, declara que prefiere verla muerta antes que con ese hombre. El amor entre ambos es tan fuerte que deciden llevar a cabo un doble suicidio, bebiendo cianuro. Al morir adquieren la calidad de fantasmas, ahora “libres” para consolidar su relación como pareja. Pero el estar muertos no implica el libre albedrío; su condición fantasmal no les permite consumir esa relación, ni que ésta evolucione. Existe algo que impide mantener ese amor después de muertos. Son fantasmas invisibles para los vivos, visibles como espectros entre ellos, incorpóreos.

Como primer punto existe un narrador en primera persona, un narrador que tendrá dos funciones:²³ la vocal (como narrador de la historia) y la diegética (su participación en el suceso narrado). Este narrador se focalizará en su “yo” y, por ende, pertenecerá a la forma autodiegética, será el protagonista de la historia. Así la narración comienza: “Yo estaba desesperada —dijo la voz—. Mis padres se oponían rotundamente a que tuviera amores con él, y habían llegado a ser muy crueles conmigo” (p. 709).

Existen tres intervenciones cortas de un narrador en tercera persona, que es quien dice que se trata de la voz del fantasma, sin embargo no se sabe quién lo dice, ni quién está contando esa historia. Ese narrador en tercera persona no termina de conformarse y, por ende, deja abierta la posibilidad de que se trate de un testigo. Tal vez la intención de

²³ Ver Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudios de la teoría narrativa*. pp. 134-146.

Quiroga era utilizar como estrategia literaria a este narrador, es decir, incluirlo como portavoz de esa historia para darle mayor credibilidad al relato. Este narrador heterodiegético, al referirse a “la voz”, genera duda. Tal vez, ese narrador casi inexistente cumple con su función, ya que deja claro que se trata tan sólo de una voz, de un fantasma que cuenta la historia y que no es visible ante los vivos, sin imagen y sin cuerpo; pero también puede tratarse de un testigo que cuenta lo que el fantasma en su momento le narró.

La mujer es la protagonista y tiene la cualidad de llevar a cabo la narración de su vida y, a través de la voz se manifiesta o se hace presente.

Hasta después de varios párrafos el lector se percatará de que se trata de la voz de un ser muerto, de un fantasma. Sabemos que la mujer está contando su historia, es un relato oral el que inicia el texto, contando la historia de algo sucedido meses atrás.²⁴ El relato inicial es un hecho consumado y pasado: “Yo le había dicho a mamá la semana antes” (p. 709), ¿antes de qué?, ¿del suicidio mutuo? Es decir, esto indica que ese hecho de una semana antes es la clave para la conformación de la trama y el anzuelo para atrapar al lector: saber cuál es ese suceso pasado.

Marta Gallo señala que “Más allá” es un cuento de realismo mágico, pues aunque se presenta la dualidad vida *versus* muerte, no es un tema que pertenezca sólo a lo sobrenatural, pues ilumina diferentes dimensiones de lo real.

[...] Tanto el realismo mágico cuanto lo fantástico narran un mundo ficticio de una ambigüedad inherente o interna a la obra misma [...]. Lo peculiar en el realismo mágico y en lo fantástico no consiste en el tipo de temas, sino: 1) en la escisión que esos temas revelan en el mundo narrado; 2) en la subversión del orden establecido de la realidad cotidiana; 3) en la concepción de una realidad dialéctica en la que actúan diferentes antagonismos, y en la que lo irreal es una dimensión complementaria de la realidad (Gallo, 2004: 134).

²⁴ Todo esto se sabe al final del texto, sin embargo lo señalo en primera instancia para definir por completo al personaje y su forma de enunciación.

La reacción del lector, según Gallo, es un elemento necesario para diferenciar lo fantástico del realismo mágico, pues en el primero el lector experimenta duda, miedo, etc., mientras que en el realismo mágico el lector se divierte. Esto limitaría la noción de fantástico en la literatura, pues creo que no sólo depende de ello, como ya se estableció en el primer capítulo.

Ana María Morales, señala que:

No por el hecho de que aparezca un fantasma o un vampiro en un texto, éste puede ser inscrito de manera inmediata en el campo de lo fantástico. Lo fantástico aparece como una manera determinada de articular la ficción —es decir, la forma en que se inserta el vampiro en la estructura del relato, cómo funciona, se registra su presencia y se manifiesta su reconocimiento—, no como un tema que incluya la presencia de un personaje sobrenatural (Morales, 2004: 26).

El fantasma en este relato de Quiroga ni siquiera tiene presencia o aparición visible, sólo entre ellos, y, por ende, no representa una amenaza. Su manifestación sólo es sonora, a través de la voz, y tal vez sólo se manifiesta ante ese narrador en tercera persona, el único testigo. Este fantasma es una voz fantasmal y un fantasma invisible, ya que por lo que cuenta sabemos que lleva toda una vida como fantasma, tiene una rutina como tal.

El relato es la historia de los fantasmas, como entes sobrenaturales, presentados de tal forma que no significan una irrupción en la realidad, más bien van conformando su propia realidad, permitiendo que se acepten como tales en un mundo o plano diferente. Por ello, retomando a Gallo, el relato “Más allá” tiene tendencias del realismo mágico, el cual sigue la estética de lo maravilloso, donde la existencia de los fantasmas (el hecho sobrenatural, por la simple razón de existir después de la muerte) no representa una agresión contra un orden establecido y se admiten como tales.

El sentido de la narración de este fantasma es dar cuenta de su condición, y de su proceso de transformación de la vida a la muerte:

Me sentía leve y descansada, que hasta la dulzura de abrir los ojos me fue sensible.

¿Me había salvado, pues?

[...]

Al verlo diáfano y visible a través de todo y de todos, acababa de comprender que yo estaba como él —muerta (p. 710).

La mujer aún no está consciente de su condición fantasmal, pero darse cuenta de ello no le lleva más que unos minutos; aunque no se ha percatado de lo sucedido, después de haber tomado el cianuro, poco a poco irá adquiriendo conciencia y reacción ante su nuevo estatus como fantasma.

Dado que la idea misma no puede existir en una conciencia individual, por ello el personaje se reconoce como tal hasta mirarse en el otro. Al verse junto al otro fantasma, su amado, se va conformando y perdura su existencia como ser inmaterial. “La idea empieza a vivir, esto es a formarse, desarrollarse, a encontrar y renovar su expresión verbal, a generar nuevas ideas, tan sólo al establecer relaciones dialógicas esenciales con ideas *ajenas*” (Bajtin, 1979: 130). Así, en su afán de coexistir como ente sobrenatural, el fantasma de la mujer requiere de entablar diálogo con ese otro, que es el amante, lo que le ayudará a conformarse como tal. Al contar su historia pretende exteriorizar sus ideas y pensamientos y aceptarse como fantasma, pues sólo así es perceptible, existente.

En “Más allá” dos fantasmas conforman la historia: el fantasma principal, el de la mujer, y el secundario, el del novio. El fantasma después de la muerte cumplirá con la condición señalada: pertenecer a la imagen de una persona, indudablemente muerta. En “Más allá” los fantasmas después de la muerte tienen voz y forma, pero sólo entre ellos. La voz surge para interactuar con los vivos, como una sustitución a falta de cuerpo. Es la forma de hacerse existentes. Los fantasmas después de la muerte de los novios no desean hacerse ver en el mundo de los vivos y sólo interactúan entre ellos, entre sus

semejantes, volviéndose solo voces fantasmales para los vivos, pero a la vez fantasmas invisibles al manifestarse con lo sonoro.

Los novios fantasmas han decidido seguir con su relación amorosa, ya sin restricciones e impedimentos. Lo curioso es que ellos mismos se limitan e imponen horarios, llevan la misma rutina que en vida, lo que les impide ser libres. Son fantasmas que vagan por los lugares que frecuentaban cuando vivían, pero el objetivo de su suicidio no lo logran: amarse libremente. Es entonces cuando surge la necesidad de pasar a otro estado y desear lo corpóreo. Durante tres meses disfrutaban de esta rutina establecida por horarios de visita y su perspectiva de vida es a la inversa de los vivos:

Pero mi novio y yo sabíamos que lo fatuo y sin redención eran aquellos dos espectros de un doble suicidio encerrados a nuestros pies, y la realidad, la vida depurada de errores, elevase pura y sublimada en nosotros como dos llamas de un mismo amor (p. 713).

Para ellos, en vida el cuerpo significaba un estorbo que no permitía su unión como amantes, pero en la muerte aquellos dos cuerpos representan la condición fantasmal; es decir que su realidad es la vida juntos como seres incorpóreos porque están juntos. La vida de los amantes muertos se desarrolla en otro plano; pero su estatus como fantasmas no les permite más que repetir una rutina y no llegar a nada. A la vez, no es que no tengan noción del tiempo y del espacio, simplemente no pueden realizar una nueva historia de sus vidas, de su romance y, por ello, se dedican a frecuentar y continuar con una rutina; son incapaces de interactuar de forma libre y sólo pueden ser como eran en vida, es la única forma de comportamiento que conocen y que tienen como referente.

Son fantasmas que se niegan a aceptar su muerte y que desean reconstruir una vida en su nueva condición de fantasmas. Pero ello está impedido porque primero deben concluir la que poseían. La convivencia entre ambos se vuelve sin conversación y se percatan de que algo está sucediendo: la carencia de cuerpo les impide amarse.

¡Ah! ¡No se juega al amor, a los novios, cuando se quemó en un suicidio la boca que podía besar! ¡No se juega a la vida, a la pasión sollozante, cuando desde el fondo de un ataúd dos espectros sustanciales nos piden cuenta de nuestro remedo y nuestra falsedad! (p. 714)

En esa obsesión por “vivir” en la muerte, ambos fantasmas caen en la cuenta de que lo que están haciendo no es una nueva forma de existencia, sino una fase de un proceso que debe concluirse para entrar a otro estado. El cuerpo es necesario para vivir y se han percatado de ello. Son almas en pena y, sólo hasta que admitan su condición y su imposibilidad de llevar una vida como la que antes poseían, no podrán irse.

Ese beso nos cuesta la vida —concluye la voz—, y lo sabemos. Cuando se ha muerto una vez de amor, se debe morir de nuevo [...] Dentro de un instante me besaré, y lo que en nosotros fue sublime e insostenible niebla de ficción, descenderá, se desvanecerá al contacto sustancial y siempre fiel de nuestros restos mortales.

Ignoro lo que nos espera más allá (p.715).

El contacto físico de sus labios espectrales implica el paso a otro plano de vida: el *más allá* que incluso no se sabe si existe. Estos fantasmas están buscando otra forma de “vida” que les permita amarse. Es como no estar conscientes de lo que significa la muerte, no razonar su existencia como almas en pena que, indudablemente, con el paso del tiempo desaparecerá, ese ciclo finalizará cuando acepten su muerte.

Ambos personajes deciden suicidarse con la única finalidad de obtener la libertad de amarse. Pero, después de despreciar sus cuerpos, se han dado cuenta de que requieren de ellos para lograr su objetivo. En tres meses han podido sobrevivir así, sin embargo la relación se va desgastando y aceptan que deben abandonar su forma fantasmal, a sabiendas de que posiblemente no haya más allá, aunque de manera ingenua lo crean. Finalmente el “espectro de un amor” se ha dado al mismo tiempo que con la existencia y sobrevivencia, durante tres meses, de estos dos amantes muertos. Fantasmas que surgen después de la muerte, y que insisten en llevar a otro plano de existencia su idilio.

3.3.3 La voz fantasmal en “El llamado”

Una voz puede ser fantasmal cuando no existe una imagen, un aparecido o una visión que la acompañe. Además, si esa voz puede reconocerse como familiar (de alguien muerto) por un tercero, entonces se trata de una voz fantasmal. Ya no se habla de un fantasma sin voz —en el que sólo la aparición lo conforma—, sino del fantasma carente de cuerpo, de imagen, pero que puede hablar y no ser visto.

Este fantasma sólo existe a través de la voz o del sonido; puede ser percibido por los vivos, ya sea por un respiro, un roce, un ruido, un gemido o el habla. Funciona más como ente amenazador y fantástico y, generalmente, repite sus acciones para darse a notar o informar algo.

Podría confundirse el fantasma invisible con la voz fantasmal y, de hecho, son casi iguales, la característica que diferencia a uno del otro radica en que el fantasma invisible está relacionado estrechamente con su protagonismo y con su capacidad de narración o de escritura, cuenta una historia, la suya; en cambio la voz fantasmal pertenece a un orden secundario, es decir, es parte de un relato sin ser personaje principal y sin características narratorias, es un factor que dispara la narración del protagonista, está dentro de su historia: es un motivo.

Tal sucede con el relato “El llamado” de Horacio Quiroga —publicado por primera vez en *La Nación* en 1926, y recopilado en 1935 en *Más allá*—, donde la historia cuenta que una mujer ha perdido a su marido, quien sentía un amor exagerado por su hija de 4 años. Al morir el esposo, ella jura velar por su hija para que nada le pase, sin embargo oye una voz a lo lejos que le insinúa que nada de lo que haga evitará la muerte de la niña. La mujer se ve desesperada y sobreprotege a su hija, y a toda costa quiere evitar su muerte que le ha sido advertida. La voz le dice que su hija morirá por accidente: “Morirá por el fuego” (p. 748). La madre ordena deshacerse de todo cerillo u

objeto combustible que pueda ocasionarlo. Pero el engaño ha sido fructífero, pues la niña muere por el disparo de arma mientras jugaba con ella. La madre al final reconoce que la voz pertenecía a su difunto esposo.

La narración comienza con un personaje que, únicamente, funcionará como testigo; es un hombre que visita el sanatorio donde se encuentra internada la mujer. Un médico le ha pedido al narrador que lo acompañe a escuchar el testimonio de la mujer, a la que le ha diagnosticado “estado de obsesión, idea fija y alucinación auditiva” (p. 746). Desde el inicio del texto se disminuye lo fantástico, pues se da una explicación médica a lo que la mujer padece o declara y pone en duda lo sobrenatural y fantástico.

En el sanatorio se encuentran dos hombres que pertenecen a una sociedad espiritista —lo cual otorga una segunda explicación a los hechos, aparte de la médica— y vienen a escuchar la historia de la mujer. Esto permitirá la ambigüedad y un final abierto, pues es cuestión del lector el decidirse por la elucidación médica y creer que es locura del personaje, u optar por la explicación fantástica y entender la irrupción de lo extraño en la historia.

La narración de este personaje, el visitante en el hospital, se focalizará en la historia contada por la mujer sobre el accidente, dando paso a un diálogo donde predomina la voz de la madre. El discurso analítico de la mujer nos permitirá ver todo el contexto de la historia, y habrá sorpresa ante la irrupción de lo sobrenatural al final del relato.

A Quiroga no sólo le parecían importantes la brevedad y el efecto, sino que trasladó ese efecto al final, pues consideraba que desde el comienzo el autor sabe a dónde quiere llegar y que la primera palabra de un cuento debe escribirse pensando en el final. En relación con esto Martínez Morales dice “Desde el momento en que el efecto se traduce en final sorpresivo, y todos los elementos deben de apuntar a dicha

consecución, se convierte más bien en una técnica de suspenso y deja de tener vigencia la idea del efecto como unidad de impresión” (Martínez Morales, 1982: 82).

Me parece que es muy certera la afirmación de que todo el relato va a depender de ese final y que debemos interpretar o reacomodar elementos a partir del mismo; sin embargo, considero que el efecto como “unidad de impresión” persiste, pues con ese final se cambian las piezas y se obliga al lector a tener una reacción emotiva, sea negativa o positiva, pero finalmente sorpresiva.

“El llamado”, indudablemente, es un relato que posee un final sorpresivo, que se vuelve efectivo gracias a la estructura narrativa y a la enunciación del personaje de la madre. Ello permite la irrupción de lo extraño o sobrenatural en el texto y, como consecuencia, se logra sorprender al lector. El final sorpresivo depende de la narración vista en su totalidad, de su inicio y de las explicaciones médicas y espiritistas; en ello recae la ambigüedad y la elección por alguna, o ninguna, de las dos explicaciones.

La aparición del fantasma produce un importante campo de incertidumbre y ambigüedad en cuanto a la calidad propia del relato (es decir: en el vínculo texto-narrador) pero, y ello importa más a nuestro discurso, en el interior mismo del relato, es decir, en la relación de los personajes entre sí y, particularmente, de los personajes corpóreos con los fantasmales. [...] en el segundo orden la cosa no está tan clara. Mejor dicho, estuvo clara en el sistema narrativo del realismo, en el cual la realidad era algo dado y traslúcido para los personajes, aunque estuvieran locos de atar, porque el escritor nos podía dar noticias «normalizadas» de dicha realidad. Ahora, en cambio, cuando el personaje no sabe bien con qué debe vérselas, a parte de las ambigüedades de la narración, tenemos las suyas propias, lo cual, en enfática medida, fantasmaliza doblemente todo el discurso (Matamoro, 1991: 128-129).

Así es como “El llamado”, se encuentra con ambigüedades narrativas y del mismo personaje. Desde su inicio, el texto propone dos posibilidades: la médica y la espiritista (la razón de la aparición de estos miembros de la sociedad espiritista no está de más), ello introduce confusión y ambigüedad al texto. Del narrador no se duda en ningún instante, pues sólo recuenta la historia de la que ha sido testigo oyente. Sin embargo, la

vacilación se implanta en la narración de la mujer, quien no posee ningún testigo de lo que le ha sucedido. El lector posee el derecho de poner a prueba el discurso narrativo de este personaje. Pero la estructuración del relato y la forma en que se acomodan sus elementos, así como la enunciación de los personajes o narradores, permitirá la verosimilitud y la aceptación de la aparición de la voz fantasmal.

Esta voz fantasmal, como ya se dijo, carece de un cuerpo, de forma, y se convierte en el ente sobrenatural con *presencia ausente*. La voz fantasmal *suen*a como una amenaza que indica desastre. Este ente, en el relato en cuestión, no necesariamente implica maldad, sin embargo es una señal que pronostica muerte. A pesar de ser diferente de los fantasmas señalados anteriormente, posee características que lo incluyen en las categorías de fantasma premonitorio de muerte y fantasma después de la muerte. La voz fantasmal surge después de la muerte del padre y, a su vez, augura el fallecimiento de la hija.

La voz fantasmal es un fantasma incorpóreo, que posee la voz de un muerto. En cambio el fantasma premonitorio de muerte en “La insolación” aparece como imagen de quien va morir y no emite sonido alguno. La voz fantasmal presagia la muerte de alguien más, pero no se corporiza en la niña para avisar de su muerte. En ambos relatos ese fantasma, con o sin cuerpo, se presenta a aquel que no es el futuro muerto, sino a otro a quien puede advertir de esa irrevocable catástrofe. En el caso de “La insolación”, son los perros quienes saben de lo que está por venir y, a pesar de sus cuidados, no logran evitarlo; en “El llamado”, es la madre quien desea salvar a su hija.

La finalidad de aterrorizar y causar incertidumbre se cumple en ambos relatos. La voz fantasmal irrumpe en la vida cotidiana de los vivos al ser oída. Anuncia la muerte de la niña y asegura que se trata de un destino al que está encadenada: “Es inútil cuanto hagas” (p. 748).

El discurso de la voz fantasmal, aunque casi nulo, tiene gran importancia en el relato y marca una pauta para las acciones que desarrollará la madre, pues es ambiguo, a tal grado que posee diversos sentidos y es interpretado de una única forma por la madre, viéndose engañada e imposibilitada para salvar a su hija. La voz fantasmal actúa confunde y augura un mal, pues con toda intención ha querido dejar indeterminada la razón por la que morirá la niña. Lo mismo sucede en “La insolación”, la incertidumbre se implanta en los perros al no saber ni cuándo, ni dónde ni cómo morirá su amo y son engañados al fallecer el caballo y no su amo. Sin embargo, en “El llamado” la causa se ha dicho, mas no el cuándo ni el dónde, por eso se reduce la incertidumbre a una sola causa: “Morirá por el fuego” (p. 748). Pero, aunque revelado el accidente en el que morirá, la frase misma encierra un doble significado, que ni personaje ni lector han tomado en cuenta. Lo que la voz fantasmal enuncia es la muerte por el fuego, que no sólo tiene que ver con incendio, si no que se refiere al fuego de un arma. Esto permite ver la astucia de la voz fantasmal y, a la vez, la creación de un efecto en el lector que se duplicará cuando se sepa al final que la voz pertenece al padre muerto. Se trata de una voz que “nace” después de la muerte, pero no hay imagen.

La voz fantasmal advierte que el fallecimiento de la niña es su destino irrefutable; también existe la posibilidad, como interpretación, de que esa voz es la que influye en la niña para tomar el revólver y jugar con él, provocando con esto su muerte; podría ser, aunque el texto no lo justifique, que la voz fantasmal haya tenido un contacto auditivo con la niña. Ya que el fantasma no puede causar la muerte directamente, es posible que lo haya hecho mediante convencimiento.

Aquí no se trata de un alma en pena que dejó algo sin resolver, o de una aparición con afán vengativo, sino un fantasma que emite su voz con un fin personal: llevarse lo que más adoraba en vida, su hija.

3.3.4 El falso fantasma en “El síncope blanco”

En este relato, el falso fantasma, como he decidido llamarlo, no se apega estrictamente a las categorías descritas anteriormente; sin embargo, posee elementos que encuadran bien en el concepto de fantasma. Es el fantasma que aparenta ser uno, pero conforme se aclaran las cosas en la historia se entiende que, en realidad, pertenece a otro orden, y que sólo por breves instantes fue un fantasma.

Este fantasma se localiza en “El síncope blanco”—publicado en *Plus Ultra* en 1920 y recopilado en *El desierto* en 1924—, relato en donde la narración es en primera persona, con un narrador homodiegético, focalizado en su yo, quien cuenta su experiencia cuando es operado: le aplican cloroformo y pierde la conciencia. Despierta en un lugar que no conoce y mucha gente más está a su alrededor. Un vigilante le informa que debe de ir a un edificio que tiene la inscripción *síncope azul*, donde van todos los que sufren de síncope azul, es decir, los que han muerto durante la aplicación del cloroformo y que deben de esperar a regresar a la vida o irse al edificio para los del síncope blanco, donde van los que han muerto definitivamente. “Como se ve, la persona que cae en este [...] síncope [síncope azul] tiene su vida pendiente de un hilo sumamente fino. En verdad vive aún; pero anda tanteando ya con el pie el abismo de la Muerte” (p. 556).

Al estar en la sala de espera conoce a una joven de la cual se enamora instantáneamente. A ella le avisan que se encuentra en la sala del síncope azul por error y tiene que abandonar el lugar para ir a la sala del síncope blanco. El protagonista del cuento, al regresar a la vida y salir de su síncope, investiga sobre la mujer y resulta que fue operada en el mismo hospital, sólo que ella está muerta desde antes de que él entrara en el síncope.

Estos personajes funcionan como fantasmas que se encuentran en un plano que no pertenece ni a la vida ni a la muerte. Sus almas se hallan en un estado de espera, ya sea de la muerte o la vida. En el caso del personaje protagonista, sabemos que fue un fantasma, pues su alma no tenía un espacio en cual refugiarse y, mientras tanto, debía permanecer en la sala de espera del síncope azul. En el inicio de la narración el protagonista describe cómo es que va a ser operado y acepta el uso de cloroformo para ello, después entra su narración en pasado y cuenta lo que ha visto al caer en el síncope. El protagonista se asume como muerto y cree estar en el cielo, hasta que se va aclarando todo para él en la sala de espera. Es ahí cuando sabe que se encuentra entre la vida y la muerte, y que es un fantasma momentáneo, un alma sin cuerpo que no tiene determinado su estatus aún, pero tiene la posibilidad de regresar a la vida. En este caso es un falso fantasma, porque lo fue por un momento, pero sin estar muerto.

Sin embargo en el caso de la mujer, podría interpretarse como un fantasma después de la muerte, ya que la mujer está muerta y por un error ha pasado algunos minutos en el lugar equivocado y se ha presentado a alguien que no tiene definido su estatus; está por error en la sala de los que aún pueden regresar a la vida. El enamoramiento que el protagonista ha experimentado lo lleva a pensar que sigue en un sueño sincopal y que en realidad, al igual que la mujer, se ha cometido un error y debe de estar muerto, pues su deseo es volver a verla. Su sorpresa es que han tenido que estar en un mundo extraterrenal para conocerse y enamorarse, como en el relato “Más allá”, donde los enamorados deciden suicidarse para amarse libremente como fantasmas.

La mujer es un fantasma después de la muerte, que interactúa con el alma de alguien que no se sabe si está muerto o vivo. A diferencia de los fantasmas que se han ido señalando, en este caso el fantasma se manifiesta en un plano entre la vida y la muerte, en uno donde posiblemente su presencia como ente sobrenatural carece de

fuerza y se acepta como tal, sin interrogaciones y sin dudas. Dentro de ese otro plano de existencia, la mujer ha fungido su papel como ente fantasmal, que a causa de un error administrativo ha permanecido en la sala de espera con los que no han muerto, que tienen una esperanza de regresar a la vida.

El fantasma aquí es amigable y, tal parece, no tiene ningún propósito para existir, es tan sólo la confusión en la que se encuentra sumergido después de la muerte, pues el nuevo estatus que ha adquirido le evita incluso estar consciente de su condición.

Este fantasma ha venido a cambiar la vida del hombre que regresa del síncope, pues su enamoramiento se da en un plano diferente de la realidad y, ahora que sabe que la mujer ha muerto, desea morir para verla de nuevo y amarla por siempre, amarse como fantasmas.

3.3.5 El fantasma corporal en “Fantasía Nerviosa” y “Para noche de insomnio”

En el caso de los textos “Fantasía nerviosa” y “Para noche de insomnio” (Revista del Salto, n°4 y n°9, respectivamente, de 1899), podemos ver que hay un fantasma visible, pero que a la vez puede tratarse de un *revenant*, que es un cadáver reanimado. En estos relatos se da a entender que el fantasma tiene contacto físico con el vivo y posee consistencia corporal, pero debido a la ambigüedad de los relatos, también cabe la posibilidad de que se trate de un fantasma corporal.

En “Fantasía nerviosa”, Juan es el asesino de una mujer enmascarada a la que invitó a cenar y la dejó en un diván con el pecho abierto. En el crimen, la sangre empapó un ramo de rosas pálidas que llevaba la mujer en el pecho. Juan siente que ella no ha muerto del todo. La angustia e incertidumbre le causan tal excitación que no puede dormir. Al fin concilia el sueño, pero escucha una voz y la reconoce como la de la mujer que ha matado. Juan siente la presencia de la mujer, recostándose en su cama y

no puede apartar la mano de la herida que él mismo le ha hecho. Al día siguiente lo encuentran muerto con una puñalada en el pecho y un ramo de flores pálidas manchadas de sangre.

“Así el muerto interrumpe su descanso eterno y vuelve (el término francés *revenant* para referirse a ello expresa muy claramente esta idea) para vengarse de los vivos, atormentándoles en forma de espíritu u otra manifestación sobrenatural semejante (esqueletos animados, cadáveres resucitados)” (Roas, 1999: 94). Es decir, el *revenant* es el muerto que regresa por varias razones al mundo de los vivos y tiene materialidad, puede establecer contacto físico con los vivos. En el relato algunas veces se entiende que la mujer muerta revive, otras que se trata de un fantasma; lo cierto es que su aparición es con la intención de hacer sufrir a Juan, primero como voz fantasmal, y después con su presencia tangible.

Juan muere de una puñalada en el pecho, pero la ambigüedad del texto deja abierta la interpretación de lo sucedido: por excesivo terror decide suicidarse o la misma muerta resucitada lo ha apuñalado.

Aquí se trata primero de una voz fantasmal, y es a través de ella que se da a notar en la obscuridad del cuarto de Juan. Después será un fantasma visible, que posee forma y puede ser percibido por los ojos de alguien más y, finalmente adquiere cuerpo y se convierte en un fantasma corporal, pues hubo un supuesto contacto con el fantasma, no sólo visual y auditivo, también físico. En la concepción general del fantasma —mencionada al inicio de este trabajo—, se plantea que este ente no puede tener contacto físico con ser alguno, pues carece de materialidad; sin embargo, en “Fantasía nerviosa” la narración de la historia nos permite ver como el fantasma va pasando de ser una voz, a ser visible, después tangible; pero al final sigue siendo un fantasma pues no hay evidencias ni rastros de una existencia material, pero sí de su presencia que permiten

conjeturar que hay dos alternativas en el desenlace: 1) Juan ha sido asesinado por la mujer, y 2) él mismo ha llevado a cabo su muerte.

La primera opción implicaría el contacto físico que, por ser fantasma, es imposible, pero entonces nos revelaría que ese ente pertenece a otra clase donde posee materialidad. Sin duda, este *revenant*,²⁵ al igual que el fantasma después de la muerte, surge después de ésta y sólo a partir de ahí existe como tal y representa el terror. Posee voz y cuerpo y el contacto físico le permite lograr su objetivo. Pero finalmente, de tener cuerpo regresa a su estado original de fantasma, donde no es visible para todos.

La segunda interpretación está íntimamente ligada a la manera en que actúa un fantasma, pues indirectamente controla y manipula al otro para lograr su cometido: infligir daño, en este caso causar la muerte de su asesino, consumir una venganza mediante el terror y la manipulación, de tal forma que logra un suicidio inducido. Esta es sólo una de las interpretaciones posibles, pues el relato no presenta detalles de la muerte de Juan, sólo indicios de que la mujer asesinada estuvo ahí, esto se confirma al final del texto, la prueba está en un objeto: el ramo de rosas pálidas manchadas de sangre, elemento importante para comprobar que el fantasma/*revenant* estuvo ahí.

Algo similar sucede en “Para noche de insomnio”, donde un grupo de amigos tiene que transportar el cadáver de su compañero que acaba de suicidarse, pero lo terrible de la escena les causa un pavor inmenso que los lleva a ver al muerto como si aún tuviera vida. En un principio parece que la sugestión de la que han sido presas los lleva a creer ciertas cosas, pero todos son cómplices y saben que algo está por suceder. Ya en el velorio, se han quedado solos con el cadáver y claramente han visto, todos, cómo el amigo muerto se levanta del ataúd y “sonó una risa extraña, extra humana, como vomitada, estomacal y epiléptica”. Todos salieron despavoridos de ahí ante

²⁵ El *revenant* es el muerto que resucita, mientras que el *zombie* (dejando de un lado la conceptualización norteamericana) está relacionado, de acuerdo con la tradición vudú, con la persona a la que se le ha robado el alma y actúa como autómatas.

aquella resurrección. El protagonista-narrador al llegar a casa encuentra al muerto en su cama junto con los tres amigos, muertos también.

Al igual que en el relato anterior, se trata de un *revenant*, pero sin razón alguna. Cabe la posibilidad, ya que no se aclara en el texto, de que se trate de un fantasma, pues en ningún momento se confirma que hay contacto físico con el muerto, lo que podría significar que puede ser sólo la imagen, el espectro, de ese amigo que se ha suicidado. Sin embargo, también en la cama yacen sus amigos muertos, lo cual es el anuncio de que el protagonista también tendrá el mismo futuro.

El objetivo del *revenant* es traer la muerte de los amigos, pero no sabemos qué es lo que lo mueve a aterrorizar a los demás y a manifestarse de esa manera.

La narración es gradual, pues en un principio se sabe que lo que está sucediendo sólo es aparente, pues el terror ha llevado a los personajes a creer ver ciertas cosas. Después esas visiones se hacen certeras, al confirmar que otros también han visto cosas extrañas (la resurrección, por ejemplo). Como todo texto fantástico, hay incertidumbre en la percepción de la realidad y la existencia de lo imposible conduce a la duda. No se sabe con seguridad por qué mueren los amigos, qué es lo que ha causado sus muertes y por qué razón están en la cama del protagonista. Sin embargo, se puede deducir que ese fantasma/*revenant* está ahí para causar la muerte del último hombre; el cómo y el por qué es parte esencial de la incertidumbre que caracteriza a la literatura fantástica.

La narración en primera persona, de un personaje sobreviviente y perteneciente a la historia, es un resquicio para otorgar una interpretación o explicación razonable de los hechos, es decir, que siempre puede darse la locura y la alucinación en el narrador-personaje. Esta ambigüedad es la que permite acceder a lo fantástico.

A pesar de ser relatos en donde no se trata estrictamente de fantasmas, creí importante mencionarlos, ya que poseen ciertas características que los hace entrar en el rubro de fantasmas después de la muerte y que, de acuerdo con la narración y con la estructura del relato, pueden interpretarse de esa manera. Además son necesarios para establecer similitudes y diferencias entre entes sobrenaturales, pues refuerza la noción de fantasma que he tratado en este estudio.

4. Más allá de los espectros luminosos: el fantasma tecnológico

Horacio Quiroga poseía una fascinación por la tecnología que lo condujo a escribir diversos relatos donde el tema del cine funciona como hipótesis ficcional. Dentro de su literatura se puede apreciar, constantemente, a un fantasma relacionado estrechamente con las nuevas tecnologías.

El fantasma tecnológico es la imagen de alguien que ya ha fallecido, observable o perceptible gracias a la proyección creada por una máquina, sea un cinematógrafo o una cámara fotográfica. Dentro de este fantasma tecnológico existen subdivisiones que clasifico de la siguiente manera, y que se definirán más adelante:

- 1. Fantasma cinematográfico**
 - Fantasma dependiente de la proyección:
 - Fantasma inducido
- 2. Fantasma fotográfico**

El fantasma tecnológico, en general, posee características de una y de otra subdivisión, y no queda exento de tener especificaciones de una u de otra. Inclusive puede tener elementos del fantasma natural, lo cual se verá en el análisis de cada uno de los cuentos seleccionados.

El primer cuento de Quiroga relacionado con el cine es “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” (publicado en *La Novela del día* en 1919), donde crea al personaje Guillermo Grant que, obsesionado por la actriz Dorothy Phillips, vive una experiencia amorosa y extraordinaria con la mujer de manera cinematográfica. De hecho, Dorothy Phillips es una actriz real del cine mudo estadounidense. Así, Quiroga plasma su propia obsesión por esta actriz, pues con el inicio del cine se ve cautivado no sólo por la tecnología sino por Dorothy Phillips, a tal grado que, en sus artículos sobre crítica cinematográfica, firmaba con el seudónimo “El esposo de Miss Dorothy Phillips”. Este relato, aunque es el primero de tema cinematográfico, no habla específicamente de la

tecnología y su carácter fantástico, sólo describe el ambiente e interacción que sucede en una filmación.

“El espectro” (publicado en *La Nación* en 1921) es el segundo cuento de Quiroga sobre el cine, donde el personaje se llama Guillermo Grant —nombre que usará en otros relatos, pero no se trata del mismo personaje, sólo es una constante de denominación en sus cuentos cinematográficos.

Después está “El Vampiro” (publicado en *La Nación*, 1927), donde Guillermo Grant es un estudioso de la ciencia y escribe artículos de divulgación. Otro texto más sobre el cinematógrafo es “El puritano”, publicado en *La Nación* en 1926, en el cual se narra la existencia de los fantasmas de actores cuando son proyectadas sus películas, es decir, una existencia fantasmal sólo en el transcurso de la proyección.

Sin embargo, ya en “El espectro” y en “El Vampiro”, Quiroga profundiza en el procedimiento de la proyección cinematográfica y lo introduce como el medio útil para crear una imagen con vida y con movimiento independientes.

4.1 El fantasma cinematográfico

Este fantasma surge necesariamente de una proyección cinematográfica, o de una máquina que proyecta imágenes. En esencia, primero será una proyección y repetición de imágenes, es decir un espectro luminoso, para después convertirse en un fantasma cinematográfico, lo que sucede cuando deja de ser autómatas y adquiere algo de independencia como ente. Ya no sólo es una imagen, pues ahora tiene una voluntad y un objetivo. Hay dos posibles subdivisiones: el fantasma dependiente de la proyección y el fantasma inducido.

4.1.1 El fantasma cinematográfico dependiente de la proyección

Este fantasma es aquel que, como su nombre lo indica, depende de la proyección para manifestarse; la máquina es el creador y el culpable de su existencia. Se localiza en relatos como “El espectro” y “El puritano”. Su existencia es automática, nadie participa en el proceso de creación, salvo el cinematógrafo.

4.1.1.1 La venganza desde la pantalla en “El espectro”

A principios del siglo XX el cine es lo “maravilloso técnico”²⁶ y, sin duda, impacta en la narrativa fantástica. Esto da a Quiroga la posibilidad de introducir en su escritura la construcción de un discurso científico e imaginativo, y logra fundir “en un desarrollo técnico posibilidades imaginarias desconocidas hasta entonces” (Sarlo, 1993: 1279). Así, puede unir el amor y la muerte con lo más novedoso de la época: el cinematógrafo, pero no lo hace de una manera convencional y esperada. El cine es el pretexto excelente de Quiroga para desarrollar el tópico del amor y de la muerte.

En “El Espectro”, como dije, tenemos a Guillermo Grant que es amigo del actor Duncan Wyoming, éste enferma repentinamente y, antes de fallecer, le pide a Grant hacerse cargo de su esposa Enid. Pero, cuando cumple su papel de protector se enamoran y su amor no lo declaran por sentir que podrían traicionar la confianza de Duncan. Guiados por una fuerza extraña diariamente acuden a la función de un filme donde aparece Wyoming. Conforme asisten a la proyección cinematográfica perciben movimientos del actor contrarios a los establecidos en el filme, sienten su mirada dirigirse hacia ellos. Perturbado por el miedo, Grant decide llevar un arma a la siguiente función y es cuando la proyección se desprende de la pantalla para aniquilar indirectamente a los amantes, pero Grant muere con su propia arma y Enid fallece tres días después, sin saberse la razón.

²⁶ Término usado por Beatriz Sarlo (ver Sarlo, 1993: 1279).

Es importante señalar que a pocas líneas de iniciado el relato, narración en presente y en primera persona, Grant habla de su vida con Enid y aclara que está muerto: “[...] nuestra presencia de intrusos nunca es notada; pues preciso es advertir ahora que Enid y yo estamos muertos” (p. 542). Después inicia un recuento de cómo es que murieron y, finalmente, sabremos que ambos, ya muertos y en condición fantasmal, asisten a las salas de cine en búsqueda del estreno del último film que realizó Wyoming, con la única intención de pasar a ese nivel cinematográfico y hacerse visibles.

Dentro de los procedimientos narrativos y retóricos utilizados por el modo fantástico que enumera Ceserani, tenemos que “es frecuente en lo fantástico la utilización de los procedimientos de la enunciación, en especial la narración en primera persona, pero también la presencia en el relato mismo de destinatarios explícitos, como los corresponsales en un intercambio epistolar...” (Ceserani, 1999: 102). En “El espectro” la narración es en primera persona, pero no existen destinatarios específicos, sin embargo sí notamos “la vida interior, de los impulsos del corazón y de la mente, de los deseos y de las pasiones secretas, de las visiones y de los sueños...” (Ceserani, 1999: 102). El paso del umbral y de la frontera es otro punto que, explica Ceserani, se encuentra en los cuentos fantásticos, pues existe un cruce de la dimensión de lo cotidiano, de lo familiar y de lo habitual al de lo inexplicable y perturbador. Bravo también lo define como esa irrupción de lo sobrenatural en la realidad.

Hasta este momento la narración es en presente, lo cual indica que el fantasma de Grant sigue existiendo, aún vaga en busca de algo. Enseguida Grant comenzará su relato en pasado sobre el por qué de su condición como ser incorpóreo.

Inicialmente, Quiroga desarrolla el cine como un tópico secundario, pues hasta el momento tan sólo se presentan a los personajes como aficionados a él o como partícipes en la industria cinematográfica. Para los personajes el estreno del filme desata una serie

de sensaciones, entre ellas culpa; una fuerza extraña los lleva a ir noche tras noche a ver la misma película, a presenciar la imagen cinematográfica de un ser que está muerto. Se cree que es la culpabilidad la que los lleva a sentir la necesidad de sufrir un castigo cada vez que se proyecta la película, ese castigo es sentirse vigilados por el actor muerto: “Enid y yo, juntos e inmóviles en la obscuridad, admirábamos como nadie al muerto amigo, cuyas pestañas nos tocaban casi cuando Wyoming venía desde el fondo a llenar él solo la pantalla” (p. 548).

La culpa podría ser una explicación a este fenómeno que presencia la pareja. El actor del filme comienza a poner más atención en ellos y pareciera salir de la pantalla, y cabe la posibilidad de que sea una especie de alucinación por parte de Grant, por la excesiva culpa que siente, pero al saber que ambos lo perciben cambia la perspectiva de lo que realmente está sucediendo: “Pero una noche noté, lo sentí en la raíz de los cabellos, que los ojos se estaban volviendo hacia nosotros. Enid debió de notarlo también, porque sentí bajo mi mano la honda sacudida de sus hombros” (p. 548).

Grant no duda en ningún momento de lo que está sucediendo, no cuestiona el hecho sobrenatural e inclusive admite que algo más está por suceder, que el hombre del filme los verá directamente e irá hacia ellos. A pesar de que trata de justificar los hechos, mediante las leyes naturales y principios físicos sobre los espectros fotográficos, acepta que Duncan Wyoming está *vivo*: “[...] la escena filmada vivía flagrante, pero no en la pantalla, sino en un palco, donde nuestro amor sin culpas se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido vivo...” (p. 548).

El horror invade a ambos cuando se confirma que el actor es un espectro que tiene *vida* propia y, a pesar de ello, regresarán a la función del día siguiente. Esta vez el espectro, marido celoso después de la muerte, conseguirá crear confusión en los

espectadores. Surge aquí el fantasma vengativo, el cual, motivado por la ira, se hace visible y no pasa desapercibido por los otros, es decir por Grant y Enid.

El fantasma de Wyoming es agresivo y no expresa arrepentimiento moral, lo que suscita lo sobrenatural y el quebrantamiento de las leyes de la naturaleza. De acuerdo con Enriqueta Morillas (*cf.* Morillas, 1999: 269-277), el fantasma no debe ser amigable, pues forma parte de una amenaza sobrenatural que se filtra en nuestra realidad y en nuestra mente. El fantasma tiene la finalidad de hacer daño y corromper la razón y la certeza y, como es el caso de “El espectro”, devorar la vida.

Pero el fantasma de Grant funciona como el fantasma amigable y sólo concebido como ente maravilloso por su fácil aceptación por parte del lector, y deberá de presentar un mundo imaginado que es un reflejo del real y que se verá agredido por la presencia sobrenatural del fantasma amenazador. En este caso la amenaza es Wyoming quien acaba con la vida de Grant y, como consecuencia de ello, también con la de Enid.

En “El espectro” los fantasmas de Grant, Enid y Wyoming no son creados por alguien más, pero éste último emerge de una proyección cinematográfica y adquiere movimiento por sí mismo, aunque depende de la máquina, es decir de la proyección cinematográfica.

Este fantasma cinematográfico actúa psicológicamente sobre Enid y Grant. Una vez más el terror conduce a Grant a ver como amenaza a su amigo muerto y a defenderse e intentar asesinar, fallidamente, a un ente incorpóreo: querer matar a lo que ya está muerto. “El relato de fantasmas (y el fantástico en general) pone de manifiesto que lo que llamamos realidad resulta estable sólo en apariencia, al introducir en ella fuerzas que el ser humano no es capaz de controlar y que, por tanto, amenazan dicha estabilidad” (Roas, 1999: 95), hecho sobrenatural que enfrentan Grant y Enid al presenciar al actor muerto moverse diferente de lo establecido en su actuación. Lo

sobrenatural entra en conflicto con la realidad y se produce lo fantástico y, efímeramente, una ruptura de los esquemas de la realidad dentro del texto.

Blas Matamoro en su ensayo “Fantasmas Argentinos” menciona que la ambigüedad e incertidumbre surge en el texto en el momento de la aparición del fantasma, y que si el protagonista no tiene idea de qué es lo que está sucediendo o de qué se trata esa aparición, no sólo aparecen las ambigüedades en la narración sino también en la conciencia de los personajes, lo cual “fantasmaliza doblemente el discurso” (Matamoro, 1991: 128).

El fantasma de Grant se dedica a recordar su vida y la de Enid desde un plano fantasmal (entre la vida y la muerte) donde es incorpóreo e incluso invisible, sin cuerpo pero con lenguaje. Este fantasma posee la apariencia de un sujeto, pero carece de cuerpo y puede llevar a cabo la escritura o la palabra; la manera de hacerse presente es a través de las palabras. En ese sentido, cumple con las características del fantasma invisible del que se ha hecho mención en el capítulo anterior.

Con el fantasma de Wyoming sucede lo contrario, pues su incapacidad de habla lo obliga a manifestarse tan sólo como imagen, se hace visible por medio de la proyección y existe a través de ella. Wyoming se encuentra en un plano cinematográfico que le permite incorporarse a la *vida* fantasmal (porque es visible). Grant y Enid están esperando la oportunidad de entrar en ella, pues en su *vida* como fantasmas no han visto a Wyoming, ya que éste se halla en un plano diferente. El alma de Wyoming está atrapada en la proyección cinematográfica que le da visibilidad y vida propia, “aparece en una dimensión nueva, en una suerte de dialéctica entre el mundo de lo *visible* y el mundo *real*” (Dámaso, 1993: 1300).

La carencia de habla en Wyoming, como he mencionado, le otorga el carácter de fantástico no sólo por ser un fantasma que existe a partir de la tecnología del

cinematógrafo, sino porque no habla y no amenaza ni se explica a sí mismo con palabras, lo hace con sus acciones, lo cual es más aterrador e impredecible lo que da oportunidad al asombro. Su silencio conforma su verosimilitud dentro del texto pues “el fantasma puede presentarse, pero no representarse; al carecer de materialidad, no es capaz de emitir sonido...” (Campra, 1991: 58); por ello su contrario será el fantasma de Grant, ya que no representa ninguna sorpresa o miedo al lector, pues al otorgarle voz al fantasma (narrador) se quiebran las leyes del género fantástico, y resulta muy familiar para el lector y pierde atractivo como ente sobrenatural.

Guillermo Grant habla de un “mundo visible” como la única forma de poder adquirir figura, pues es invisible y la palabra es lo único que le queda para saberse ahí, todavía existente. El cine es la posibilidad de realizar la fantasía de sus espectadores, en este caso de sus protagonistas, es decir, continuar en la escena real las pasiones de la escena filmada y proyectada, hacerse visibles y tangibles al igual que el espectro de Wyoming.

El final del relato afirma que el fantasma de Wyoming es únicamente cinematográfico y se manifiesta en la misma proyección de sus películas. Wyoming en un principio sólo será un espectro de luz, una repetición constante de su actuación, y conforme va contradiciéndola adquiere autonomía y posibilidad de salir de esa proyección. Es entonces cuando el espectro de luz deja de serlo para convertirse en un fantasma cinematográfico, pues posee una razón por la cual hacerse visible, tangible y amenazante: existir por medio de la máquina. Y aunque el fantasma no puede tener contacto directo con el humano, sí puede causar aflicción, confusión o terror que indirectamente afecte la vida de los otros, en este caso provocar la muerte de Grant.

Ana González Salvador afirma que el *nacer* del fantasma en las novelas góticas y la literatura ocultista puede surgir como el “fantasma científico” (*cf.* González, 1999:

293-302), lo que quiere decir que el cuerpo o la forma de la que se ha hablado no es lo que se busca ya, sino hallar un cuerpo o reproducir su imagen, pero ayudándose de la máquina. Wyoming logra hacerse visible y los fantasmas de la pareja se dan cuenta de que es en ese plano cinematográfico donde deben entrar para tener una forma y ser visibles ante los demás.

Lo fantástico en “El espectro” no se aloja en el fantasma protagonista, sino que aterriza en la manera en cómo se da el otro fantasma, Wyoming, y su existencia cinematográfica, pues al fantasma se le vincula ya no sólo con su aparición terrorífica de lo muerto (en una irrupción del pasado en el presente), sino con la utilización de la ciencia, de lo tecnológico, con la finalidad de imitar lo vivo al crear nuevos seres (en una proyección del presente hacia el futuro). Lo realmente fantástico recaerá en ello, en la utilización de lo tecnológico, en su manipulación para romper con el estereotipo del fantasma y brindar sorpresa y emoción en el lector.

“Si prestamos atención a la cronología del relato de fantasmas, podemos observar cómo la visibilidad de éstos, propia de sus orígenes góticos, tiende a ser sustituida por la invisibilidad” (González, 1999: 296), se les conoce por los efectos que causan al otro, al vivo (por lo general la víctima), a quien le debe de causar terror. Grant y Enid son los fantasmas invisibles, pero no actúan de una manera amenazante o peligrosa para otro.

El final del relato deja un rastro de ambigüedad, pues a pesar de estar muertos vagan en busca de una película donde salga Wyoming, y si él intenta volver a salir de la pantalla, ellos tratarán de entrar en ella. Desean tener *vida* de nuevo; el fantasma ofrece al ser humano una forma de trascender más allá de la muerte como una posible solución a su mortandad (*cf.* David Roas, 1999) y, para lograrlo, el habla no es suficiente, también deben ser visibles.

En sus relatos cinematográficos, Quiroga también introduce el amor a través del cine, pues en “El espectro” la pasión puede vencer la muerte, mientras que los celos del marido muerto le dan *vida* en la pantalla. Es decir que la pasión y el amor son elementos que moverán a los personajes para manipular, mediante principios técnicos, las imágenes y llegar por lo general a un desenlace fatal. En el caso de “El espectro” la muerte de ambos será lo fatídico; pero su amor será la inspiración a continuar en la búsqueda de poseer una forma.

En el relato podemos hallar dos fantasmas:

1) Fantasma invisible

2) Fantasma cinematográfico dependiente de la proyección

El primero es el fantasma que todos conocemos y del que más referencias existen a partir de la novela gótica. En el cuento, éste se desarrolla como el fantasma amigable y el que rememora su historia y la de otros dos. Es un fantasma invisible, que sólo posee habla, y por eso se manifiesta con ruidos o respiraciones. Este fantasma pertenece a lo maravilloso, pues no representa ningún tipo de peligro, de terror o de sorpresa en el relato.

El segundo fantasma, el cinematográfico dependiente de la proyección, corresponde a Wyoming, quien existe tan sólo a través de la proyección del filme en el que actuó. Este espectro se manifiesta en otro plano que no corresponde al mismo de los fantasmas de Grant y Enid. Es visible y adquiere cuerpo solamente en el filme. Al tener visibilidad y movimiento propio, rompe con las leyes de la naturaleza e irrumpe como ente fantástico en la vida de la pareja, antes de morir. Trastoca su razón y desencadena la fatalidad.

La condición del primer fantasma es de un alma que vaga en busca de algo. En este caso Grant y Enid buscan perder la invisibilidad y pasar a ese otro plano en el que

Wyoming reposa, para adquirir *vida* y convertirse en espectros cinematográficos. En ambos tipos de fantasmas existe una razón de manifestarse: Grant y Enid desean pasar a ese plano cinematográfico porque anhelan ser visibles para poder amarse; mientras Wyoming se hace presente porque la ira y los celos lo obligan a vengarse.

Wyoming no sólo nace y existe a partir de la proyección, sino que depende de ella para lograr su cometido, tiene una razón de existir. Su transformación en espectro cinematográfico nace de su objetivo principal como proyección, posee un fin que sirve de amenaza y perturbación; ello le permite romper con los movimientos establecidos en la grabación y lograr lo sobrenatural: movimiento propio y desprendimiento de la pantalla. Pero es sólo en la proyección donde puede desenvolverse y manifestarse como fantasma, e intimidar a los únicos que pueden verlo, Grant y Enid.

En “El espectro” podemos localizar al fantasma en dos formas opuestas: el de Grant, que se clasificaría de maravilloso, y el de Wyoming que representaría lo fantástico. El primero invisible, con lenguaje y con nobles sentimientos; el segundo visible, sin habla y con ira y deseos de venganza.

En “El espectro” es sorpresivo el fantasma proveniente de una pantalla de cine, y el final textual devela la conciencia de los fantasmas invisibles, entre ellos existe un más allá como opción de vida: el cine.

4.1.1.2 Las creaciones de la proyección en “El puritano”

El relato “El puritano” (publicado en *La Nación* en 1926) es otro que habla del cinematógrafo. La estructura narrativa de este texto está dividida en cuatro partes esenciales, las cuales corren a cargo del mismo narrador en primera persona. La primera parte funciona como una breve introducción sobre los talleres del cinematógrafo, lugar en donde se llevarán acabo los hechos narrados. Estos talleres, que permanecen

desérticos y en silencio, son un recinto en calma en cuanto cae la noche y “En ese recinto en calma, a donde no llega siquiera el chirrido de las máquinas reveladoras, tenemos en la alta noche nuestra tertulia los actores muertos del film” (p.762).

En la segunda parte el narrador explica cómo es que la proyección del filme no les permite estar en paz, pues al proyectarse la película son invocados por ésta. Están muertos y deambulan por los talleres “donde los fantasmas de lo que hemos sido prosiguen un sutil remedo de vida” (p. 762), pero sin pasión y sin recuerdos, indiferentes los unos a los otros, y cuando un filme de alguno de los actores se está proyectando en Hollywood, su fantasma no se presenta en la tertulia de los talleres.

Ya en la tercera parte el narrador cuenta la historia de una actriz nueva (muy famosa) que ha llegado a los talleres, sin embargo algo raro se nota en Ella.²⁷ Es una actriz que tuvo todo, belleza, fama y fortuna, todos los hombres se rendían a sus pies, pero Ella se enamora de un puritano casado y con un hijo, Douglad Mac Namara, quien la rechaza, pero “Ella sabía bien que él la amaba; pero no como un hombre, sino como un héroe” (p. 763); no resistió esto y se suicidó. Ésta era la razón por la que Ella no disfrutaba de la paz como los otros fantasmas. El amor y el dolor que sufría en vida los sentía también de muerta. “Ella, vivía a medias, sufría con fidelidad la pasión de sus personajes. Cuando nuestros films se exhibían, nosotros, como ya he advertido, desaparecíamos de la tertulia. Ella, no. Permanecía recostada ahí mismo, arropada de frío, con la expresión ansiosa y jadeante” (p. 764). Al terminar la proyección Ella se quejaba de la angustia y de sentir todo lo que actuaba en las películas, además de que noche tras noche desde la pantalla Ella veía a Mac Namara asistir al cine. Pero una buena noche dejó de asistir y Ella se angustió de ya no verlo más; durante mucho tiempo esperó que él reapareciera en la butaca de la sala. Hasta que una noche Ella

²⁷ Dejo Ella con mayúscula inicial, pues el narrador la nombra así, porque no quiere dar su nombre real.

estaba feliz y todos creyeron que había vuelto su amor a las butacas del cine, pero no “Era más. Allá, en un lugar cualquiera del mundo, el puritano de rígidos principios acababa de pegarse un tiro” (p. 765).

La cuarta parte del cuento pertenece a un final textual, pues el final argumental queda en la tercera parte; sin embargo, en esta cuarta parte Quiroga incluye un párrafo breve de explicación y de conclusión para el relato.

Como sucede en el cuento “El espectro”, desde un inicio se confirma que el narrador es un fantasma, pues declara que está muerto junto con los otros actores y actrices que asisten a la tertulia. Este fantasma después de la muerte adquiere voz, o el poder de la escritura, para contar el relato y actúa como el fantasma amigable que no representa ninguna amenaza; por ello, hasta ahora, no existe terror alguno que intimide la vida de algún personaje o, inclusive, invada al lector. Se acepta la narración de alguien muerto, por ende se entra a un mundo maravilloso donde existen nuevas leyes diegéticas que están libres de cuestionamientos.

El narrador no sólo es un fantasma después de la muerte, sino un fantasma cinematográfico que indirectamente depende de la proyección. ¿Por qué indirectamente? Porque su existencia, su vagabundear en los talleres cinematográficos, obedece a que su muerte no puede ser concluida por completo, pues aún se requiere de su alma y espíritu para las proyecciones de los filmes. Es decir, a pesar de que estos fantasmas no sufren, ni tienen pasiones ni pasado, existen como espectros porque todavía hay una razón en el mundo de los vivos que los reclama —por algo al proyectarse una película en donde actúa alguno de ellos, este fantasma desaparece para incorporarse al filme— y que los obliga a no descansar por completo o pasar a otro plano, a uno que no es entre la vida y la muerte, sino “más allá”. Son fantasmas

naturales y visibles, pero al proyectarse la película se vuelven cinematográficos dependientes de la proyección.

Este narrador afirma que no sufren y que su pasado está vedado para ellos; es curioso que también nos explica con detenimiento la razón de su situación. Esto quiere decir que está consciente de lo que es y por qué, en ciertas ocasiones, algunos compañeros desaparecen de la tertulia. Todos los fantasmas saben la razón de la ausencia de alguno de ellos en sus reuniones, pero se niegan a ello, la excusa es decir que el ausente está enfermo y cuando regresa se le nota el cansancio.

Este tipo de fantasma se funde con la proyección del filme para darle mayor vivacidad al personaje; el fantasma se desgasta, se fatiga y finge no saber qué ha pasado, “Diríase que durante el tiempo invertido en el pasaje de su film, el actor estuvo sometido a un sueño de semiinconsciencia” (p. 763). Con ello el narrador afirma que no aceptan su forma de existencia, que fingen no saber qué pasa cuando desaparece un compañero, pues ¿cómo es que un fantasma que pertenece al mismo orden que los otros, que vive y experimenta lo mismo que sus compañeros, sabe lo que realmente pasa en los actores que desaparecen mientras exhiben su filme, si según él no recuerdan nada?

Tal vez no se trate de un fantasma dependiente de la proyección, sino más bien una proyección dependiente del fantasma. No es que sufran y sientan lo actuado, pero hipotéticamente este fantasma aspira a descansar, a dejar de hacer lo que en vida hacía, y cada vez que es obligado a ausentarse y “trabajar”, el cansancio es inevitable y lo asume como algo desagradable que ni si quiera puede ser mencionado.

El adjudicarle sentimientos a un fantasma es característico de la obra de Quiroga. En este relato, el narrador se sorprende de la actriz que ha llegado a los talleres, pues Ella sufre en cada proyección, siente y vive de nuevo cada actuación, pero no se puede desprender de ella como lo hacía cuando era actriz. Para los demás fantasmas del taller

esto es nuevo y extraño, y la explicación es que “Ella había tronchado los suyos [sus días]. Su vida inconclusa sufría un fuerte déficit, que su fantasma cinematográfico se iba cobrando, escena tras escena, de lo que ella había supuesto fingidos dolores...” (p. 764), pero no sólo con cada escena fílmica revivida, sino también al ver, desde la pantalla, al ser amado sentado en una butaca del cine. Su existencia es tortuosa.

“Las apariciones más numerosas son, no obstante, las que se abren hacia el pasado, hacia las figuras de personas que han vivido y cuya aparición suele estar vinculada siempre a un mismo lugar...” (Ezama, 1999:321). A diferencia de sus compañeros, el fantasma de Ella recuerda y siente cada vez que un filme suyo se presenta. Ella no se ausenta físicamente, sino que su cuerpo fantasmal se mantiene inerte, recostado, temblando de frío y con expresión ansiosa y jadeante; su imagen permanece en el taller, pero su mente está en la proyección y, desde ahí, vivifica cada escena y tiene el poder de observar a cada uno de los que están en el público.

La existencia de Ella depende de la proyección, su vida fantasmal carente de paz se la debe a las proyecciones, pero sin duda hay una razón para ello. Aunque parezca que el fantasma cinematográfico de Ella no representa una amenaza, inconscientemente hay una finalidad que tiene que llevar a cabo, aunque no lo sepa. La razón principal de ser un fantasma que se adentra en el filme, tiene que ver con la capacidad de darle mayor veracidad y vida al personaje en la pantalla. Su sufrimiento, antes actuado, ahora se vuelve verdadero al anhelar estar con Mac Namara, ello sólo conlleva una cosa: que el hombre desde su butaca perciba ese dolor y ese sufrimiento, y lo induce a aceptar el amor que siente por Ella. Como consecuencia debe renunciar a sus principios y fidelidad como esposo y padre; la única opción para terminar con ese sufrimiento es el suicidio. El fantasma de Ella influye de esa manera en las futuras acciones de Mac Namara, logra inconscientemente su cometido que le traerá tranquilidad como fantasma.

Rosalba Campra señala que “... para incertidumbre del lector y desconsuelo o terror del personaje, los fantasmas se inmiscuyen en los amores terrenales...” (Campra, 1991:51). Al igual que “El espectro”, en “El puritano” el fantasma intenta transmitir emociones a través de la actuación desde la pantalla grande, con la finalidad de influir en las acciones del otro. En el primer relato la intención es aterrar al espectador, amigo y ex esposa, para llevarlos a la muerte; en el segundo, el fantasma trasmite su dolor para inducir al suicidio y tener a lo que amaba en vida. En ambos casos el amor es un móvil.

Cuando la muerte y sus fantasmas se despliegan sin problemas, sin mostrar una tragedia tan obvia, el efecto se inserta lentamente en el relato sin que el lector lo perciba y le cause conmoción, pero cuando logramos sorprendernos —y, a la vez, el autor asombra a sus personajes— entramos en un mundo donde lo sobrenatural irrumpe y da pauta a un efecto anímico. Aquí el fantasma cinematográfico es parte del relato, lo que da pie a seguir con una historia; sin embargo, lo sobrenatural no recae en él, sino en su forma de comportarse, su estatus y sus características que innovan. Son fantasmas fuera de lo común y de lo establecido a lo largo de la literatura. La sorpresa se da en una tragedia como lo es el suicidio de Mac Namara pues, analizando el texto en retrospectiva, es Ella quien entra en el filme como espectro y re-actúa sus escenas y las hace más vívidas, más convincentes y llega a causar una emoción en el espectador; penetra en sus sentimientos e indirectamente lo lleva a cometer suicidio. Lo sobrenatural irrumpe en el momento en que este fantasma puede vivir de nuevo las actuaciones fílmicas, sentirlas y sobre todo influir en la mente del otro; lo hace con un fin específico: lograr tener al hombre que en vida lo rechazó.

“El personaje del aparecido puede presentarse como un alma en pena o un ser encantado de otros tiempos que necesita la ayuda de un mortal para poder alcanzar el descanso eterno o verse libre de su prisión” (Tracón, 1999: 154). Así, Ella logra hacerse

visible a través de la proyección del filme y, más que una aparecida, es percibida por el hombre como la imagen de un personaje vivaz en la pantalla; su prisión consiste en ese constante sufrir cada vez que se proyecta su filme, ser liberada de ese dolor es su meta, aunque no esté consciente de su objetivo.

“También el deseo amoroso, como el contacto entre esos dos universos —el del filme y el de la realidad— construyen la trama de este relato. (...) El deseo amoroso aparece planteado en su obra en un plano de situaciones de transgresión con la moral de la época” (Dámaso, 1993: 1300) y lo fantástico es lo que da pauta a contar cosas que, tal vez, en términos realistas Quiroga no se hubiese atrevido a contar. El hecho de que Ella haya sido rechazada por el puritano conlleva su muerte. Ella es víctima en vida y se convierte en verdugo (sin alevosía) en la muerte; tiene la batuta para disponer de la vida de aquel hombre, aunque Ella misma no se percate de ello, aun así lo logra. Sólo muerto el puritano es libre de amar a la mujer, pues haberlo hecho en vida le hubiera costado romper con la moral a la que estaba acostumbrado. La muerte les permite a ambos concretar un plan de vida juntos. Aunque suene absurdo, sólo sin vida han logrado vivir.

“Los fantasmas no se manifiestan, por ende, como amigos. Son amenazas sobrenaturales que no sólo se ciernen sobre este mundo conocido, corroyéndolo y transformándolo en otro, sino sobre nuestra razón, transformándola” (Morillas, 1999: 269). A pesar de esto, en “El puritano” estamos ante un fantasma que aparentemente no es agresivo, sin embargo es un fantasma cinematográfico que depende de la proyección del filme, dentro del cual se escabulle involuntariamente y adquiere maldad sin darse cuenta. Influye en las acciones de su espectador amado sin saber que lo está haciendo. Contrariamente a “El espectro” —donde la imagen fílmica del actor adquiere movilidad propia y coacción directamente contra el amigo y la esposa—, en “El puritano” la actriz muerta tiene autonomía como fantasma hasta que entra en el filme, donde se ve

obligada a vivir y repetir las escenas, pero no es una intimidación directa. Este fantasma no existe por venganza, pero sí por amor y, gracias a que es un fantasma que tiene acceso a su pasado, utiliza el cinematógrafo para sufrir y darse a notar ante el otro, posee intención aunque la ignore. Ingenuamente actúa; la muerte no es lo que le duele, inclusive no le importa que el hombre se haya matado; lo que le duele es el rechazo, lo que le interesa es que, ya muerto, el hombre puede estar con ella. Si no hay arrepentimiento, hay maldad, sea consciente o inconscientemente.

El cine “actualiza una realidad —que por otra parte no es tal, pero al propio tiempo es «más viva que la realidad fugitiva»— cuando los fantasmas de los actores muertos reviven al pasarse su película; crea realidades de la ficción, irrumpe desde la ficción a lo real... El cine es el mito” (Bratosevich, 1973: 142).

4.1.2 El fantasma cinematográfico inducido

Este fantasma, al igual que el anterior, surge de la máquina, sin embargo es creado y convocado por un tercero, el controlador y conocedor de la máquina. Este tipo de fantasma puede llegar a adquirir autonomía sin necesidad de la proyección, como vemos en el relato “El vampiro”.

4.1.2.1 Conjurando la muerte en “El vampiro”

En el relato “El vampiro” (publicado en *La Nación*, 1927), Guillermo Grant escribe un artículo acerca de los rayos N1 —que no sabemos bien a bien en qué consisten, sin embargo se sugiere que estos rayos forman parte de la hipótesis de corporizar una imagen en otro circuito de orden visual. El protagonista es contactado por el Sr. Rosales, muy interesado en los rayos N1 y en reproducir emociones y sonidos. Se hace referencia a las impresiones infrafotográficas —las cuales suponen imprimir con la

simple mirada e imaginación en una placa sensible lo que el hombre tenga en mente. Con los experimentos y los rayos N1, Rosales logra darle vida a la proyección de una actriz, de quien está enamorado. Esta proyección es autónoma, es decir no es una grabación, sino que interactúa sin necesidad de ordenarle, aunque carece de voluntad. Aquí el fantasma cinematográfico es creado por un tercero que tiene la intención de darle tridimensionalidad a la imagen; se trata de un fantasma inducido, es un espectro que nace de la simple voluntad de un creador obsesionado.

En su intención por darle vida a su creación, Rosales decide matar a la actriz real en Hollywood, pero tras este suceso sólo queda el espectro de un esqueleto inerte y también un fantasma invisible de la mujer, que ronda por la casa hasta que Rosales logra de nuevo corporizar al fantasma con el siguiente proceso: “Adquirí una linterna y proyecté las cintas de nuestra amiga sobre una pantalla muy sensible a los rayos N1 [...] Por medio de un vulgar dispositivo mantuve en movimiento los instantes fotográficos de mayor vida de la dama que nos aguarda [...] ella se desprendió así de la pantalla...” (p. 730).

En este relato podemos apreciar que inicialmente la ambición de crear, de inventar, es la razón que mueve a Rosales a llevar a cabo su primera fantasía que es el espectro imaginario de la actriz, y para mejorarlo asesina a la mujer. Pero no existe amor alguno en su intención y, por ende, no hay éxito. Al crear de nueva cuenta a ese fantasma cinematográfico, está consciente de la pasión que debe haber en el proceso, y consigue su objetivo. Sin embargo, esa misma pasión es tan grande ahora de parte del fantasma que significa una amenaza para su propio creador, quien muere de una lesión cardíaca por un incendio en su sala de proyección. El protagonista, Grant, asegura que esa no es la causa de muerte y está convencido de que en Rosales no hay ni una gota de sangre. El texto concluye así, dejando un final abierto que dependerá de la

interpretación de cada lector. Cabe la posibilidad de una venganza pasional del espectro/vampiro, así como la opción de que sea una simple hipótesis de Grant, quien cuenta su historia desde un hospital y sufre una depresión nerviosa. El lector está en el derecho de poner en duda su palabra.

Es decir que la pasión y el amor son elementos que moverán a los personajes para manipular las imágenes, a través de principios técnicos, y llegar por lo general a un desenlace fatal.

Como primer punto existe un narrador en primera persona, un narrador que tendrá dos funciones (*cf.* Pimentel, 1998): la vocal (como escritor de la historia) y la diegética (su participación en el suceso narrado). Este narrador homodiegético no se focalizará en su “yo” y, por ende, pertenecerá a la forma testimonial, pues Guillermo Grant actuará como testigo y como cómplice del suceso. Es característico de Quiroga utilizar este tipo de narrador en sus relatos relacionados con lo cinematográfico y, también, empezar en un presente que dejará duda en el lector sobre lo que ha sucedido en un pasado reciente. Como constante también utilizará el relato oral o escrito, que se interrumpe con una analepsis para iniciar una segunda historia: la del suceso.

El texto ficticio (sabemos que el narrador es quien lo escribe), es un artificio que servirá para darle credibilidad al relato. Inicia con “Son estas líneas las últimas que escribo” (p. 717). Saber por qué son las últimas que escribe intriga al lector y permite que continúe leyendo el texto, un posible enigma. El mismo lector es invitado a imaginar que el personaje está al borde de la muerte. El título sugiere que un ente, como lo es el vampiro, haya casi acabado con la vida de este hombre.

“[...] Aun cuando los narradores nos relaten por un tiempo sus propias tribulaciones sabemos, por la orientación paratextual del título que no será el relato de la vida de [...]” (Pimentel, 1998: 137) Guillermo Grant. Todorov señala que cuando el

lector tiene sólo acceso a la conciencia del narrador, puede dudar de la veracidad de lo sucedido, mas no de lo narrado. Aquí al saber que Grant se encuentra confinado en un sanatorio para enfermos nerviosos genera la vacilación del lector. Creer o no creer es la tarea del lector.

En “El vampiro” la imagen acabará con su creador y afectará a un tercero que es el testigo, volviendo loco a Guillermo Grant, quien sigue siendo acechado por el fantasma cinematográfico de la actriz.

La transgresión del límite técnico, o el manejo de la tecnología, por cualquier motivo extremo tiene resultados trágicos. Aquí podemos ver el lado aterrador del uso ambicioso de lo técnico/científico que Quiroga sabe relacionar bien con los fantasmas y los vampiros, asociados a la culpa, al amor y a la venganza.

“El Vampiro” representa un relato más complejo de lo que en apariencia puede ser. Es un texto donde el fantasma se representa en diversas formas. Como principio tenemos un fantasma que significa el doble de alguien vivo, es decir de la actriz. Aunque no hay confrontación de dobles, se sabe que existe el *yo* real en Hollywood. El espectro de la actriz, creado por Rosales, es un ente que nace de la simple evocación de la imaginación, es un fantasma inducido que se corporiza y se hace visible para los demás como espectro de luz. Ya que posee movimiento propio y puede interactuar con los otros, sin necesidad de pregrabar acciones; es también un doble cinematográfico, pero que no se presenta ante su *yo* original. Rosales acaba con la vida de la actriz real, con el objetivo principal de dotar de alma y cuerpo al doble, es decir que, indirectamente, ese doble cinematográfico, el espectro, actúa para aniquilar (indirectamente) al verdadero *yo* que es la actriz en Hollywood.

Aquí se trata de un doble objetivo²⁸, pues Rosales y Grant son los testigos de la existencia de un espectro que posee la personalidad y la apariencia de la actriz de Hollywood. Además, este doble no se da por sí sólo o a partir de un conflicto existencial del *yo* verdadero, sino que es un desdoblamiento ocasionado por un tercero. Es Rosales quien ha creado a este doble y ninguna de las dos mujeres, actriz y doble cinematográfico, saben de la existencia de la otra.

Después de la aniquilación de la actriz verdadera ya no existe un doble, y tendremos el fantasma inerte de un esqueleto y, al mismo tiempo, un fantasma invisible pero perceptible, que recurre a los sonidos y a los roces para hacerse presente. Por último, el fantasma invisible se vuelve un fantasma cinematográfico, pues abandona ese plano de proyección para entrar en la vida cotidiana del hombre, asesinar y acechar al testigo o cómplice de su propia muerte. Sin embargo, a diferencia del fantasma cinematográfico de Wyoming en “El espectro”, éste no dependerá de la máquina, de la proyección para existir. Nacerá del cinematógrafo, se desprenderá y de ahí se volverá autónoma y con una razón de ser: aniquilar a su creador/destructor y a su cómplice/testigo.

En ambos relatos mencionados Quiroga logra apropiarse del tema cinematográfico y plasmarlo de tal manera que el mundo ficcional de los filmes se convierte en un mundo real (obviamente en el plano diegético). Tanto en uno como en otro cuento, Quiroga tiene la habilidad de presentarnos diversas manifestaciones del fantasma, de lo fantástico y de su posible relación con la tecnología. También, el amor y la venganza son motivos que permitirán la existencia del ente sobrenatural.

Así, el fantasma, ente olvidado, ente simple, se aprecia en su plenitud en los textos de Quiroga. El fantasma se hace presente en su obra, explora y recorre las palabras para

²⁸ Definido en el tercer capítulo de este trabajo.

salir de donde está, hacerse visible, manifestarse y rozar los límites de la desesperación, del terror y de la incertidumbre. El fantasma se cuela por los resquicios de la tecnología para salir más extraño y lograr hacer del cine un mito fantástico.

4.2 El fantasma fotográfico

El fantasma fotográfico surge en la fotografía, vive y se manifiesta en ella. Por lo general, este tipo de fantasma tiene movimientos casi imperceptibles, que al final sólo se presentarán como cambio de posturas en un retrato, como en los relatos “El retrato” y “La caja negra”.

4.2.1 La imagen móvil en “El retrato”

“El retrato” (publicado en *Caras y Caretas*, 1910) es un texto poco conocido, donde Quiroga introduce sus conocimientos sobre la fotografía, la impresión de la imagen en una placa sensible. Es un texto muy breve, pero que sigue los procedimientos científicos ya utilizados en “El vampiro”.

La historia corre a cargo de un narrador en primera persona, en pasado, quien cuenta su viaje en un buque donde conoce a Rudyard Kelvin, hombre que tiene el mismo nombre de un ilustre físico de la época. Impactado por esto, el protagonista entabla amistad con Kelvin y ambos hablan sobre el libro de Le Bon “La Evolución de la Materia”²⁹. El narrador explica que dentro de los experimentos de Le Bon, el que más le había interesado era “el hecho de que un cuerpo expuesto un momento al sol, y colocado en plena oscuridad sobre una placa sensible, la impresiona. Aún más: si se interpone un grueso papel negro entre el objeto y la placa, la reproducción fotográfica es igualmente nítida” (p. 986). Su nuevo amigo Kelvin “había investigado hondamente lo

²⁹ En el relato se explica que este libro contiene desde la definición del éter, de la transformación de la materia y el autor trata de probar “que la incesante desmaterialización de la radio es general a todos los cuerpos. De donde, millón de siglos más menos, la materia volverá a la nada de que ha salido” (p. 986).

que llamaríamos magia negra de la luz: rayos catódicos, rayos X, rayos ultravioleta y demás” (p. 987). Meses después, vuelve a encontrar a Kelvin y éste le cuenta su historia: su novia había muerto dos años atrás y en su lecho de muerte él no se separó de ella; no podía hablar, pero ella lo miraba fijamente siempre a él, sin mirar siquiera a sus padres, a nadie más. Cuando estaba por morir, le dijo que quería morir sola con él y que los dejaran solos.

Después de la muerte de la amada, con ganas de no vivir, logró encontrar las fuerzas para continuar y se encerró en el laboratorio para obtener el retrato de ella:

[...] Dispuse una placa sensible, y durante media hora tuve mis ojos en ella, pensando en Edith con cuanto desesperado amor me desbordaba del alma. La veía allí, me miraba, la mirada de amor que se recuerda sobre todas las cosas, ¿verdad? Fíjese en esto: al revelar la placa apareció su imagen... (p. 988).

Así, Kelvin, durante 2 ó 3 meses, obtenía el retrato de la mujer todos los días. Durante 15 días se dio un descanso y volvió al laboratorio y obtuvo la misma imagen, pero ahora con un velo blanquecino que no podía corregir. Dejó pasar un mes e intentó, de nuevo el experimento y al pensar en ella sólo pudo verla muerta y, entonces, se dio cuenta que había dejado de quererla. El protagonista le propone a Kelvin que vuelva a hacer el experimento, porque parece que la quiere de nuevo, pero Kelvin le dice que hace seis meses repitió el experimento y apareció Edith, sonriente y nítida, pero ahora sus ojos se dirigían al muchacho que le ayudaba en el laboratorio.

El fantasma fotográfico es inducido por Kelvin con tan sólo pensar en la persona que ya ha fallecido, es decir, recupera la imagen mediante el recuerdo. Es un fantasma visible que no posee autonomía, ni movimiento en un principio, tan sólo es un retrato. Es una impresión fotográfica que surge del pensamiento y la mirada fija en una placa sensible; a pesar de las explicaciones científicas que puedan darse, esto sucede y se explica por un hecho fantástico. El amor y la desesperación ante la pérdida del ser

amado, llevan a este hombre a obsesionarse por obtener una imagen nítida de alguien muerto y, sólo así, verla de nuevo.

Esa misma obsesión con el tiempo va disminuyendo, al igual que el amor que le tenía a la mujer; por ello, al tratar de obtener de nueva cuenta su retrato, existe una nubosidad que lo opaca. El fantasma fotográfico, al darse cuenta de que ese amor se ha desvanecido, recurre como venganza a enamorarse de alguien más, a fijarse en el ayudante de laboratorio de Kelvin.

El retrato, antes estático y representativo de un recuerdo, adquiere movimiento para dirigir su mirada a otro y se convierte en un fantasma fotográfico. Esta imagen ya no depende de cómo la plasma Kelvin en la placa sensible, pues sus movimientos son voluntarios y tienen una razón de hacerlo, amar a otro. Sin duda, a diferencia de los otros fantasmas que se han contemplado, aquí el fantasma fotográfico no representa una amenaza para nadie, ni implica la muerte. Se interpreta que su venganza va más allá de ocasionar un daño físico, puesto que, inteligentemente, está relacionada con el daño psicológico al despechar a quien en vida la amó, pues en el relato es evidente que le ocasiona dolor a Kelvin al ignorarlo y enamorarse de otro.

Esto sólo significa una cosa: para la mujer del retrato también pasa el tiempo, ya que simultáneamente ambos dejan de amarse.

El fantasma fotográfico tiene cierta similitud con el fantasma inducido en “El vampiro”, ya que no sólo es creado por un tercero, sino que a la vez nace a partir del pensamiento y de tratar de plasmar la esencia de la persona, ya sea en una cinta o en un papel. Pero en “El retrato” es la reproducción de una persona que ya ha fallecido, por lo tanto no existe un doble que se enfrente a su original.

La influencia que Poe tuvo sobre Quiroga es de suma importancia en la concepción que éste tuvo del cuento. No sólo retomará los ensayos de Poe para la

conformación de una teoría cuentística, sino que reutilizará temas y reestructurará algunos de los textos de Poe —como “El tonel de amontillado”, “El crimen de otro”, y el relato en cuestión “El retrato”— que son más que un ejercicio de escritura, son un tributo al escritor estadounidense y una predilección por su literatura. “Mucha de su problemática está conectada con la de Poe, ya lo hemos visto; su pasión por los fantasmas de la mente, su idea incestuosa del amor, la relación con ‘el otro yo mismo’, la aparición reiterada del triángulo” (Glantz, 1976:11).

Pero no sólo el gusto por la literatura de Poe lleva al escritor uruguayo a explorar mundos y temas ya dichos por alguien más, a la vez, el surgimiento tanto del cine como de la fotografía es parte de su apasionamiento y estos temas, le sirven para experimentar y mezclar lo sobrenatural con lo científico. Se nota que “El retrato” es un texto que Quiroga escribió inspirándose en el “El retrato oval” de Poe; sin embargo, no se trata de una copia, pues Quiroga hace su historia con un estilo propio que le permite ser un texto completamente diferente, sólo el tema es similar. Al igual que Poe, Quiroga introduce a un tercero que es testigo, desde fuera, de un crimen o de un amorío; ello permite establecer un triángulo eterno dentro de sus textos, como sucede en “El espectro”, “El vampiro”, e inclusive en “El retrato”, salvo que en éste último la forma testimonial del narrador varía un poco, pues tan sólo es testigo de aquello que le ha sido contado por Kelvin, no ha presenciado los hechos que le son contados por su amigo, como para confirmar el hecho fantástico.

El fantasma fotográfico se convierte en un ente ausente en el relato, no tiene presencia en él; es un fantasma que no vemos, que no oímos y que no conocemos, por ende no existe para nosotros. Se trata de un fantasma contado, invisible; pero si confiamos en el testimonio de Kelvin, repetido por el narrador, será un fantasma que exista en algún rincón, en algún portarretratos. Es, digámoslo de esta manera, un

fantasma fotográfico virtual, imaginativo, tanto para el lector como para el narrador. Y es éste quien, al contarnos la historia de Kelvin, nos seduce a creer o no en él, lo hace más verosímil al introducirnos descripciones científicas sobre la fotografía y dejarnos claro que él es un hombre de ciencia y que, aun así, ha quedado sorprendido con la historia de su nuevo amigo.

El fantasma fotográfico es dependiente no sólo de una imagen en un papel fotográfico, sino de ser invocado, imaginado y pensado por alguien más. Su existencia y su percepción como fantasma con movimiento están estrechamente vinculadas con la impresión fotográfica realizada por Kelvin, nadie más podría lograrlo, pues la creación está ligada al amor y la pasión que en vida compartían ambos personajes, con su amor-odio, con la venganza y el despecho. Para consolidarse el fantasma requiere de la imagen de alguien familiar y repetirse en una aparición; pero ello está condicionado al deseo de su creador, Kelvin, y sólo así puede manifestarse como tal y demostrar que tiene movimiento e intención. La reproducción constante del retrato es un factor que activa la animación de esa imagen inerte, su creación es puramente inducida.

La compulsión de Kelvin fabrica al fantasma de Edith en un retrato, mediante la mirada y el pensamiento. La mirada de Edith es reproducida como lo fue en vida. Una vez que Kelvin ha dejado de amarla únicamente puede verla muerta en su mente, y esa es la razón para dejar de reproducir de nuevo su retrato; en una especie de instinto, no vuelve a plasmar la imagen de Edith por miedo a crear algo grotesco y amenazante, por temor a invocar algo del *más allá* que no sea la mujer amada. Se trata involuntariamente de anular un peligro mortal que puede surgir de una imagen que puede salirse de su control. Pero después de mucho tiempo, el retrato surge con un cambio: Edith ya no está mirando a Kelvin, sino a otro hombre.

Aunque la introducción del relato está intrínsecamente relacionada con una explicación científica —la creación de un retrato mediante el simple pensamiento—, al final el hecho irrumpe con las leyes de la naturaleza y de la ciencia y no hay duda por parte de ambos personajes, narrador y amigo, de que el suceso es real. Ello podría llevarnos más a lo maravilloso, pues, sin cuestionarse, los personajes han admitido la veracidad de la existencia de un fantasma fotográfico, tal vez precisamente esa sea la razón de la previa explicación de los experimentos realizados por Kelvin.

Aquí la narración está influenciada por la literatura fantástica de finales del siglo XIX, donde:

La novedad en nuestros narradores fantásticos de fin de siglo parece estar en esta «increíble» convivencia de ciencia y religión, de racionalidad y teosofía y espiritualismo, de herencia romántica remozada frente al esplendor científico que se despliega y se presiente para un futuro muy próximo. También el optimismo que atraviesan estos textos en lo que se refiere a la convivencia de ambos saberes interpenetrados: poder explicar científicamente las verdades del espíritu y unir las intuiciones y revelaciones espirituales al conocimiento científico (Morillas, 1999:274).

El texto es un reflejo de lo que Quiroga pensaba: no por creer en la ciencia (el cine y la fotografía) negaba el conocimiento esotérico, pues los personajes no se ciegan por las explicaciones científicas, ni son escépticos ante una explicación sobrenatural. Pero finalmente lo fantástico recaerá, como suele hacer Quiroga, en el final sorpresivo donde la duda ya no es cómo se creó el retrato, sino cómo el retrato tiene vida y movimiento, pasión e intención de enamorarse para vengarse de su antiguo amor en vida.

En los cuentos de Quiroga se comienza a desarrollar una conjetura sobre la creación de imágenes-reales, gracias a la tecnología del cine y de la fotografía. Beatriz Sarlo dice que:

Los espectros y los vampiros son proyecciones imaginables de la imagen técnicamente perfeccionada hasta alcanzar el punto donde se atraviesa la línea que separa el *analogon* cinematográfico de su primera referencia (aquello que, en el momento de la filmación, o la cámara ha captado) (Sarlo, 1993: 1280).

Es decir, esta hipótesis tiene que ver con la creencia de que si se ha podido retratar una imagen (ya sea fotografía o filme), entonces se le puede convertir en una imagen tridimensional, o sea liberar esa imagen dimensional y darle movilidad. En todos estos cuentos el fantasma tecnológico se desprende de su original para convertirse en una copia autónoma que posee movilidad, tal es el caso de “El retrato”, donde finalmente la imagen plasmada en la placa sensible toma un rumbo diferente del original, su mirada ya es hacia otro lado, hacia otro hombre.

Pero la continuidad de este fantasma fotográfico depende de su creador, quien está decidido a no reproducir más ese retrato, he aquí la diferencia con otros fantasmas. El fantasma fotográfico, en “El retrato”, no tiene la posibilidad de coexistir sin previa autorización y el creador puede terminar con su criatura en cualquier momento, sin verse amenazado por ella, como sucede en “El vampiro”.

Conclusiones: Una mirada a la transparencia

Lo fantástico tiene que ver con un suceso extraño, con la enunciación y narración con que se trata ese hecho. Muchas veces, un final en el que no se explica ni se resuelve el hecho sobrenatural, ayuda a darle fuerza a lo fantástico. Es decir, la ambigüedad permitirá mantener el misterio y la incertidumbre, los cuales funcionan como incentivo a la imaginación y sirven para la creación de la duda en el lector al dejar un final abierto. Aunque la dinámica de escritura y lectura es importante para la percepción de lo fantástico, teniendo en cuenta que el lector decide si acepta o rechaza lo fantástico, no sólo ahí radica el que una obra tenga elementos fantásticos o sea de ese género.

Lo fantástico debe de incluir la irrupción de lo sobrenatural en la vida cotidiana y, como señala Bessière, debe haber una conjugación de caso y enigma, que dan como resultado la ambigüedad; la producción de lo fantástico, antes que cualquier cosa, está relacionada con el hecho narrativo.

Para la delimitación teórica de este trabajo, me pareció oportuno seleccionar a Víctor Bravo (1988: 39-40) quien —con fundamentos en Caillois, Vax y haciendo apuntes sobre Todorov — señala que en lo fantástico es esencial que haya dos ámbitos separados y relacionados por un límite, el cual es transgredido; además debe de presentarse el mal (en sentido funcional y no ético). Lo fantástico, continúa Bravo, está expuesto a ser reducido cuando se da una explicación lógica y racional del hecho sobrenatural y, entonces, se genera lo extraño; sin embargo al mantenerse un límite de separación y de correspondencia se da lo fantástico.

Ya que las teorías más reconocidas sobre lo fantástico surgen en el ámbito europeo, me pareció adecuado centrarme mucho más en lo que Bravo trabajó sobre ellas, ya que su intención está enfocada en autores y textos del continente americano.

La literatura fantástica en Hispanoamérica consta de dos periodos: Época Moderna (a partir de 1800) y la Época Contemporánea (de 1935 hasta la fecha). Es la época moderna en la que Horacio Quiroga se desenvuelve como el fundador del cuento corto y explora nuevos temas que incluyen lo fantástico. Aunque no es el primero en tantear esos ambientes, Quiroga hace un intento por sorprender al incluir los adelantos tecnológicos de la época en su obra, convirtiéndolos en artefactos que servirán para transgredir el límite de la realidad y dar paso a la irrupción de lo fantástico en lo cotidiano.

Quiroga no dejó de lado a Poe y en su obra se puede apreciar claramente la influencia que tuvo del escritor norteamericano, era su padre espiritual. Sin embargo, Lugones es quien realmente será una motivación en su obra.

La muerte es una constante en la vida de Quiroga y en su obra. Lejos está en los análisis sobre su obra el estudio de los fantasmas que vienen con la muerte. Los fantasmas han sido, hasta cierto punto, invisibles para la crítica literaria, pero están presentes y hay que descubrirlos para analizarlos, admirarlos y clasificarlos en los relatos de Quiroga.

En ellos hay varias formas de apreciar lo intangible: el fantasma, el cual está en varios cuentos de diversas maneras, es decir con varias características y clasificaciones. Los fantasmas dependen, en gran medida, de su manifestación literaria y es por eso que hay dos vertientes generales: el fantasma natural y el fantasma tecnológico.

El fantasma natural en la obra de Quiroga, es aquél que tiene una relación estrecha con la muerte y su manifestación depende del objetivo que tiene para hacerse visible, puede ser una venganza, un aviso o un asunto pendiente en el mundo de los vivos. El fantasma natural, aunque es el tradicional también posee divisiones:

1. El fantasma premonitorio de muerte

2. El fantasma después de la muerte

El primer fantasma, como se vio en el relato “La insolación”, actúa como el anunciante de una muerte y adquiere la forma de la persona próxima a morir. El testigo de su aparición siempre es un tercero; es decir, la persona de quien toma forma no puede percibirlo y, por ello, no es advertido de su propia muerte. El testigo es alguien cercano a la víctima, pero le es imposible avisar o evitar esa muerte. En el relato en cuestión, quienes ven al fantasma premonitorio de muerte son animales, son las mascotas de Míster Jones.

Este fantasma representa una amenaza, el aviso de que algo terrible pasará. Es audaz y logra engañar a quienes lo ven; sin voz, sin mucha presencia ni movimiento, intimida a los demás, menos a la víctima, quien posiblemente pudiera evitar su muerte. El fantasma premonitorio aparece con la finalidad de aterrar a los otros, a los que no morirán, y cumplir con un destino irremediable. Por ello, la imagen que adquiere tiene que ser familiar, porque sólo así surte efecto su calidad amenazante y tiene sentido su manifestación, de lo contrario el fantasma no podría siquiera ser percibido como tal — inclusive al no tener relación alguna con quien lo ve, el fantasma premonitorio se manifestaría y podría pensarse que se trata de alguien más, de un ser vivo que nos es ajeno—, no se centraría la atención en él y no representaría ningún terror en quien lo ve.

El fantasma premonitorio de muerte, al adquirir la imagen de alguien que aún está vivo, también funciona como un doble objetivo, es decir que un tercero es testigo de esa duplicación ajena. Aunque el tema del doble tiene que ver con la duda acerca de la identidad y unidad de un individuo, el fantasma premonitorio de muerte (doble), en la obra de Quiroga, no se enfrenta directamente con el yo original, pero sí hay existencia de un mismo individuo en dos planos diferentes: el plano de la vida (el yo original) y el de la muerte (el doble). El primero representa lo familiar y el segundo lo ominoso. No

es en la aparición del doble (fantasma premonitorio de muerte) donde radica el terror, sino en el proceso de desconocimiento de esa imagen (antes conocida) y percibida como siniestra, intrusa y amenazadora. Lo familiar, al duplicarse, trae consigo misterios y secretos que se desconocen hasta que la muerte llega y, más que una confrontación yo/doble, se da una entre testigos (quienes ven al doble ajeno) con lo extraño, porque se sabe que el doble siempre está conformado de aspectos sombríos. El doble es el enviado de la muerte que avisa a terceros de la muerte de alguien, revela la muerte a quienes no pueden comunicar o advertir sobre ella.

En cambio, la aparición del fantasma después de la muerte se da, justo como el nombre lo indica, después de la muerte y adquiere la imagen, necesariamente, de alguien que ya ha muerto. En este sentido, este fantasma no puede ser el doble de otro, pues sin la existencia del original no hay desdoblamiento y no intenta avisar de la muerte de alguien. Dentro del fantasma después de la muerte en la obra de Quiroga hay varios tipos, entre ellos está el fantasma visible, éste es el más común en la literatura de corte fantástico y maravilloso; es el que viene después de la muerte de alguien y no puede tener contacto físico con los vivos. Sin embargo en el relato que se analizó, “El hijo”, hay una gran duda sobre su existencia, pues quien es testigo de su aparición (el padre) parece no estar consciente de la muerte de su hijo y lo ve como si aún estuviera sano y salvo. Además el narrador omnisciente remarca continuamente que este hombre sufre de alucinaciones, por lo que se pone en duda la percepción del personaje sobre el fantasma visible; el final queda abierto y hay incertidumbre sobre si es real o no la aparición del fantasma. En cierta medida, este fantasma actúa como premonitorio, ya que en la mente del padre se han creado imágenes de su hijo accidentado y muerto. Pero cabe la posibilidad de que sean la sugestión y sobreprotección las que le causen desesperación y angustia, a tal grado que lo imagina muerto constantemente. El

desenlace está compuesto de dos opciones: creer en el narrador y ver a este fantasma como uno mental (parte de la angustia del padre y creado sólo en su mente) o confiar en el personaje y creer en la existencia del fantasma visible (presente pero sólo visto por el padre, sin testigos). Pero, independientemente de la perspectiva del personaje, el fantasma está presente en el relato, sea o no sea real, textualmente existe.

Por otro lado, aunque parezca contradictorio, está también el fantasma invisible. Y la interrogante es ¿cómo puede existir un fantasma invisible, si el fantasma necesariamente tiene que ver con una aparición? Este fantasma es invisible, pero tiene otras formas de manifestación para presentarse ante los vivos. Una de ellas es utilizar la escritura y, mediante ella, dar a conocer su historia o los pendientes que el fantasma ha dejado en vida y que desea resolver. En el cuento “Más allá” la historia corre a cargo de un personaje que está muerto, es decir de un fantasma invisible que posee talento para la escritura o para la narración oral, y no puede ser visto por nadie, sólo leído o escuchado por una tercera persona. En este caso, es el lector el que descubre al fantasma, pues no hay un narrador de por medio que nos transmita la historia, la estamos percibiendo directamente del fantasma. Este fantasma cuenta su historia y su momento de muerte; es en ese instante en que se convierte en un hecho sobrenatural. Sin embargo al no tener presencia visible no representa una amenaza; es un ente que pertenece a lo maravilloso pues se dedica a contar su historia y entablar empatía con quien lo escucha o lee, no causa terror ni cuestionamientos. El fantasma invisible tiene como objetivo transmitir su historia, su transición de la vida a la muerte y cómo es esa vida después de la muerte, cómo es que se reconoce y se asume como fantasma a partir del otro (el amante, fantasma también). Este fantasma tiene voz y forma, pero sólo es visible entre los de su misma condición; pretende llevar una vida libre en la muerte, sin embargo repite la rutina que en vida tenía. Es aquí cuando este fantasma desea pasar a otro estado para ser

libre, desea ser corpóreo. Aunque vive en otro plano, digamos el de la muerte, este fantasma no puede crear una historia nueva de su “vida” en la muerte, por ello repite lo que hizo en vida, por ser el único referente que tiene. Generalmente este fantasma no acepta su muerte y cree que en ella está viviendo una nueva historia. Reconocer esto lo llevará a dejar de ser un espectro que vaga sin sentido.

El amor y la pasión son dos motivos que Quiroga utiliza para darle razón de existir a los fantasmas; así sucede en “Más allá” y en “El llamado”, donde surge la voz fantasmal (muy de la mano del fantasma invisible), pero su diferencia radica en que la voz fantasmal es un motivo dentro del relato, es un personaje secundario que no posee protagonismo, ni narra su historia, como el fantasma invisible. Al igual que el fantasma invisible, la voz fantasmal es la voz (no hay escritura) de alguien que ha fallecido, no existe una imagen que permita ver a quién pertenece esa voz. Esta voz es de alguien muerto y también funciona como fantasma premonitorio, pues avisa a una tercera persona de la muerte de alguien. Al no especificar cómo será esta muerte, logra engañar y no se puede evitar esa muerte.

El objetivo de la manifestación de la voz fantasmal es el amor; en este relato la voz fantasmal es reconocida por la protagonista como la de su esposo, quien avisa de la muerte de la hija, a quien quería mucho. Su intención también es confundir a la mujer y, al no dar señales específicas de cómo morirá la niña, la madre no puede evitar su muerte. La voz fantasmal presagia la desgracia para los vivos y la fortuna para ese ente es llevarse lo que más amaba en vida: su hija.

También dentro de la narrativa de Quiroga existe el fantasma que por un momento lo fue pero que logró regresar a la vida, es decir que se encontraba en un plano entre la vida y la muerte. Es así que el falso fantasma protagoniza el relato “El síncope blanco”. Este fantasma aunque está dentro de la categoría de fantasma después de la muerte, no

surge después de ella, pero tiene que ver con la pérdida de conciencia y con el estado de coma. El falso fantasma es eso, falso, pues por unos instantes, durante la lucha por vivir, se convierte en un alma en espera de que su cuerpo reaccione y, en esa espera, se encuentra en un plano inexistente para los vivos en donde está por definirse su estatus. El falso fantasma es visible para los que están en la misma situación o los que ya están muertos. Éste, al regresar a la vida, puede saber quiénes murieron y quiénes no. Este fantasma no está consciente de su condición, sólo hasta que vuelve en sí lo asume y lo entiende. Mientras tanto no hay ningún tipo de miedo, terror o amenaza.

Aunque se ha dicho que el fantasma no puede tener contacto físico con los vivos, en “Fantasía nerviosa” y “Para noche de insomnio”, Quiroga nos presenta a un fantasma corporal, al muerto que regresa para vengarse o, simplemente, para causar terror y traer la muerte. Es decir, este fantasma posee materialidad y hace uso de ella para llevar a cabo una venganza, para matar de miedo o con sus propias manos al otro. El fantasma corporal posee voz, o emite sonidos desgarradores, que invaden de terror a quien lo ve y escucha. No sólo tiene presencia visible, sino también sonora y tangible, lo cual le permite lograr su finalidad, aterrar y aniquilar al otro; esto puede hacerlo físicamente o utilizando estrategias para controlar, manipular, infligir daño o causar la muerte indirectamente (sin contacto físico). Más que nada se trata de un fantasma/*revenant*, que tiene que ver con el muerto que resucita.

Estos son los fantasmas naturales con sus subdivisiones específicas. En realidad son los entes de mayor uso en la narrativa fantástica, no sólo de Quiroga, sino en general. Es necesario señalar que el fantasma natural (nombrado de esta forma por tener un carácter intrínseco a la naturaleza del hombre, es decir a uno de los elementos del proceso de la vida: la muerte) se concibe sólo mediante la muerte, ya sea antes o después de ella, pero incluso su aparición precoz está estrechamente relacionada con

ella. El fantasma natural no tiene nada que ver con artilugios ni cuestiones científicas, su existencia se da sin premeditaciones ni experimentos.

En cambio, la existencia del fantasma tecnológico tiene que ver con las máquinas, nace y se mantiene visible por ellas. Aunque tenga un carácter científico, el fantasma tecnológico posee características de una y otra clasificación del fantasma natural. No necesariamente es el espectro de alguien muerto y puede ser visible para unos, e invisible para otros. El fantasma tecnológico está dividido en:

1. Fantasma cinematográfico
2. Fantasma fotográfico

El fantasma cinematográfico, como aduce su nombre, se vale del cinematógrafo para manifestarse, para hacerse visible y para llevar a cabo su finalidad. Antes de convertirse en un fantasma cinematográfico es un espectro de luz, que se proyecta y se admira en la pantalla, según está establecida su actuación en un filme. Pero cuando este espectro de luz adquiere autonomía y conciencia, se convierte en un fantasma cinematográfico que actuará diferente a lo establecido para amenazar y causar terror en el espectador. El fantasma cinematográfico puede ser dependiente de la proyección, tal es el caso de “El espectro” y “El puritano”, relatos en los cuales la aparición del fantasma no es parte de la creación de un tercero, y sólo existe mediante la proyección de un filme, sin ella no hay manifestación alguna ni posibilidad de hacerse visible para los demás.

El fantasma cinematográfico dependiente de la proyección surge en la pantalla con la finalidad de atormentar a otro. El amor, los celos y la pasión son sus motivos para aterrorizar a ese otro, para causar su muerte y traerlo consigo, o para vengarse. En el caso de “El espectro”, el fantasma cinematográfico adquiere movimientos propios, pero depende de la proyección para moverse a placer y actuar psicológicamente sobre los

demás y llevarlos a la muerte. Este fantasma carece de habla y está atrapado en un plano cinematográfico que le permite ser fantasma, ser visto (plano al que desean entrar los fantasmas naturales no visibles en ese relato).

En cambio, en “El puritano”, aunque se trata también de un fantasma cinematográfico dependiente de la proyección, éste posee dos formas de manifestación: una como fantasma natural visible sólo entre los de su misma especie, con voz; y la otra como fantasma cinematográfico sólo cuando se proyecta su película en una sala de cine. Cuando se proyecta la película el fantasma natural queda inerte en alguna parte, sin consciencia, porque su alma está postrada en el personaje que ha representado en la película, con la finalidad de darle más vida a la proyección, a la actuación, y sufre la pasión de los personajes que representó en el filme. Desde la pantalla puede ver a los espectadores y con sus actuaciones, tan llenas de alma, logra un efecto en quien quiere a su lado: su amante. Aunque su actuación sigue lo establecido, deja de ser un espectro de luz al tener consciencia mientras representa, de nuevo, al personaje del filme ya grabado, incluso al reconocer a los que están sentados frente a la pantalla.

El fantasma cinematográfico dependiente de la proyección posee sentimientos, sean de amor, de odio o de celos, y los proyecta en el personaje en la pantalla para lograr algo. Algunos parecen inocentes, otros amenazadores, pero en ambos casos su finalidad de estar en la pantalla es causar daño o la muerte en alguien, sea directa o indirectamente.

Por otro lado, cuando un fantasma cinematográfico es creado conscientemente por un tercero, se trata de un fantasma cinematográfico inducido, como es el caso de “El vampiro”. Al igual que el anterior surge de la proyección, pero en este caso puede ser la imagen de alguien que aún no ha muerto y la diferencia es que puede no depender de la máquina para manifestarse. Existe mediante la programación establecida por alguien

más pero, para que la proyección tenga vida, el creador requiere de la muerte del original (aquí también hay un doble, pero sin confrontación con el original) para que su alma entre en la proyección, lo cual le da autonomía y carácter amenazador, pues aniquila a su propio creador y al testigo. Finalmente, este fantasma, al adquirir por completo autonomía, ya no necesita de la máquina para manifestarse e, inclusive, se convierte en otro ente, una especie de fantasma/vampiro. El fantasma cinematográfico inducido permite ver que el uso de la tecnología para la creación de seres conduce a finales trágicos y, sobre todo, a venganzas.

En el cuento “El retrato” vemos a un fantasma fotográfico inducido por un tercero, pues mediante el pensamiento y la fijación de la vista en una placa se logra crear el retrato de la mujer amada, ya muerta. El fantasma fotográfico es un ente silencioso y, tal vez, no terrorífico, sin embargo con el tiempo comienza a adquirir autonomía, pues al volver a crear el retrato de la mujer, ya no es el mismo, pues la mirada se dirige hacia otro hombre. El despecho de su creador, al dejarla de amar, lleva al fantasma fotográfico a vengarse y lo hace al fijar su mirada en otro hombre, a enamorarse de otro que no es su creador. Pero, sin afán de causar su muerte o lastimarlo físicamente, se manifiesta contrario a lo establecido para causarle dolor mediante los celos. Sin embargo, es un fantasma dependiente de la placa fotográfica, de la voluntad del creador. En este sentido el creador tiene la opción de no volver a inducir a ese fantasma fotográfico.

En general, el fantasma en la obra de Horacio Quiroga se manifiesta de diversas maneras, las más comunes son las del fantasma natural y las más asombrosas son las del fantasma tecnológico. Pero, sin duda, el fantasma tecnológico toma como base los aspectos tradicionales del fantasma natural combinado con un carácter científico y

tecnológico que lo hará ser único y sorprendente. Así también, son muy importantes los planos en los que se desenvuelven cada uno de ellos, pues casi todos tienen consciencia y aspiran a entrar a otro plano donde les sea posible realizar su cometido.

El amor, la pasión, el odio y la venganza son las razones que mueven al fantasma a desenvolverse en la narrativa de Quiroga. Es el fantasma quien permite ver más allá de la muerte; sus formas, sus características y sus objetivos lo hacen ser de una u otra especie, pero, sobre todo, es lo que nos permite percibirlos en un texto fantástico, irrumpiendo la realidad de los vivos.

Así, el fantasma algunas veces olvidado, ente complejo, se aprecia en su plenitud en los textos de Quiroga. El fantasma se hace presente en su obra, explora y recorre las palabras para salir de donde está, hacerse visible, manifestarse y representar a veces la desesperación, el amor, el terror o la incertidumbre.

BIBLIOGRAFÍA

Obras

1. Bajtín, Mijaíl M (1979). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. 2ª ed., México, FCE, 2003.
2. Barrenechea, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero (1957). *La literatura fantástica en Argentina*. México, Imprenta Universitaria.
3. Beristáin, Helena (2004). *Diccionario de retórica poética*, 5ª reimp., 8va. ed., México, Porrúa.
4. Botton Burlá, Flora (2003). *Los juegos fantásticos. Estudios de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. 2ª ed., México, UNAM.
5. Bratosevich, Nicolás (1973). *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*. Madrid, Gredos.
6. Bravo, Víctor Antonio (1988). *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*. México, UNAM.
7. Ceserani, Remo (1999). *Lo fantástico*. España, Edit. Visor, Colección La balsa de Medusa, 104.
8. Escalante Jarero, Víctor Rodolfo (2004). *Realidad, Conocimiento y Alteridad en la Narrativa fantástica bioycasareana*. Tesis de Doctorado en letras. México, UNAM.
9. Flores, Ángel (1976). *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Venezuela, Monte Ávila Editores.
10. Hahn, Oscar (1997). *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 2a ed. 2002, México, Ediciones Coyoacán.
11. Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The literature of subversion*. 1st re.1988, London/New York, Routledge.
12. Lugones, Leopoldo (1996). *Los caballos de Abdera*. México, CONACULTA.
13. Martínez López, Rebeca (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis Doctoral. Barcelona, Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona.
14. Martínez Morales, José Luis M. (1982). *Horacio Quiroga, teoría y práctica del cuento*. México, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias.

15. Menton, Seymour. (1964). *El Cuento Hispanoamericano. Antología Crítico-histórica*. 1ª ed. 7ª re 1978. México, Colección popular 51. FCE.
16. Morales, Ana María et al. (edit.) (2003). *Lo fantástico y sus fronteras. II Coloquio Internacional de Literatura fantástica*. México, BUAP.
17. Morales, Ana María et al. (edits.) (2004). *Odiseas de lo fantástico. Selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura fantástica 2001*. México, CILF.
18. Morillas Ventura, Enriqueta (edit) (1991). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Ediciones Siruela.
19. Othón, Manuel José (1997). *Cuentos de espantos y Novelas rústicas*. México, Ediciones Coyoacán.
20. Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. 3ª ed. 2005, México, UNAM/Siglo XXI.
21. Pont, Jaume (1999). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Suplemento de las Actas del Congreso Internacional “Narrativa fantástica en el siglo XIX, España e Hispanoamérica (Lleida, 1997)”. España, Ediciones Universitat de Lleida.
22. Quiroga, Horacio (1993). *Todos los cuentos*. Napoleón Baccino Ponce de León, Jorge Lafforgue (coords.), 2ª ed. 1996, México, CONACULTA.
23. Quiroga, Horacio (1998). *El salvaje y otros cuentos*. México, CONACULTA.
24. Riva Palacio, Vicente y Juan de Dios Peza (1996). *Tradiciones y leyendas mexicanas II*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. México, UNAM/ CONACULTA/ Instituto Mexiquense de Cultura.
25. Roas, David (comp.) (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/libros.
26. Saer, Juan José (1999). *El Concepto de Ficción*. México, Planeta, Colección autores hispanoamericanos.
27. Todorov, Tzvetan (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. 4ª re 2003, México, Ediciones Coyoacán.
28. Valle-Arizpe, Artemio de (1979). *Historia, tradiciones y leyendas de calles de México*. México, Diana.

Artículos

1. Alarcón Rodríguez, Tania (2003), “Fantástico y maravilloso: diferencias etimológicas” en Ana María Morales (edit.), *Lo fantástico y sus fronteras*. II Coloquio Internacional de Literatura fantástica. México, BUAP, pp. 79-84.
2. Alazraki, Jaime (1976), “Variaciones del tema de la muerte” en Ángel Flores *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Monte Ávila, pp.157-170.
3. Bessière, Irène (1974), “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” en David Roas (comp.) (2001), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/libros, pp. 83-104.
4. Bratosevich, Nicolás (1976), “La efectividad del mito” en Ángel Flores *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Monte Ávila, pp.63-81
5. Campra Rosalba (1991), “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura (edit), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ediciones Siruela, pp. 49-73.
6. Campra Rosalba (1981), “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión” en David Roas (comp.) (2001), *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/libros, pp. 153-191.
7. Castillo, Abelardo (1993), “Liminar: Horacio Quiroga” en Napoleón Baccino Ponce de León, Jorge Lafforgue (coords.), *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. 2ª ed. 1996. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp.XXI-XXXIII.
8. Dámaso Martínez, Carlos (1993), “Horacio Quiroga: la Industria editorial, el cine y sus relatos fantásticos” en Napoleón Baccino Ponce de León, Jorge Lafforgue (coords.), *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. 2ª ed. 1996. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp.1293-1301.
9. Ezama Gil, Ángeles (1999), “El fantasma en algunos cuentos españoles del siglo XX” en Jaume Pont, *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Suplemento de las Actas del Congreso Internacional “Narrativa fantástica en el siglo XIX, España e Hispanoamérica (Lleida, 1997). España, Ediciones Universitat de Lleida, pp. 319-329.
10. Ezquerro, Milagros (1991), “La escritura de Horacio Quiroga: de lo múltiple a lo obsesivo” en Enriqueta Morillas Ventura ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp.265-272.
11. Flores, Ángel (1976), “Nota preliminar” en Ángel Flores *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Monte Ávila, pp.7-10
12. Gallo, Marta (2004), “Fantástico versus realismo mágico” en Ana María Morales (edit.) Morales. *Odiseas de lo fantástico. Selección de trabajos*

- presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura fantástica 2001.* México, CILF, pp. 131-140.
13. Ghiano, Juan Carlos (1976), “Temática y recursos expresivos. Los temas” en Ángel Flores *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Monte Ávila, pp.83-91.
 14. Glantz, Margo (1976), “Poe en Quiroga” en Ángel Flores *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Monte Ávila, pp.93-118.
 15. González, Aurelio (2003), “El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales” en Lillian von der Walde (edit.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México, UNAM/UAM, pp. 353-383.
 16. González Salvador, Ana (1999), “Continuidad del fantasma. (Un ejemplo: *Las hortensias* de Felisberto Hernández)” en Jaume Pont (edit.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Suplemento de las Actas del Congreso Internacional “Narrativa fantástica en el siglo XIX, España e Hispanoamérica (Lleida, 1997)”. España, Ediciones Universitat de Lleida, pp. 293-302.
 17. Jitrik, Noé (1976), “Soledad: hurañía, desdén, timidez” en Ángel Flores *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Monte Ávila, pp.37-61.
 18. Lafforgue, Jorge (1993), “Actualidad de Quiroga” en Napoleón Baccino Ponce de León, Jorge Lafforgue (coords.), *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. 2ª ed. 1996. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. XXXV-XLIV.
 19. Matamoro, Blas (1991), “Fantasmas argentinos” en Morillas Ventura, Enriqueta (edit). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Ediciones Siruela, pp. 127-134.
 20. Morales, Ana María (2004), “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)” en Ana María Morales (edit.) Morales. *Odiseas de lo fantástico. Selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura fantástica 2001*. México CILF, pp. 25-37.
 21. Morillas Ventura, Enriqueta (1999), “Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX” en Jaume Pont. *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Suplemento de las Actas del Congreso Internacional “Narrativa fantástica en el siglo XIX, España e Hispanoamérica (Lleida, 1997)”. España, Ediciones Universitat de Lleida, pp. 269-277.
 22. Olea Franco, Rafael (2008), “Horacio Quiroga y el cuento fantástico” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 56, núm. 2. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 467-487.
 23. Rivera, Jorge B. (1993), “Profesionalismo literario y pionerismo en la vida de Horacio Quiroga” en Napoleón Baccino Ponce de León, Jorge Lafforgue

(coords.), *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. 2ª ed. 1996. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp.1255-1273.

24. Roas, David (1999), “Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica” en Jaume Pont (edit), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Suplemento de las Actas del Congreso Internacional “Narrativa fantástica en el siglo XIX, España e Hispanoamérica (Lleida, 1997). España, Ediciones Universitat de Lleida, pp. 93-107.
25. Rodríguez Monegal, Emir (1976), “Tensiones existenciales. Trayectoria” en Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*. Caracas, Monte Ávila, pp.7-10.
26. Sarlo, Beatriz (1993), “Quiroga y la hipótesis técnico-científica” en Napoleón Baccino Ponce de León, Jorge Lafforgue (coords.), *Horacio Quiroga. Todos los cuentos*. 2ª ed. 1996. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp.1274-1292.
27. Tracón Lagunas, Montserrat (1999), “La mujer fantasma y otros personajes del romanticismo” en Jaume Pont. *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Suplemento de las Actas del Congreso Internacional “Narrativa fantástica en el siglo XIX, España e Hispanoamérica (Lleida, 1997). España, Ediciones Universitat de Lleida, pp. 147-159.

Revistas

1. *Semiosis*. II. 3. (2006).
2. *Signos literarios y lingüísticos*. II.2 (2000).